

# SUR

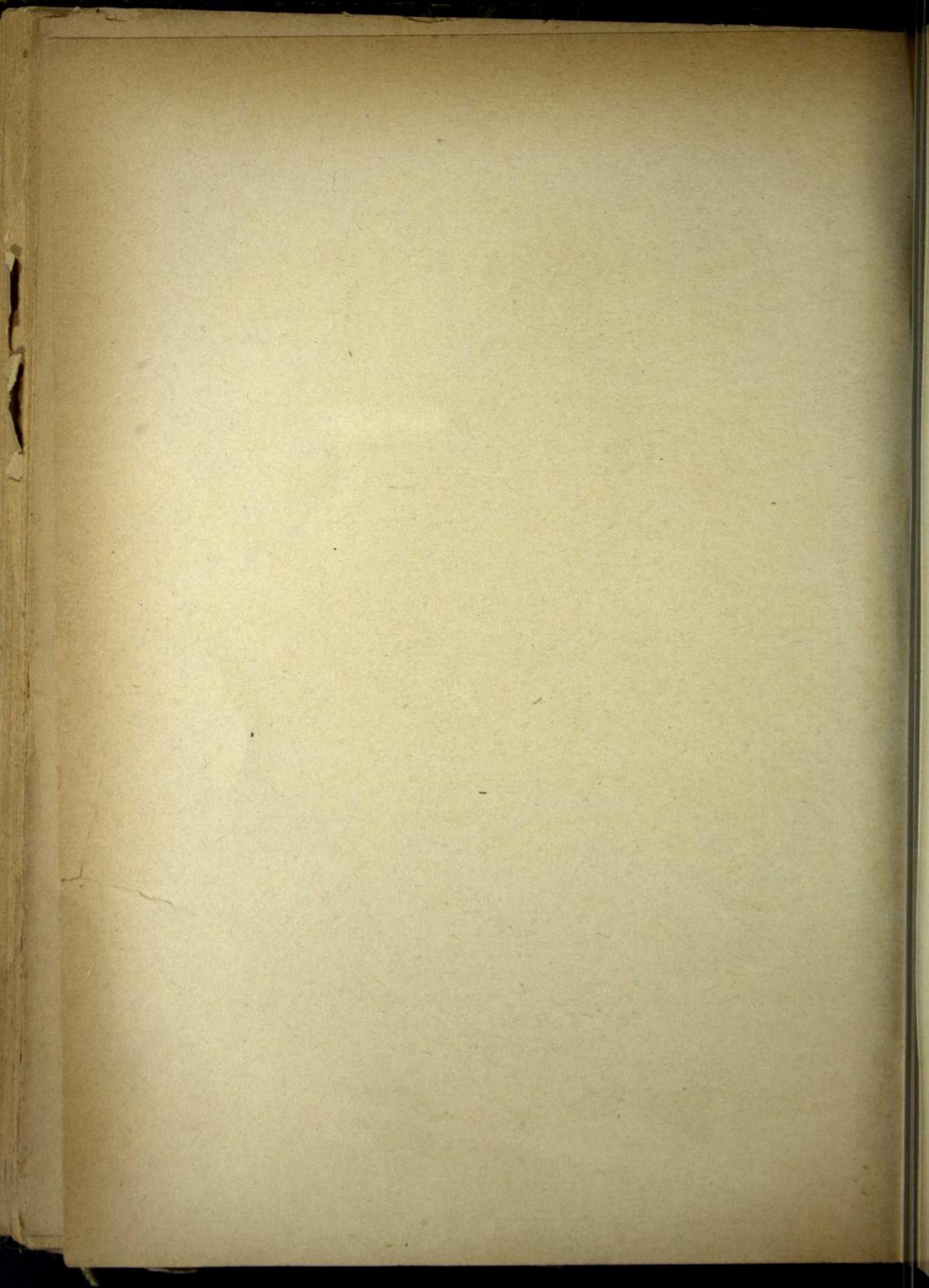
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE  
VICTORIA OCAMPO

FEBRERO DE 1945

AÑO XIV

BUENOS AIRES



# S U M A R I O

J E A N    P A U L H A N  
*LA PINTURA MODERNA Y EL SECRETO  
MAL GUARDADO*

D I M A S    A N T U Ñ A  
*TRENO*

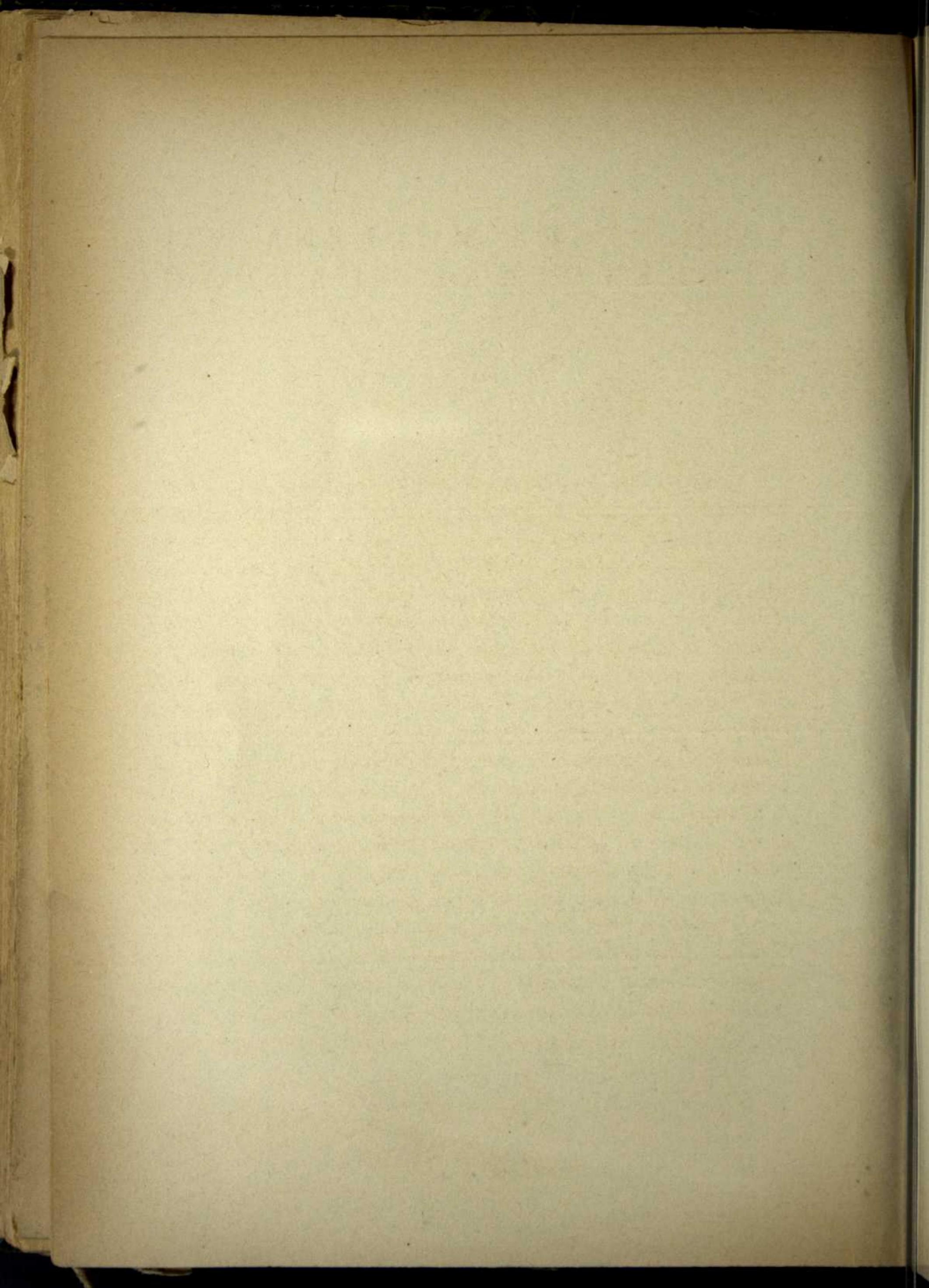
J E A N - P A U L    S A R T R E  
*PARÍS BAJO LA OCUPACIÓN*

M A R Í A    Z A M B R A N O  
*ELOÍSA O LA EXISTENCIA DE LA MUJER*

A L E X A N D E R    P O P E  
*DE ELOÍSA A ABELARDO*

N        O        T        A        S

LOS LIBROS ☆ Alfonso Reyes: "El deslinde", por *Luis Emilio Soto* ☆ Enrique Amorím: "La luna se hizo con agua", por *Bernardo Canal Feijóo* ☆ Héctor Eandi: "Hombres capaces", por *Eduardo González Lanuza* ☆ Eugenio Puciarelli: "Introducción a la Filosofía de Dilthey", por *Luis Farré* ☆ José Luis Romero: "Bases para una morfología de los contactos de cultura", por *J. A. García Martínez* ☆  
MÚSICA ☆ *Alberto E. Ginastera*:  
La música cinematográfica.



## LA PINTURA MODERNA Y EL SECRETO MAL GUARDADO

Todos los días se le hacen a la pintura moderna mil reproches que no merecen un instante de atención. Cuando un gran crítico pretende que los pintores de hoy dejan sus cuadros inacabados porque son perezosos, apenas demuestra una cosa: la pereza del gran crítico. El señor que no gusta de un cuadro porque es feo ignora que se puede amar locamente a una mujer fea: se la ama por encantos que van más allá de los encantos de la belleza. En cuanto al otro señor, al que considera que no deben pintarse vacas verdes ni hombres con garras de cangrejo porque el hombre tiene manos bien contorneadas y porque las vacas no son verdes, ese señor no merece siquiera una respuesta seria. Mañana reprochará a Fra Angelico el haber pintado ángeles, a Delacroix, el haber pintado la Libertad. Por supuesto, en la naturaleza no existen ángeles ni Libertad. No. Pero en ella ocurren hechos tan extraños que sería preciso, a falta de Libertad, renunciar a comprenderlos (y tanto peor para el que no ha sentido nunca que le crecían plumas en la espalda). Ahora bien: la pintura ha sido hecha precisamente para recordarlos, para permitirnos creer en ellos. Ignoro si hay demasiados cuadros en el mundo. No lo creo. Pero aunque hubiera un solo cuadro, en él veríamos un ángel a caballo en una vaca verde, y los más modestos "graffiti", como se sabe, prestan alas a lo que no tiene alas.

Sin embargo, hay algo de verdad en estos reproches absurdos: es

verdad que la pintura moderna tiene su peligro, o su defecto. No se equivoca, ciertamente, cuando pinta vacas verdes, o cubos, o garras de cangrejo. Y cuando se contenta con ello. Pero tal vez se contenta un poco más de lo debido. Con demasiada insistencia, con demasiada indiscreción. Fra Angelico hacía ángeles como si los ángeles fueran enteramente naturales. Delacroix mostraba la Libertad como si la hubiese visto: entre hombres como ustedes y como yo. Pero más de un pintor de nuestros días tiene, al menos, este rasgo de común con sus enemigos: pintar vacas verdes o cubos le parece extraordinario; se figura que es el colmo de la audacia, y que el artista no necesita de más para sentirse orgulloso. Que puede dispensarse de todo el resto.

Basta escucharlos. Su defecto es tan evidente que surge claramente de sus palabras, de su doctrina: de su descubrimiento.

Porque han hecho un descubrimiento: han encontrado —nada menos— el secreto de la pintura. Sólo que es un descubrimiento con respecto al cual se han mostrado inmediatamente inferiores. Del cual no eran enteramente dignos (¿o los arrastraba, acaso, la embriaguez del descubrimiento?). Juan Gris, por ejemplo, ha observado muy bien que no había obra clásica que no escondiera un minucioso cálculo de planos y de alturas y de secciones de oro. Pero Juan Gris no siempre ha sabido esconder sus cálculos. Delaunay observaba justamente que un bello cuadro murmura siempre algún ritmo cósmico; pero Delaunay no murmura en modo alguno sus ritmos: los pronuncia en alta voz; a decir verdad, los vocifera. Fernand Léger supone con razón que un lienzo está necesariamente lleno de alusiones delicadas a esferas y a cubos; pero Fernand Léger, si tiene el sentido del color, no tiene quizá el sentido de la alusión delicada. André Lhote establece admirablemente, por esquemas y planos, que el gran paisaje compuesto de Rubens o de Breughel sugiere, sobre un fondo helicoidal, todo un engranaje de ci-

lindros y de conos. Quiero creerlo. Pero me temo que los lienzos de André Lhote se parezcan a teoremas más bien que a sugerencias. En resumen: los pintores han descubierto, entre 1900 y 1920, que la buena pintura había tenido siempre su alusión y su secreto. Y se dieron prisa en gritar ese secreto por los tejados. No supieron devolverlo lentamente a la sombra, recubrirlo. De ahí, ese aspecto de cosa inacabada que tienen sus obras.

Porque (excuso decirlo) una alusión explicada ya no tiene el encanto de una alusión. Un secreto que se grita por los tejados ya no tiene la virtud de un secreto. Si en Rubens se desprende tal encanto del cono o del cilindro es, quizá, porque es cono o cilindro; es, sobre todo, porque nadie advierte que lo sea. Y no necesito ir muy lejos para buscar la prueba: pues los ángulos, las hélices, y aun los planos movedizos con que Matila Ghyka, Powers o Funck-Heller reemplazan astutamente la Sagrada Familia o "La Virgen de la silla" están muy lejos de ofrecer el menor asomo de encanto. Es curioso, ciertamente, volver a encontrar en las maternidades de Gleizes la misma curva de los artistas medioevales. Pero en los medioevales la curva formaba un arco iris espléndido; en Gleizes, una pequeña curva infeliz. Es el peligro de la indiscreción.

Me dicen que los pintores no necesitan razonar con justeza, que no es ése su papel, que más bien necesitan lograr que los razonadores y los inteligentes acepten todo aquello que en el hombre va más allá de la inteligencia y la razón. Sin duda. Por eso el defecto viene de más lejos. Y lo que reprocho a los pintores no es tanto el haberlo inventado, cuanto el no haberlo encubierto. Es mi defecto, es el de los pintores; es el defecto de toda una época, inapta para el misterio hasta el punto de que se niega a reconocerlo allí donde es evidente; allí donde, todo decir, salta a los ojos.

No pienso siquiera en un Estado que practique la enseñanza integral (ya fuese de la moral o de la poesía), organice los ocios (cuando lo esencial del ocio es, sin duda, que escape a toda organización); lleve el rigor del estado civil hasta incluir en él a las vacas y a los patos; exija que declaremos nuestras enfermedades (aunque sean secretas) y no tenga otro ideal evidente que obligarnos a vivir y amar en casitas de vidrio. No pienso en ello, porque ese asunto no me incumbe. Aquí se trata de Bellas Artes, y otro ejemplo será más adecuado: el de las casas, precisamente.

No hay duda de que las viviendas modernas, las de Le Corbussier, verbigracia, son hermosas y amables: las recorre el aire y la luz de punta a punta; da gusto asomarse en ellas a la ventana y ver pasar a los transeúntes; escuchar (a través de los muros) las disputas de los vecinos, y criar peces de colores. En suma: excelentes máquinas para vivir, y el último modelo hasta ofrece un sistema de tornillos y poleas que le permite girar con el sol. Sólo falta en ellas una cosa. Una sola cosa, tan pequeña que ha podido olvidarse: un rincón oscuro y escondido, preferentemente sucio, a donde el habitante pueda retirarse en ocasiones y no pensar en nada. Porque el hombre está constituido de tal manera que hay algo en él, asimismo, que a veces se niega al sol o a los vecinos, y que vomita el Estado, la naturaleza y las buenas razones.

¿He dicho que la indiscreción es el defecto de la pintura de hoy? En todo caso, es ciertamente su peligro. Es un peligro que los antiguos —según parece— conocieron poco: otorga a los mejores de entre los modernos, no bien saben evitarlo, no sé qué grandeza y aplomo nuevos. Porque al pintor de otros tiempos le bastaba con tener sus secretos en la actualidad necesita algo más raro, más difícil, sin duda, y en otros tiempos provenía de la metafísica o de la religión; tan no,

no obstante, que sin ese algo sus medios parecen débiles, su dibujo artificial, sus colores inconsistentes, su materia misma pobre y mezquina. Es lo que yo quisiera llamar el sentido de lo oculto. El sentido que falta, evidentemente, a Ingres o a David, y que posee Goya; que falta a Degas o a Bonnard, y que poseen Braque y Rouault. Por no tenerlo en cuenta, las estéticas son libros más bien superficiales.

*JEAN PAULHAN*

T R E N O

Ocupan las colinas  
los cuadros de un ejército de bosques.

Trazos municipales han rayado  
la nobleza de un rostro.

Cuadriláteros y diagonales  
violentan y son violentados.

Lo que admitió el papel  
repugna a la topografía.

Líneas abstractas, bellas,  
contradicen líneas vivas, bellas.

Las diagonales trazan ejes  
burlados por los declives.

Van como pueden los árboles  
formando sus cuadriláteros,  
y las colinas buscan su belleza  
destrozadas por el trazado.

No hay correspondencia, ni lucha;  
ni hay armonía, ni discordia.

Nadie ha pensado esto perversamente en el espacio.  
Tampoco ha pensado nadie, nada.

Resolvieron los que no entienden.  
Calcularon los que no ven.

Se necesita un gran desorden  
y grietas en el fundamento:  
se necesita que haya cuerpos colegiados  
para lograr una obra así. Ciega. Municipal.

El instinto de profanación es grande  
pero difícilmente es dado a un hombre hacer algo  
sin pensamiento ni sentido. Sin ver. Por resolución.

La tierra gime ante la faz del cielo;  
gime la tierra: —Supra dorsum meum

fabricaverunt peccatores:  
prolongaron su iniquidad los ingenieros...

Hombres dinámicos,  
caballeros imponentes y próceres,  
los grandes rectos nos han destruído un valle.

Gime la tierra. Gime el ojo que ve.  
Interrogan los párpados.

Poca esperanza queda.  
Aumenta la tristeza —  
y el asco.

Pero el paso se esfuerza  
y detrás de esta ciega geometría  
la ofendida belleza se libera:  
del repecho más alto se ve el campo,  
solamente el campo.

Dibujada lección de un horizonte  
firme, sereno, bien medido y claro:  
aún no alcanzada línea  
de otras colinas recias, ¡oh espaciosa,  
altiva tierra mía!

¡Cómo canta a lo lejos  
la obra humana de Dios, en número y medida!  
Tal como Dios la hizo  
para el hombre, su hijo:  
tal como tú la hiciste, Padre,  
para tu gloria.

*DIMAS ANTUÑA*

## PARÍS BAJO LA OCUPACIÓN

Muchos ingleses y norteamericanos se han sorprendido, al llegar a París, de encontrarnos menos flacos de lo que pensaban. Han visto trajes elegantes y que parecían nuevos, chaquetas que, de lejos, aún tenían buen aspecto. Rara vez han encontrado esa palidez del rostro, esa miseria fisiológica que generalmente atestiguan la inanición. La solicitud decepcionada se transforma en mala voluntad. Me temo que nos guarden un poco de rencor por no coincidir del todo con la imagen patética que por adelantado se habían hecho de nosotros. Tal vez algunos se hayan preguntado, en el fondo de su corazón, si la ocupación había sido tan terrible, si Francia, después de todo, no debía considerar como una suerte la derrota que la había puesto fuera de juego y que le permitía nuevamente encontrar, sin haberlo merecido por grandes sacrificios, su lugar de gran potencia. Y acaso hayan pensado, con el "Daily Express", que los franceses, en comparación con los ingleses, no han vivido tan mal durante los últimos cuatro años.

A éstos quisiera dirigirme. Quisiera explicarles que se equivocan, que la ocupación fué una prueba terrible, de la cual no es seguro que Francia pueda reponerse, y que no hay un francés que no haya envidiado a menudo la suerte de sus aliados ingleses. Pero, en el momento de empezar, siento toda la dificultad de mi tarea. Ya una vez he conocido esta perplejidad. Volvía del cautiverio y me interrogaban sobre la vida de los prisioneros: ¿cómo hacer sentir la atmósfera de los campos de concentración a quienes no han vivido en ellos? Basta un papirotazo para que todo se ennegrezca, un leve gesto del pulgar para que

todo parezca risueño y alegre. La verdad ni siquiera está en lo que se llama "término medio"; exige mucha invención y arte para ser expresada, mucha buena voluntad e imaginación para ser comprendida. Hoy se me presenta un problema análogo: ¿cómo hacer sentir a los habitantes de países que continuaron libres lo que fué la ocupación? Hay un abismo entre nosotros que no puede llenarse con palabras. Los franceses, al hablar entre sí de los alemanes, de la Gestapo, de la Resistencia, del mercado negro, se entienden sin dificultad: han vivido los mismos acontecimientos, tienen los mismos recuerdos. Los ingleses y los franceses no tiene ya un solo recuerdo en común: todo lo que Londres ha vivido en el orgullo, París lo ha vivido en la desesperación y la vergüenza. Es necesario que nosotros aprendamos a hablar de nosotros mismos sin pasión, es necesario que vosotros aprendáis a comprender nuestra voz y sobre todo a captar, más allá de las palabras, todo aquello que sólo puede sugerirse, todo aquello que un gesto o un silencio pueden significar.

Si trato, no obstante, de hacer entrever la verdad, tropiezo con nuevas dificultades: la ocupación de Francia fué un inmenso fenómeno social que concernió a 35 millones de seres humanos. ¿Cómo hablar en nombre de todos? Los pueblos, los grandes centros industriales, los campos, han conocido suertes distintas. En tal o cual pueblo no se vieron nunca alemanes; en aquel otro, acantonaron durante cuatro años. Como yo he vivido sobre todo en París, me limitaré a describir la ocupación en París. Dejaré de lado los sufrimientos físicos, el hambre, que fué real pero se mantuvo oculta, la disminución de nuestra vitalidad, los progresos de la tuberculosis: después de todo, esas desgracias, cuya extensión revelarán las estadísticas algún día, han tenido su equivalente en Inglaterra; allí, sin duda alguna, el nivel de vida ha continuado siendo sensiblemente más alto que en Francia, pero vosotros habéis soportado los bombardeos, las V<sub>1</sub>, las pérdidas militares: nosotros no combatíamos. Sólo que hay otros sufrimientos; sobre ellos quiero escribir, tratando de mostrar cómo los franceses han sentido la ocupación.

Tenemos que dejar a un lado, ante todo, las imágenes de Épinal: no, los alemanes no recorrían las calles empuñando las armas, no forzaban a los civiles a pasar después de ellos, a caminar por la calzada; en el subterráneo ofrecían su asiento a las ancianas, se enternecían ante los niños y les acariciaban la mejilla; les habían dicho que se mostrarán correctos y se mostraban correctos, con timidez y aplicación, por disciplina; hasta llegaban a manifestar, en ocasiones, una buena voluntad candorosa que no encontraba empleo; y tampoco imaginéis no sé qué rigidez heroica en los franceses, no sé qué mirada de aplastante desprecio. La inmensa mayoría de la población se abstuvo, sin duda, de todo contacto con el ejército alemán. Pero no debe olvidarse que la ocupación ha sido *cotidiana*. Alguien, a quien preguntaban qué había hecho bajo el Terror, repuso: "He vivido..." Hoy todos podríamos contestar lo mismo. Durante cuatro años hemos vivido, y los alemanes también vivían en medio de nosotros, sumergidos, ahogados por la vida unánime de la gran ciudad. No he podido mirar sin sonreír una foto de "La France Libre" que me han mostrado en estos días: representa un oficial alemán, de nuca brutal, de anchas espaldas, que hurga en un puesto de los muelles, bajo la mirada fría y triste del viejo librero, de perita inconfundiblemente francesa. El alemán se cuadra, parece rechazar de la foto a su flaco vecino. Bajo la imagen, una leyenda nos explica: "El alemán profana los muelles del Sena, que antaño pertenecían a los poetas y a los soñadores." La foto, por supuesto, no ha sido trucada, pero es tan sólo una foto, una selección arbitraria. El ojo abarca un campo más vasto: el fotógrafo veía centenares de franceses hurgando en docenas de librerías ambulantes, y un solo alemán, muy pequeño en ese decorado demasiado amplio, un solo alemán que hojeaba un libro viejo, un soñador, quizá un poeta, —en todo caso, un personaje enteramente inofensivo. Este mismo aspecto enteramente inofensivo nos ofrecían a cada instante los soldados que vagaban por las calles. La multitud se abría y se cerraba en torno de sus unifor-

mes, cuyo verde desteñado ponía una mancha pálida y modesta, casi prevista en medio de los trajes oscuros de los civiles. Y además, las mismas necesidades cotidianas nos acercaban a ellos, las mismas corrientes colectivas nos bamboleaban, nos arrollaban, nos batían juntos: nos apretábamos contra ellos en el subterráneo, los llevábamos por delante en las noches sombrías. Los hubiéramos matado sin piedad, indudablemente, si se hubiera dado la orden; indudablemente, no habíamos perdido la memoria de nuestros rencores y de nuestro odio; pero estos sentimientos habían tomado un giro un poco abstracto y a la larga se había establecido una especie de solidaridad vergonzosa e indefinible entre los parisienses y estos soldados tan parecidos, en el fondo, a los soldados franceses. Una solidaridad que no estaba acompañada por ninguna simpatía, que era, más bien, una costumbre biológica. Al principio nos hacía daño verlos, pero poco a poco habíamos conseguido no verlos; habían adquirido el carácter de una institución. Lo que acababa de hacerlos inofensivos era su ignorancia de nuestro idioma. He visto mil veces, en el café, a un grupo de franceses hablar libremente de política a dos pasos de un alemán solitario, sentado a una mesa, la mirada perdida, ante un vaso de limonada. Más que hombres, nos parecían muebles. Cuando nos detenían, con extremada amabilidad, para preguntarnos el camino —para la mayoría de nosotros, ésa fué la única ocasión que tuvimos de hablarles—, nos sentíamos más molestos que rencorosos; en suma: *no estábamos naturales*. Recordábamos la consigna que nos habíamos dado de una vez por todas: no dirigirles nunca la palabra. Pero al mismo tiempo, frente a esos soldados extraviados, una vieja obsequiosidad humanista se despertaba en nosotros, otra consigna que se remontaba a nuestra infancia y que nos ordenaba no dejar a un hombre sin ayuda. Entonces se resolvía según el humor y la ocasión; se decía: “No sé”, o “Tome la segunda calle a la izquierda”, y en ambos casos se alejaba uno descontento de sí mismo. Una vez, en el bulevar Saint-Germain, un automóvil militar atropelló a un coronel alemán. Pude ver a diez franceses que se precipitaban para auxiliarlo.

Tengo la certeza de que odiaban al invasor, y entre ellos, sin duda, habría dos años después algunos F. F. I. tiroteando en ese mismo bulevar. Pero ¿qué? ¿Era acaso un invasor ese hombre que yacía aplastado bajo el automóvil? ¿Cómo proceder? El concepto de enemigo sólo es completamente firme y completamente claro cuando el enemigo está separado de nosotros por una barrera de fuego.

Sin embargo, había un enemigo —y el más odioso—, pero no tenía rostro. O, al menos, aquellos que lo vieron rara vez han vuelto para describirlo. Lo compararía más bien con un pulpo. Se apoderaba, en la sombra, de nuestros mejores hombres y los hacía desaparecer. Parecía haber a nuestro alrededor abismos silenciosos y devoradores. Un buen día se telefoneaba a un amigo y el teléfono sonaba largo rato en el departamento vacío; se llamaba a su puerta, y no abría; si el portero forzaba la puerta, se encontraban dos sillas, una junto a otra, y, entre sus patas, colillas de cigarrillos alemanes. Las mujeres y las madres de los desaparecidos, cuando habían asistido a la detención, atestiguaban que habían sido llevados por alemanes muy corteses, semejantes a los que nos preguntaban el camino en la calle. Y cuando ellas iban a inquirir sobre su destino, en la avenida Foch o en la rue des Saussaies, se les recibía con amabilidad y a veces se retiraban llevando consigo palabras bondadosas. En la avenida Foch, sin embargo, o en la rue des Saussaies, podían oírse desde los inmuebles vecinos durante el día entero, y hasta muy tarde en la noche, aullidos de sufrimiento y de terror. No había nadie en París que no tuviera algún pariente o amigo arrestado o deportado o fusilado. La ciudad parecía tener agujeros ocultos y vaciarse lentamente por ellos, como si padeciera de una hemorragia interna, ilocalizable. Por lo demás, se hablaba poco de ello; más aún que el hambre, se disimulaba esta sangría ininterrumpida, en parte por prudencia, en parte por dignidad. Se decía: “Ellos lo han detenido” y ese “Ellos”, semejante al que los locos usan a veces para referirse a sus perseguidores ficticios, apenas designaba a hombres: más bien, algo como una pez viva e impalpable que ennegrecía todo, hasta

la luz. Por la noche, se *les* oía. Hacia las doce menos cuarto resonaban en la calzada los galopes aislados de algunos transeúntes en demora, ansiosos por regresar a sus casas antes del toque de queda, y después, el silencio. Y se sabía que los únicos pasos que resonaban afuera eran *sus* pasos. Es difícil hacer compartir la impresión que podía causar esta ciudad desierta, ese *no man's land* adosado a nuestras ventanas y que sólo ellos poblaban. Las casas no eran nunca una defensa: la Gestapo solía llevar a cabo sus detenciones entre la media noche y las cinco. A cada instante parecía que la puerta pudiera abrirse, dejando pasar un soplo frío, un poco de noche y tres alemanes afables, con revólver. Aun cuando no se les nombraba, aun cuando no pensáramos en ellos, sentíamos su presencia; la sentíamos en cierta manera que tenían los objetos de ser menos nuestros, más raros, más fríos, en cierta forma más públicos, como si una mirada extranjera violara la intimidad de nuestros hogares. Por la mañana volvíamos a encontrar en las calles a esos alemancitos inofensivos que caminaban apresuradamente hacia sus oficinas, con un portafolios bajo el brazo, y que parecían abogados de uniforme más bien que militares. Tratábamos de encontrar en sus rostros inexpresivos y familiares un poco de la odiosa ferocidad que habíamos imaginado por la noche. En vano. Sin embargo, el horror no se disipaba; y lo más penoso era, quizá, ese horror abstracto y como en el aire por un enemigo invisible. Tal es, en todo caso, el primer resultado de la ocupación: imagináos, pues, esta coexistencia perpetua de un odio que no consigue fijarse en ninguna parte y de un enemigo demasiado familiar a quien no conseguimos odiar.

Y este horror provenía de muchas otras causas. Pero, antes de proseguir, debe evitarse un equívoco: no hay que suponer que fuera una emoción trastornadora y vivaz. Ya lo he dicho: *hemos vivido*. Eso significa que se podía trabajar, comer, conversar, dormir, a veces hasta reír —aunque la risa fuera muy rara. El horror parecía estar fuera, en las cosas mismas. Podía uno distraerse de él un momento, apasionarse por una lectura, una conversación, un asunto: pero se volvía siem-

pre al horror y se advertía que no nos había abandonado. Tranquilo y estable, casi discreto, coloreaba nuestros ensueños así como nuestros pensamientos más prácticos. Era, al mismo tiempo, la trama de nuestras conciencias y el sentido del mundo. Hoy que este horror se ha disipado, sólo vemos en él un acontecimiento de nuestra vida; pero cuando estábamos hundidos en él, nos era tan familiar que a veces lo tomábamos por la tonalidad natural de nuestros humores. ¿Me comprenderéis si digo que era intolerable y que, al mismo tiempo, nos aveníamos perfectamente a él?

Algunos locos —según parece— están habitados por el sentimiento de que un hecho atroz ha trastornado sus vidas. Y cuando quieren comprender qué provoca en ellos tan fuerte impresión de ruptura entre su pasado y su presente, nada encuentran, nada ha sucedido. Era más o menos nuestro caso. A cada instante sentíamos que se había roto un vínculo con el pasado. Se habían roto las tradiciones, también las costumbres. Y comprendíamos mal el sentido de ese cambio que la derrota misma no explicaba enteramente. Hoy veo lo que pasaba: París estaba muerto. No más automóviles, no más transeúntes —salvo a ciertas horas, en ciertos barrios—; se caminaba entre piedras, parecíamos los olvidados de un inmenso éxodo. Un poco de vida provinciana se había enganchado a los ángulos de la capital; quedaba un esqueleto de ciudad, pomposo e inmóvil, demasiado largo y demasiado ancho para nosotros: demasiado anchas las calles que descubríamos desde lejos, demasiado grandes las distancias, demasiado vastas las perspectivas: nos perdíamos en ellas, los parisienses permanecían en sus casas o llevaban una vida de barrio, temerosos de circular entre esos grandes palacios severos hundidos por cada noche en las tinieblas absolutas. Aún en esto, hay que cuidarse de exagerar: muchos de nosotros han gustado de la tranquilidad lugareña, del encanto anacrónico que esta capital exangüe adquiría bajo el claro de luna; pero su mismo placer estaba teñido de amargura: ¿hay algo más amargo que el placer de pasearse uno por *su* calle, alrededor de *su* iglesia, de *su* alcaldía, con el mismo

goce melancólico que al visitar el Coliseo bajo la luna, o el Partenón? Todo era ruinas: casas deshabitadas del distrito XVI, con los postigos cerrados, hoteles y cinematógrafos confiscados, señalados por barreras blancas contra las cuales venía a tropezar de pronto el paseante, bares y tiendas cerrados mientras durara la guerra y cuyo propietario estaba deportado o había muerto o desaparecido, pedestales sin estatuas, jardines cortados en dos o desfigurados por casamatas de cemento armado, y todas las grandes letras polvorientas en lo alto de las casas, avisos eléctricos que no se encendían más. En los escaparates de las tiendas leía uno, al pasar, anuncios que parecían inscripciones funerarias: *choucroute* a toda hora; pastelería vienesa; fin de semana en Touquet, repuestos para automóviles; también hemos conocido eso, diréis vosotros; también en Londres teníamos *blak-out* y restricciones. Lo sé: pero esos cambios en la vida no significaban lo mismo para vosotros. Londres mutilada, en vela, continuaba siendo la capital de Inglaterra; París ya no era la capital de Francia. Antes, todos los caminos, todos los rieles llevaban a París; el parisiense estaba como en su casa en medio de Francia, en medio del mundo. En el horizonte de todas sus ambiciones, de todos sus amores: Nueva York, Madrid, Londres. Alimentada por el Perigord, por la Beauce, por Alsacia, por las pesquerías del Atlántico, la capital no era, como la Roma antigua, una ciudad parasitaria: regulaba los intercambios y la vida de la nación, elaboraba las materias primas, era el eje en torno al cual giraba Francia. Con el armisticio, todo cambió: la división del país en dos zonas separó a París del campo; las costas de Bretaña y Normandía se convirtieron en zonas vedadas; un muro de cemento aisló a Francia de Inglaterra, de América. Quedaba Europa: pero Europa era una palabra que inspiraba horror, que significaba servidumbre; la ciudad de los reyes había perdido hasta su función política; de esa función la había despojado un gobierno fantasma, establecido en Vichy. Francia, dividida por la ocupación en provincias encerradas en sí mismas, había olvidado a París. Y París era, en la actualidad, una gran aglomeración chata e inútil, obsesionada

por los recuerdos de su grandeza, y a quien sostenían con inyecciones intermitentes. Debía su lánguida vida al número de vagones y camiones que los alemanes decidían cada semana dejar entrar. Si Vichy se mostraba un poco caprichoso, si Laval se hacía tirar de la oreja por su demora en entregar los obreros que reclamaba Berlín, suspendían inmediatamente las inyecciones, París desfallecía y bostezaba de hambre bajo el cielo vacío. Cercenada del mundo, alimentada por piedad o por cálculo, sólo tenía una existencia abstracta y simbólica. Los franceses han visto mil veces, en el curso de estos cuatro años, en las vidrieras de los almacenes, botellas de St. Emilion o de Meursault en apretadas hileras. Se acercaban, ansiosos, pero era tan sólo para leer en un cartel: "muestra ficticia". Lo mismo era París: no más que una muestra ficticia. Todo estaba hueco y vacío: el Louvre sin cuadros, la Cámara sin diputados, el Senado sin senadores, el liceo Montaigne sin estudiantes. La existencia artificial que los alemanes aún mantenían en la ciudad, las representaciones teatrales, las carreras de caballos, las fiestas miserables y lúgubres, no tenían otro fin que mostrar al universo que Francia estaba a salvo puesto que París aún vivía. Extraña consecuencia de la centralización. Los ingleses, por su parte, aplastando bajo sus bombas a Lorient, Rouen o Nantes, habían decidido respetar a París. Por eso gozábamos, en esta ciudad agonizante, de una tranquilidad mortuoria y simbólica. Alrededor de este islote llovían el hierro y el fuego; pero así como no se nos permitía compartir el trabajo de nuestras provincias, no teníamos derecho a compartir sus sufrimientos. Un símbolo: esta ciudad trabajadora y colérica no era ya sino un símbolo. Nos mirábamos entre nosotros y nos preguntábamos si nosotros también no habíamos llegado a convertirnos en símbolos.

Durante cuatro años nos han robado el porvenir. Había que contar con los demás. Y para los demás sólo éramos un *objetivo*. La radio y la prensa de Inglaterra nos daban, sin duda, muestras de amistad. Pero hubiéramos tenido que ser muy presuntuosos o muy cándidos para creer que los ingleses proseguían esta guerra homicida con el

único designio de liberarnos. Defendían sus intereses vitales, virilmente, las armas en la mano, y bien sabíamos que sólo entrábamos en sus cálculos como un factor entre otros. En cuanto a los alemanes, buscaban el mejor medio de aglomerar este pedazo de tierra en el bloque de "Europa". Sentíamos que el destino se nos escapaba. Francia era como un tiesto de flores que sacamos a la ventana cuando hace buen tiempo y que guardamos por la noche, sin preguntarle su opinión.

Todos conocen a esos enfermos a quienes se llama "despersonalizados" y que caen en la cuenta, súbitamente, de que "todos los hombres han muerto" porque han dejado de proyectar su propio futuro más allá de sí mismos y porque a la vez han dejado de sentir el futuro de los otros. Lo más doloroso de la situación era, quizá, que todos los parisienses estaban despersonalizados. Antes de la guerra, si acaso mirábamos con simpatía a un niño, a un joven, a una muchacha, es porque presentíamos su futuro, porque lo adivinábamos oscuramente en sus gestos, en los rasgos de sus caras. Porque un hombre vivo es ante todo un proyecto, una empresa. Pero la ocupación ha despojado a los hombres de su porvenir. Nunca más hemos seguido con la mirada a una pareja tratando de imaginar su destino: no teníamos más destino del que podía tener un clavo o un picaporte. Todos nuestros actos eran provisionales, su sentido estaba limitado al día mismo en que se realizaban. Los obreros trabajaban en la fábrica por el día: la electricidad podía faltar al día siguiente, Alemania podía interrumpir sus envíos de materias primas, se podía resolver bruscamente deportarlos a Baviera o al Palatinado; los estudiantes preparaban sus exámenes, pero ¿quién hubiera asegurado que *darían* examen? Nos mirábamos y era como si estuviéramos viendo muertos. Esta deshumanización, esta petrificación del hombre era tan intolerable, que muchos, para escapar a ella, para recobrar un porvenir, se arrojaron en la Resistencia. Extraño porvenir, obstruido por los suplicios, la prisión, la muerte, pero que al menos producíamos nosotros

con nuestras propias manos<sup>1</sup>. Pero la Resistencia era una solución exclusivamente individual y siempre lo supimos: sin ella, los ingleses hubieran ganado la guerra; con ella, la hubieran perdido si hubiesen debido perderla. A nuestros ojos, la Resistencia tenía sobre todo valor de símbolo. Y por eso tantos rebeldes estaban desesperados: siempre los símbolos. Una rebelión simbólica en una ciudad simbólica: sólo las torturas eran verdaderas.

Así es que nos sentíamos fuera de juego. Teníamos vergüenza de no comprender esa guerra que ya no hacíamos. Veíamos de lejos a los ingleses y a los rusos adaptarse a la táctica alemana mientras nosotros rumiábamos aún nuestra derrota de 1940; había sido demasiado rápida y nada habíamos aprendido. Quien nos felicita irónicamente de haber escapado a la guerra no imagina con qué ardor los franceses hubieran querido reanudar el combate. Día tras día veíamos destruídas nuestras ciudades, aniquiladas nuestras riquezas; nuestra juventud se debilitaba, tres millones de nuestros hombres se pudrían en Alemania, la natalidad francesa disminuía. ¿Qué batalla hubiera sido más destructora? Pero esos sacrificios que hubiéramos hecho gustosos si hubiesen debido apresurar nuestra victoria no tenían ningún sentido y no servían para nada o servían a los alemanes. Y esto, quizá, todo el mundo podrá comprenderlo: lo terrible no es sufrir ni morir, sino sufrir, morir en vano.

En nuestro absoluto abandono, solíamos ver pasar aviones aliados por encima de nuestras cabezas. Nuestra situación era tan paradójica, que la sirena nos los señalaba como enemigos. Las órdenes eran terminantes: había que abandonar las oficinas, cerrar las tiendas y descender a los refugios. Jamás obedecíamos: permanecíamos en las calles, mirando hacia lo alto. Y no debe verse en esta indisciplina una vana rebeldía o una tonta afectación de coraje: observábamos desesperadamente a los únicos amigos que nos quedaban. Ese joven piloto en su máquina, que

<sup>1</sup> Si hubiera que excusar o al menos explicar la "colaboración", convendría decir que también ella fué un esfuerzo para devolver a Francia un porvenir.

pasaba por encima de nuestras cabezas, estaba ligado por lazos invisibles a Inglaterra, a Norteamérica: era todo un mundo inmenso y libre que llenaba el cielo. Pero los únicos mensajes de los cuales era portador eran mensajes de muerte. Nunca se sabrá cuánta fe en nuestros aliados nos ha sido necesaria para continuar amándolos, para *querer con ellos* esas destrucciones que llevaban a cabo en nuestro suelo, para saludar sus bombarderos, a pesar de todo, como el rostro de Inglaterra. Si las bombas, errando su objetivo, caían sobre una aglomeración urbana, nos ingeniábamos en buscarles excusas, en ocasiones llegábamos hasta acusar a los alemanes de haberlas lanzado para provocar nuestra indignación contra los ingleses o de haber dado la señal de alarma demasiado tarde, intencionalmente. He pasado algunos días en el Havre con la familia de uno de mis camaradas de cautiverio, durante el período de los grandes bombardeos. La primera noche estábamos agrupados alrededor de la radio; el padre sintonizaba el aparato con una solemnidad candorosa y conmovedora: se hubiera dicho que oficiaba misa. Y mientras la B. B. C. nos daba sus primeras noticias, oímos un lejano gruñido de aviones. Sabíamos muy bien que venían a soltar sus bombas sobre nosotros. No olvidaré en mucho tiempo la mezcla de terror y de éxtasis con que una de las mujeres dijo a media voz: “¡Ahí están los ingleses!” Y durante un cuarto de hora, sin moverse de sus sillas, mientras resonaban las explosiones cercanas, escucharon la voz de Londres. Se les figuraba más presente: las escuadrillas que pasaban por encima de nuestras cabezas le daban cuerpo. Pero estos actos de fe exigían una tensión perpetua; exigían muchas veces que hiciera uno callar dentro de sí la indignación. La hicimos callar cuando arrasaron Lorient, cuando destruyeron el centro de Nantes, cuando hirieron a Rouen en el corazón. Quizás se adivinen los esfuerzos que necesitamos para ello. A veces la cólera era más fuerte — y entonces tratábamos de apaciguarla razonando. Recuerdo que en julio del 44 fué ametrallado el tren que me conducía de vuelta de Chantilly. Era un tren suburbano, enteramente inofensivo; tres aviones pasaron, y a los pocos se-

gundos había en el primer vagón tres muertos y doce heridos. Los viajeros, de pie sobre la vía, miraban pasar las ambulancias y los bancos verdes de la estación próxima sobre los cuales, a falta de camillas, transportaban los cuerpos. Estábamos pálidos de emoción y de cólera. Se os insultó, se os reprochó que fuerais inhumanos y bárbaros: “¿Qué necesidad hay de atacar un tren sin defensa? ¿No hay bastante que hacer del otro lado del Rin? ¡Que se vayan a Berlín! Pero es que le tienen miedo a la D. C. A., etc.” Y entonces, súbitamente, alguien encuentra la explicación: “Oigan: por lo general apuntan a la máquina, así no hieren a nadie. Sólo que hoy han puesto la locomotora a la cola. Por eso han tirado sobre el primer vagón. Piensen un poco, con esa velocidad no han advertido el cambio.” En seguida todos callaron: la gente se sentía aliviada porque los pilotos no habían cometido una falta imperdonable, porque podíamos continuar amándonos. Pero no era la menor desgracia esa tentación de odiaros contra la cual teníamos que luchar tan a menudo. Y puedo atestiguar que los días en que mirábamos ante los ojos irónicos de los alemanes, nuestros vencedores, las humaredas de los incendios que habíais provocado en las puertas de la ciudad, nuestra soledad fué total.

Sin embargo, no nos atrevíamos a quejarnos: teníamos la conciencia intranquila. Esa vergüenza secreta que nos atormentaba la conocí primero en la cautividad. Los prisioneros eran desgraciados, pero no lograban compadecerse a sí mismos. “¡Y bien —decían—, qué va a sucedernos allí, cuando volvamos!” Sus dolores eran secos y agrios, desagradables; estaban envenenados por el sentimiento de haberlos merecido: tenían vergüenza ante Francia. Pero Francia tenía vergüenza ante el mundo. Es dulce llorar un poco por sí mismo. ¿Pero cómo encontrar piedad para nosotros mismos si nos rodeaba el desprecio de los demás? Los polacos de mi *Stalag* no nos disimulaban su desdén; los checos nos reprochaban el haberlos abandonado en el 38; me han contado que un ruso, evadido y escondido por un gendarme angevino, decía de nosotros, con la cara llena de risa: “¡Franceses, conejos,

conejos!” Vosotros mismos no siempre habéis sido tiernos, y recuerdo cierto discurso del mariscal Smuts que debimos escuchar en silencio. Después de ello, por supuesto, nos sentíamos tentados de aferrarnos a nuestra humillación, de aumentarla. Quizá hubiera sido posible defendernos: al fin y al cabo, las tres potencias más grandes del mundo han tardado cuatro años en abatir a Alemania. ¿No era natural, acaso, que cediéramos al primer choque, nosotros que estábamos solos para soportarlo? Pero no se nos ocurría defendernos: los mejores de entre nosotros entraron en la Resistencia para rescatar a su país. Los demás continuaban vacilantes e incómodos; rumiaban su complejo de inferioridad. ¿No os parece que la peor pena es la que se sufre sin poder considerarla inmerecida ni aceptarla, sin embargo, como una redención?

Pero en el momento mismo en que íbamos a abandonarnos al remordimiento, los de Vichy y los colaboracionistas, al empujarnos en esa dirección, nos ayudaban a mantenernos firmes. La ocupación no era sólo esa presencia constante de los vencedores en nuestras ciudades: era también, en todas las paredes, en todos los diarios, esa inmunda imagen que querían darnos de nosotros mismos. Los colaboracionistas empezaban con un llamado a nuestra buena fe: “Estamos vencidos —decían—, seamos buenos perdedores, reconozcamos nuestras culpas.” Y en seguida: “Convengamos en que el francés es ligero, aturdido, jactancioso, egoísta, que nada comprende de las naciones extranjeras, que la guerra ha sorprendido a nuestro país en plena descomposición; carteles humorísticos ridiculizaban nuestras últimas esperanzas; Drieu La Rochelle nos insultaba en la “Nouvelle Revue Française”. Ante tanta bajeza y tan groseras astucias, nos endurecíamos, teníamos deseos de sentirnos orgullosos de nosotros mismos. Ay, apenas levantábamos cabeza, encontrábamos dentro de nosotros nuestros verdaderos motivos de remordimiento. Así vivíamos, en el peor malestar, desgraciados sin atrevernos a confesárnoslo, avergonzados y asqueados de la vergüenza. Para colmo de desgracia, no podíamos dar un paso, ni comer, ni siquiera respirar, sin hacernos cómplices del invasor. Los pacifistas nos ha-

bían explicado más de una vez, antes de la guerra, que un país invadido está en el deber de negarse a pelear y de oponer resistencia pasiva. Es fácil decirlo; sin embargo, para que esta resistencia fuera eficaz, se hubiera necesitado que el maquinista se negara a conducir su tren, que el paisano se negara a cultivar la tierra; el vencedor habría sufrido molestias —aunque podía abastecerse en su propio suelo— pero la nación invadida habría tenido la seguridad de perecer por completo en el más breve plazo. Era necesario, pues, trabajar, mantener en el país una apariencia de organización económica, garantizarle, a pesar de las destrucciones y de los saqueos, un *mínimum vital*. Sólo que la menor actividad aprovechaba al enemigo que se había lanzado sobre Francia y pegaba sus ventosas a nuestra piel y vivía en simbiosis con nosotros. Sacaba partido hasta de la última gota de sangre que se formaba en nuestras venas. Mucho se ha hablado de “colaboracionistas” y, ciertamente, hubo entre nosotros traidores auténticos: no nos avergonzaban; cada nación tiene su hez, esa franja de fracasados y de agriados que por un momento aprovechan los desastres y las revoluciones. La existencia de Laval o de Quisling, en el conjunto de una nación, es un fenómeno *normal*, como la proporción del suicidio o de la criminalidad. Pero no nos parecía normal la situación del país, simultánea y totalmente rebelde y colaboracionista. Los “maquisards”, nuestro orgullo, no trabajaban para el enemigo; pero era necesario que los campesinos, si querían alimentarlos, continuaran criando un ganado, la mitad del cual partía para Alemania. Cada uno de nuestros actos era ambiguo: nunca sabíamos si debíamos culparnos por completo o aprobarnos por completo. Un veneno sutil emponzoñaba las mejores empresas. Daré un solo ejemplo: los maquinistas, “chauffeurs” y mecánicos estuvieron admirables. Su sangre fría, su coraje y a menudo su abnegación han salvado centenares de vidas y han permitido a los convoyes de víveres entrar a París. La mayoría eran rebeldes, y lo demostraron. Sin embargo, su celo en defender nuestro material servía a la causa alemana: esas locomotoras milagrosamente

preservadas podían confiscarse de un día a otro; entre las vidas humanas que han conservado, deben contarse las de los militares que se incorporaban al Havre o a Cherburgo. Los trenes de víveres transportaban también material de guerra. De modo que esos hombres, preocupados únicamente de servir a sus compatriotas, estaban, por la fuerza de las cosas, del lado de nuestros enemigos contra nuestros amigos; y cuando Pétain les colgaba una medalla del pecho, era Alemania quien los condecoraba. De un cabo al otro de la guerra, no hemos reconocido nuestros actos, no hemos podido reivindicar sus consecuencias. El mal estaba en todo; toda elección era mala y sin embargo teníamos que elegir y éramos responsables; cada latido de nuestro corazón nos hundía en una culpabilidad que nos horrorizaba.

Quizá hubiéramos soportado mejor la condición abyecta a que estábamos reducidos si hubiésemos podido llevar a cabo contra Vichy esa unidad que Vichy incesantemente reclamaba. Pero no es cierto que la desgracia sirva para unir. Por de pronto, la ocupación dispersaba a la familia por todos los rincones del mundo. Tal industrial parisiense había dejado a su mujer y a su hija en zona libre y no podía, al menos durante los dos primeros años, volver a verlas ni escribirles sino en tarjetas postales; su hijo mayor estaba cautivo en un *Oflag*; el menor se había incorporado al ejército de De Gaulle. París estaba poblado de ausentes, y no es quizá uno de los aspectos menos notables de nuestra condición ese culto del recuerdo que hemos practicado durante cuatro años y que de tal manera se dirigía, a través de nuestros amigos lejanos, a una dulzura de vivir, a un orgullo de vivir desaparecidos. A pesar de nuestros esfuerzos, los recuerdos palidecían más y más cada día, los rostros se apagaban uno a uno. Se habló mucho de los prisioneros, y después menos, y después menos aún: no porque se dejara de pensar en ellos; pero después de haber sido figuras dolorosas y precisas en nosotros, se habían convertido en oquedades vacías, se confundían poco a poco con nuestra pobreza de sangre, nos faltaban como nos faltaban las grasas, el azúcar o las vitaminas, de la misma manera total e indi-

ferenciada. De igual manera se borraba el gusto del chocolate o del *foie-gras*, el recuerdo de ciertos días radiantes, de un 14 de julio en la Bastilla, de un paseo sentimental, de una tarde en la playa, de la grandeza de Francia: nuestras exigencias disminuían con nuestra memoria y, como uno se acomoda a todo, teníamos la vergüenza de acomodarnos a nuestra miseria, del *rutabagas* que servían en nuestra mesa, de las libertades ínfimas de que aún disponíamos, de nuestra sequedad interior. Nos simplificábamos más y más cada día y terminábamos por no hablar sino de alimentos, no tanto por hambre, quizá, o por temor del mañana, como porque la busca de “ocasiones” alimenticias era la única empresa que continuaba a nuestro alcance.

Y la ocupación, además, despertaba viejas querellas, agravaba las disensiones que separaban a los franceses. La división de Francia en zona norte y zona sur atizó la vieja rivalidad entre París y la provincia, entre el norte y el mediodía. Los habitantes de Clermont-Ferrand y de Niza acusaban a los parisienses de pactar con el enemigo; los parisienses, por su lado, reprochaban a los franceses de la zona libre el ser “blandos” y ostentar insolentemente su egoísta satisfacción de no estar “ocupados”. Desde este punto de vista, hay que confesarlo, los alemanes —al violar las cláusulas del armisticio y extender la ocupación a todo el país— nos han hecho un gran servicio: han restaurado la unidad de la nación. Pero muchos otros conflictos han subsistido: por ejemplo, el del campesino y el ciudadano. Los campesinos, mucho tiempo heridos por el supuesto desprecio de los demás, tomaban su desquite y les hacían pagar caro a los habitantes de las ciudades; éstos los acusaban de alimentar el mercado negro y hacer padecer hambre a las poblaciones urbanas. El gobierno avivaba las querellas con discursos que tan pronto ponían a los agricultores por las nubes y tan pronto les reprochaban el ocultar sus cosechas. La insolencia de los “restaurants” de lujo levantaba a los obreros contra la burguesía. A decir verdad, esos establecimientos estaban sobre todo frecuentados por alemanes y por un puñado de colaboracionistas. Pero su existencia per-

mitía tocar con el dedo las desigualdades sociales. De igual manera, las clases laboriosas no podían ignorar que sobre todo en ellas se reclutaba a los trabajadores del relevo: la burguesía no fué o casi no fué afectada. ¿Era el resultado de una maniobra alemana para sembrar la discordia, como se ha dicho, o de que los obreros eran más útiles en Alemania? No lo sé. Pero —y es un signo de nuestra incertidumbre— ignorábamos si había que alegrarse de que los estudiantes escapasen en su mayoría a la deportación o desear, por espíritu de solidaridad, que ésta se extendiera igualmente a todas las clases sociales. Por último debemos mencionar, para no omitir nada, que la derrota exasperó el conflicto de las generaciones. Durante cuatro años los combatientes de 1914 reprocharon a los de 1940 el haber perdido la guerra y los de 1940, a su vez, acusaron a sus mayores de haber perdido la paz.

No imaginéis, sin embargo, una Francia desgarrada. La verdad no es tan simple. Esas querellas aparecían sobre todo como obstáculos a un inmenso y torpe deseo de unión. Nunca, tal vez, hubo tanta buena voluntad. Los jóvenes soñaban oscuramente con un orden nuevo, los patronos, en su mayoría, se inclinaban a hacer concesiones importantes. En todos lados, cuando un breve desorden hacía pelear a dos pasajeros del subterráneo, cuando una disputa ponía frente a frente a un peatón y a un ciclista inhábil, se oía el mismo murmullo de la multitud: “¡Si no es el colmo! ¡Pelearse entre franceses! ¡Y ante los ojos de los alemanes!” Pero las circunstancias mismas de la ocupación, las barreras que los alemanes levantaban entre nosotros, las necesidades de la lucha clandestina, impedían, en la mayoría de los casos, que esas buenas voluntades encontraran su empleo. Por eso estos cuatro años fueron un largo sueño impotente de unidad. Esto da tan angustiosa urgencia al momento actual: han caído las barreras, nuestra suerte está en nuestras manos. ¿Triunfarán las viejas querellas o ese gran deseo de solidaridad? Pero a todos vosotros, que nos miráis desde Londres, os pedimos un poco de paciencia: no se ha borrado el recuerdo de la invasión, estamos recién despiertos. En cuanto a mí, si a la vuelta de una calle

encuentro un soldado norteamericano, siento un brusco e instintivo sobresalto: creo que es un alemán. Y a la inversa: un soldado alemán que se había escondido en un sótano y que, hambriento, quería rendirse, pudo descender en bicicleta los Campos Elíseos sin molestia, quince días después de la liberación. Era tal la costumbre de la multitud que no lo veía. Nos hace falta mucho tiempo para olvidar, y la Francia de mañana no ha mostrado aún su verdadero rostro.

Pero comprended —ante todo— que a menudo la ocupación fué más terrible que la guerra. Porque en la guerra cada cual puede hacer su oficio de hombre, mientras que en esa situación ambigua no podíamos realmente actuar, ni siquiera pensar. Sin duda que, durante este período, Francia no ha dado siempre —con excepción de la Resistencia— pruebas de su grandeza. Mas hay que comprender que la Resistencia activa debía limitarse necesariamente a una minoría. Y después, me parece que esa minoría que se ha ofrecido al martirio, deliberadamente y sin esperanzas, basta y sobra para rescatar nuestras debilidades. Y en fin, si estas páginas os han ayudado a medir lo que nuestro país ha sufrido en la vergüenza, en el horror y en la cólera, pensaréis como yo —creo— que hasta en sus errores tiene derecho al respeto.

*JEAN-PAUL SARTRE*

# ELOÍSA O LA EXISTENCIA DE LA MUJER

## UNA COSMOGONÍA MODERNA

Un poeta de nuestro tiempo, una de esas figuras en que el espíritu órfico cumple su piadosa tarea terrestre, Rainer María Rilke, ha mantenido, a lo largo de su no larga pero plural vida, un culto ardiente a la doncella. Culto a la virginidad, a la muchacha muerta sin ascender a mujer y que halla su complemento en otro culto dirigido con igual constancia a las "amantes". Doncellas muertas, amantes desgraciadas; tal es el aspecto con que la mujer se ofrece a un Orfeo moderno, encargado de salvar la unidad del mundo.

Rilke cree en la muerte más que en la vida, lo cual quiere decir que siente la vida como parte de la unidad que se integra con la muerte y no sabemos si con algo más. Vida es instante, tiempo roto y disperso, superficie del misterio; muerte, adentramiento en ese misterio, revelación de espacios indefinidos y de seres y criaturas transustanciados. La muerte es la transustanciación, la transfiguración de la vida. Rilke es uno de los representantes, quizá el más brillante por ser el más puro, de esa rara especie portadora de una fe que sólo en la poesía ha encontrado su forma. Fe que durante siglos vivió enlazada con el Cristianismo y que tras de esfuerzos dolorosos se ha mostrado con figura propia en los últimos tiempos de la madura Europa. Fe en la transformación, metamorfosis o transfiguración en que renacen las poéticas creencias de algunas religiones orientales y de ciertos mitos griegos,

como el mismo de Orfeo que al fin descubriera el poeta, espejo salvador de su soledad sin descanso.

Si esta fe en la metamorfosis, o transfiguración, que ha corrido la suerte de andar en varias diferentes religiones y mitos poéticos para al fin asomar tímida y dolorosamente en estos últimos tiempos, ha llegado ha constituirse en fe separada, es cosa por demás problemática. Quizá ande rondando con la Filosofía de la Existencia, quizá con la Razón Histórica, quizá aceche a la Filosofía de la Persona y hasta a la Teoría de los Valores. Quizá el gran parto del tiempo nuevo sea llevar al primer plano del saber y de la conciencia esa fe implícita en toda gran religión y poesía. Y a su cuenta deban ponerse parte del éxito de doctrinas tales como marxismo y freudismo, y aun historicismo, que parecen haber cobrado su aliento en una esperanza de transformación o metamorfosis. Transformar el mundo real, las condiciones objetivas de la vida, es la promesa y exigencia del marxismo frente a todo "idealismo" que —según su aseveración— pretende solapadamente encubrirlas. Transformar la psique es el intento del psicoanálisis; y aquí la transformación anda ya más cerca de la metamorfosis por ser la psique algo cuyo crecimiento, purificación y renacimiento parece haberse dado siempre a través de la metamorfosis. Y así desde que el aliento poético griego abandona el mundo, psique y amor parecen llevar una vida asaz incómoda, torturada y precaria, como si las teorías y visiones inventadas después fueran bárbaros desacuerdos, insólitas torres, en ocasiones doradas y marfileñas, para tan delicado huésped que moría de tedio, o huía invisiblemente, según su volátil condición.

Psique y amor deben andar muy aburridos de este mundo desde que los Mitos inspirados por la metamorfosis desaparecieron; sólo los poetas que se atreven a mirarse en el espejo de Orfeo los atraen momentáneamente. Uno de ellos, el más ardiente en esta fe, en estos amargos días que llamamos actualidad, mantiene la condenación de la mujer. Y dado lo que la mujer fué para él, cabe pensar que para

el *alma* y el amor. Tan ausentes andan estas entidades, que hasta la fe más adecuada a su azarosa existencia prefiere su temprana muerte como garantía única de que la esencia sea conservada sin derramarse, de que el misterio no sea hollado y abierta la rosa en la banalidad de un vientecillo que deshoja sin poseer.

En la cosmogonía rilkeana, que no llega a cristalizar en mito, ni en religión —ya está frío el planeta para nuevas religiones—, la muerte es la única transformación posible a que el ser de la mujer, alma y amor, puede llegar. Vírgenes intactas, amantes sin amor, con el amor enterrado vivo en la urna de su corazón. Imposible cristalización de la mujer en la vida, perdida en una desdichada maternidad o en un banal intento de independencia. En qué regiones de la muerte tal ser haya de cristalizarse, no lo dice Rilke; los únicos seres enteros, las criaturas íntegras de su cosmogonía, son los ángeles terribles y ardientes, espíritus asexuados de la virilidad, del “espíritu”, siempre varonil. Nada sabemos de la ulterior transfiguración de estas mujeres, esencia de la femineidad. Tan sólo alusiones a la música, tan sólo sus cantos, sus dolientes voces mezcladas con el viento; lamentos deslizados en los lamentos cósmicos. Diríase que la mujer, sin lugar en la vida, no lo halla tampoco en la muerte, quedando así en ese confuso límite entre ambas; la lamentación, el quejido débil e ininterrumpido; la vida de un sollozo y la eternidad de una lágrima que rueda por una mejilla inexistente; sonido de una voz sin palabra y sin garganta.

Y lo que tal cosmogonía nos presenta es algo que viene de antiguo y ante el cual nada es ni vale el moderno feminismo; nada. Es la cuestión de la existencia metafísica u ontológica, como se prefiera o sea necesario decir, de la mujer. Su existencia poética está asegurada desde el instante en que la poesía ofrece asiento a todos los medios seres y conatos de ser; a todo aquello que no puede franquear el nivel que lleva a la realidad de la existencia o a la idealidad del concepto.

Todo parece indicar que la objetividad, en sus múltiples formas, ha sido conquista del varón. La mujer, sumergida en la vida, no ha

alcanzado más que la perdurabilidad subterránea; su acción es imperceptible por confundirse con la vida misma, con cuyas fuentes ha mantenido siempre secreta alianza. La Historia es una forma de objetividad, y por tanto de desprendimiento de la vida; es ya una cierta muerte, como lo es toda forma de objetividad. La mujer la ha rehusado o no puede alcanzarla; parece vivir identificándose con la realidad más misteriosa y reacia a ser declarada por el "logos" en cualquiera de sus formas. Vida misteriosa de las entrañas, que se consume sin alcanzar la objetividad<sup>1</sup>.

Y esta situación errabunda de la mujer es la que canta el poeta. Realidad fantasmal, que los pueblos de todas las épocas han dramatizado en esas figuras femeninas indecisas y errantes, que traen el maldificio al mortal que se atreve a mirarlas. Y es la voz doliente que suena en el gemir del viento y el llanto que corre entremezclado con la lluvia. Existencia fantasmagórica de lo que no ha conseguido su ser y no está ni en la vida ni en la muerte.

El Cristianismo católico ofrece la imagen radiante de la Inmaculada Concepción, en que Rilke cree a su manera. La amante desdichada es a su modo virgen también, el modo en que la doncellez de la mujer arde en su propia llama. Amor puro porque es amor sin realización; amor que se mantiene en y de sí mismo como llama que sólo de su luz se alimenta. La amante desdichada no desmiente a la Inmaculada Concepción.

Pero Rilke no acoge la imagen portadora de la suprema pureza de la mujer, de la asunción de la virginidad al cielo de lo inmutable en la identidad perfecta de la Inmaculada, reina de todo lo creado por un instante aparte, que la hace criatura extraordinaria, engendrada por Dios sin que la sombra del pecado pueda mancharla, sin que el orden

<sup>1</sup> La existencia de la mujer en la Historia es el tema abordado en el libro *Grandeza y servidumbre de la mujer*, de Gustavo Pittaluga, (que próximamente publicará la "Sudamericana"), Por primera vez, creemos, se plantea el problema de la mujer en su realidad histórica con entera pureza intelectual y libertad de espíritu, lo que hace esperar esa claridad tan urgentemente requerida por la conciencia actual.

natural la haya tomado dentro de sí; en órbita y esfera distinta. En esta fe de la metamorfosis no hay lugar para esa pura identidad; nada quizás la tiene, a no ser esos ángeles terribles de luz y fuego cuyo contacto destruye.

Nada extraña resulta tal conclusión en la cosmogonía del poeta. Viene a continuar la imagen y condición que la mujer ha tenido, a pesar de todo, en la cultura de Occidente. Y este "a pesar de" se refiere al Cristianismo, cuya fe es portadora de la máxima realidad otorgada y exigida a lo humano. Entremezclada con la fe cristiana, parece haber persistido con singular terquedad la imagen de la mujer enajenada; criatura extraña en los linderos de lo humano. "Lo humano" es el contenido de la definición del hombre, y la mujer quedaba siempre en los límites, desterrada y, como toda realidad, rechazada, infinitamente temible. Sólo en su dependencia al varón, su vida cobraba ser y sentido; mas en cuanto asomaba en ella el conato del propio destino, quedaba convertida en un extraño ser sin sede posible. Era la posesa o hechizada que, vengadora, se transformaba en hechicera.

El secular rencor de la mujer parece estar alimentado en esta falta de sede para lograr su ser. Alma y sólo alma; mientras el hombre se aleja en la carrera de la historia, comprometido en aventuras cada vez más decisivas, ella queda atrás sin participación. Mas ¿cómo participar en el destino del varón, la que al más tímido intento de libertad queda endemoniada para siempre, errante y perdida? La cosmogonía de Rilke canta todavía el destino de esa criatura de perdición, cuya realización más bella es morir en la doncellez, en la plenitud de la posibilidad, sin alcanzar jamás la actualidad. La amante no correspondida vive la vida cerrada de su posibilidad, sin despliegue, como un capullo que cerrado muere. Es la vida silenciosa del alma solitaria.

La vida de la mujer es la vida del alma. El hombre comenzó su historia hace tiempo; la historia en que trata de alcanzar la libertad lejos del alma o desprendiéndose de ella, en una especie de pacto. ¿Habrà alguna manera de que la mujer encuentre su modo de vida par-

ticipante en la aventura varonil de la libertad, sin dejar de ser alma? ¿Habrá existido alguna mujer que a través de una pasión dolorosa y fecunda haya logrado servir a la libertad en que el hombre quiere adentrarse? Si la ha habido su ser estará logrado, y no será ya ni hechizada, ni hechicera.

El nombre de esta mujer es Eloísa. Quizá se trate como nombre histórico de una especie que haya alcanzado, merced a la pasión de su más glorioso individuo, el derecho a la existencia. El poeta ha pasado a su lado sin detenerse. No es propiamente un amante infeliz; vivió su amor en la plenitud, aunque de una breve hora. Y sin embargo, compartió la suerte de las amantes que Rilke canta; en soledad atesoró su amor sufriendo todas las metamorfosis necesarias para hacerle inmortal. Con su amor ella misma sufrió todas las metamorfosis lentas y dolorosas para llegar a ser *la mujer*. Ni hechicera, ni hechizada; hundida en su propia sede, en la realidad de su alma que salvó de su terrible aventura. Ya que el alma requiere, antes de ser realidad plena, ser rescatada de alguna manera, transformándose así de su espontánea realidad perdida y perdurable, en otra cristalina, idéntica de sí misma.

#### ELOÍSA

Eloísa. Tal es el nombre de una hazaña y de una especie; hay hazañas que conquistan un modo de ser. Bajo los nombres esclarecidos pululan criaturas oscuras, anónimos seres que cobran nombre por la gracia de quien supo llevar a cabo la hazaña. Ningún héroe combate para sí solo; su pasión sería entonces declinable, y no lo es. El héroe que no inventa su pasión tiene que aceptarla, forzado siempre por una exigencia que llamamos fatal, porque excede del término de una vida humana; es lo *humano* en algunos de sus aspectos o necesidades que impele a ser realizado. Las hazañas históricas sólo tienen sentido como nudos que se desatan para todos, dejando modos de ser

libres, haciendo asequible para muchos lo antes cerrado, en virtud de la pasión de alguno. Así Eloísa padeció un destino al que acabó venciendo.

Mucho y largamente gimió bajo su peso. Eloísa sintió de modo muy agudo lo incomprensible de su destino. Parece haber sucedido así casi siempre. Cuando más profundo es el destino que pesa sobre una vida humana, la conciencia lo encuentra más indescifrable y ha de aceptarlo como un misterio. El conocimiento del destino adviene después de que se consumó. Entonces, desatado el nudo terrible por el padecer, salta de pronto el sentido íntimo; se hace visible, se ha transformado en conciencia. Mas quien lo condujo por su vida hasta la conciencia lo apuró en el padecer oscuro, atravesado, eso sí, por presentimientos. El destino jamás se hace visible del todo para quien lo padece. Es el ángel con quien Jacob lucha toda la noche y que sólo consiente ser visto a la madrugada.

¿Y por qué yo? —se pregunta el elegido—. La historia traza su cárcel de circunstancias; ellas son las que exigen el cumplimiento de determinadas hazañas libertadoras. Pero la determinación histórica resulta mucho más amplia y menos determinada de lo necesario para que la designación individual sea explicada. Y esta elección del destino es más enigmática cuando la pasión no excede de la intimidad y dentro de ella se consuma el drama y la libertad subsiguiente. De ahí, también, lo oculto de los padeceres y logros de la mujer; no han trascendido los linderos de lo meramente íntimo y personal; no han llegado a lo histórico ni a lo objetivo.

Así Eloísa se muestra sin consuelo en su padecer de tantos días iguales. Su martirio fué en esto también típicamente femenino, por la paciencia que hubo de desplegar como si la paciencia hubiera sido desde siempre el heroísmo específico de la mujer.

¿Cuál fué la hazaña de Eloísa, la que le da nombre perdurable y conquista sede para un modo femenino de ser? Fué la mujer que sin desprenderse de su alma, la salvó entregándola a lo que parece ser su

contrario: la libertad. El alma solamente se salva entregándose; tal parecer ser su destino desde siempre. Mas el ser humano persigue la libertad, y su progreso efectivo es el que se verifica adentrándose en ella. Y sucede que una de las resistencias más duras en este adentramiento en la libertad es el que le pone el alma con un modo de ser propio, que es esclavitud. Y de ahí el drama de la cultura de Occidente, donde el hombre ha tenido más clara y visible la imagen de la libertad. Eloísa en su pasión vive este drama y ofrece por su hazaña un modo de ser mujer sumamente fascinante e infinitamente noble: se ha entregado a la libertad por la esclavitud. Ella lo sabe cuanto es posible: sabe único su amor, siente único a su amado y su amante, singular personaje en quien podrían descubrirse todos los heroísmos y las torpezas del varón occidental.

#### LA EXISTENCIA DE LA MUJER EN OCCIDENTE

Aparece claro que el destino que hizo de Eloísa una protagonista de la historia de la mujer y del amor, se verificara en ese tiempo. El desarrollo de la cultura occidental había llegado al punto de madurez en que tal drama tenía que manifestarse, tomando cuerpo el conflicto que latía en sus entrañas.

La cultura occidental lleva como impulso supremo la decisión del hombre que se lanza a serlo, adentrándose en la libertad. Audacia metafísica bien singular. La fe cristiana, revelación de la libertad, apoyada en el pensamiento griego, permiten este intento del máximo humanismo. El hombre creado a imagen y semejanza de Dios, directamente salido de su mano, tenía el derecho de existir como hombre, que ninguna otra religión le había conferido. Religiones todas de la metamorfosis o de la aniquilación en que lo humano quedaba sin existencia verdadera. El cristianismo ofrece una imagen del primer hombre, un hombre originario que ha recibido su ser de Dios, a diferencia de todas las genealogías de los relatos sagrados y poéticos de las reli-

giones orientales. Según ellas el hombre es un ser híbrido, ambiguo producto sin pureza de seres extrahumanos. Jehová era el Dios que ha conferido al hombre su ser puro, originario, y Cristo, al adquirir figura y padecer humanos, fija definitivamente esta ambigua y huidiza condición de la extraña criatura.

Y así, en la civilización nacida bajo las creencias cristianas, el hombre se lanza frenéticamente hacia su libertad, como si por primera vez en el mundo todo el caudal de su esperanza quedara al descubierto. La soledad no era ya desamparo, como al final del Mundo antiguo, sino soledad creadora, imagen de la nada de donde Dios creó el mundo. El hombre se lanzó a la creación desde su nada; nunca la nihilidad ha sido tan fecunda, fuente de mayor ímpetu de existencia.

Pero es el hombre solamente quien así vive. A pesar de que la Iglesia Católica, en uno de sus primeros Concilios, decidiera —por mayoría de votos— la posesión de un alma por la mujer, la igualdad metafísica no se verificó. Diríase que, en efecto, la mujer se supo dueña de un alma y se identificó con ella, pero no se supo espíritu, afán creador. No participó de la furia varonil por la existencia, ni, por lo tanto, de su soledad. El alma nunca está sola. Por el contrario, ya Aristóteles dice que “el alma es en cierto modo todas las cosas”; y “que es como una mano”. Espacio de límites desconocidos donde pueden entrar todas las clases de seres, los diferentes géneros de realidad, en contacto con todas las cosas a condición de no lanzarse como el espíritu, o el “animus”, a buscar la libertad.

El hombre estaba solo y a su lado la mujer era el signo más claro e insoslayable de la persistencia de ese mundo del alma y de las realidades que no viven en la libertad. Si el espíritu creador es divino, el mundo del alma —de la mujer— es sagrado, es decir no revelado. Mundo anterior al “logos”, entra en contacto con el “logos” mediante el ofrecimiento de sus entrañas para que en ellas se realice; se haga corpórea realidad; carne y alma.

La mujer no participaba en la libertad del varón medieval; tam-

poco había participado en el descubrimiento del “logos” que la Filosofía hiciera en Grecia; ajena al mundo del “logos”, llevaba la perduración del mundo anterior y tendría que ser la máxima resistencia para la masculina libertad y su infinito anhelo de existir.

Así el varón ha de crear también a la mujer, poniéndola al servicio de su voluntad. Beatriz, la mediadora, la más clara imagen de la “dama”, es una idea para la que sirvió de “materia” la Beatriz real. Bajo el amor platónico del caballero y de la poesía medieval, se deja sentir que la mujer es sólo el símbolo del querer masculino; la unidad ideal que el ánimo varonil necesita para desplegar su ímpetu. La dama lejana e inasequible unifica los tumultuosos instintos y ofrece un objeto en cuyo nombre el varón se atreverá a querer lo que de modo directo tal vez no podría. Imagen que por su atracción pone “fuera de sí” al varón, que se lanza a existir. El amor de la dama sostiene la voluntad metafísica del varón.

La mujer queda encerrada por el hombre dentro de una imagen sagrada. En ella se aparta, y se conserva a un tiempo, esa realidad persistente indefinible y reacia. Una manera, quizá la más bella y creadora que tiene el hombre de tratar con lo sagrado —extraño e indefinible— es reducirlo a una imagen... El proyectar una realidad en imagen es una manera de preservarse de ella, alejándola. Pero con esa ambivalencia propia de lo sagrado, la imagen que lo aleja mantiene al mismo tiempo su contacto. Y así el varón medioeval, al crear la “imagen sagrada” de la mujer, se preserva de ella, asegurándose su presencia; la confina y la mantiene en todo el esplendor de su belleza, de tal manera que la antigua resistencia se convierte en instrumento de su querer.

La realidad, no apresable en concepto, puede, sin embargo, apresarse en imágenes. La imagen es más activa, más eficiente que el concepto, como si fuese la forma adecuada para esa realidad infinitamente activa, no sometida al “logos” y, por tanto, de la que todo puede esperarse y todo puede temerse. Las imágenes revelan esa realidad mante-

niéndola dentro de unos límites dóciles, en cierto modo, al querer del hombre que ante ellas se postra. Y al adorarlas y contemplarlas se alimenta de su fuerza, sin entrar en litigio; sin ofrecerle cosa distinta de lo que puede. La imagen preserva al hombre de ser destruído por la realidad que, sin ella, le acometería siguiendo su ley y apetencia propia. Y así lo sagrado se ha vertido siempre en imágenes, transformándose en protectora presencia. Al objetivarse la temible y atrayente realidad, deja espacio para la existencia de su adorador, que conquista, con su adoración, su independencia.

Tal parece ser la verdadera situación entre el hombre y la mujer cuando Eloísa viene al mundo; y ella no la aceptó, rebasándola por su pasión. La mujer real que era el soporte de la “dama” tenía unas virtudes muy simples que cumplir; tan sólo no desmentir la imagen con su realidad; no destruir la identidad de la imagen con el suceso de su vida. En suma, permanecer quieta. La quietud ha sido la exigencia que el varón ha ejercido sobre la mujer en su activa vida. Quietud que traducida a la moral es honestidad y, en su realidad metafísica que envuelve la estética, pureza.

#### ELOÍSA, MUJER REAL

Eloísa realizó la hazaña de evadirse de esa imagen sagrada. Se escapó de la cárcel de la objetividad para vivir y ser sujeto de su pasión. Se atrevió a existir.

“Tú me elevaste por encima de mi sexo” dice a su amante, cuando, ya lejos de la felicidad, le escribe obstinada en la nostalgia. Sintió claramente que se había librado de la pasividad de la mujer para existir, a la manera masculina, con figura y vida propias. Y como tal existencia se la debe al amor y no a sus estudios de Filosofía, percibimos en su amor por Abelardo cierta filialidad. Filialidad que estrecha el lazo indisoluble, y que quizá sea la esencia de la inseparabilidad de ciertos amantes; círculo mágico que crea en los grandes amores la ligazón que

ningún destino puede deshacer, remedo del cual son los conjuros, filtros y hechicerías en que, a veces, ha entrado la sangre. Pues la sangre es señal de vida; de nacimiento y muerte.

En las profundidades de los grandes amores, siente el amante haber sido engendrado en el amor del otro; filialidad y hermandad a la vez que hace creer la propia existencia dependiente del otro, intrincada en él, sin libertad, sin espacio. Y así Eloísa: era real, tenía vida y ser; pero los tenía por el amor de Abelardo.

Reproduce esta vinculación el acto divino en el cual Eva fué creada por Dios, según nos cuenta el Génesis; Eva es hija del sueño de Adán. Y quizá ningún hombre nacido bajo las religiones que encierran tal relato sagrado pueda sentir jamás a la mujer de una manera que lo contradiga; pueda dejar de verla y sentirla como engendrada por su anhelo. Criatura de sus sueños y no, como él, hija directa de la divinidad.

Y quizá la belleza que emana inalterable de la figura de Eloísa proviene, en primer término, de esa su identificación con la mujer primera, con la Eva virginal de la pareja originaria. Toda mujer ha de reproducir, de algún modo, a la mujer primera; como todo varón, al varón primero. Pero en esto hay una profunda diferencia.

Porque también aquí vemos que la mujer ha padecido menos soledad que el hombre. Menos sumergida en la historia ha permanecido más cercana de la mujer originaria. La eterna Eva ha sido más real y más cercana que el vacilante y nebuloso Adán. En Adán parece contenerse más posibilidad y, por ende, más trabajo para los hombres, sus hijos y hermanos; su herencia fué el trabajo en busca de la libertad. Eva contiene más determinación; Eva, la voluntariosa, que fijó por su capricho la suerte de la especie. Diríase que se le debe cuanto hay de fatalidad en el destino humano, cuanto de determinación, cuanto de inexorable.

La eterna Eva es la figura de la inexorable justicia que por serlo es de cada día. Y las mujeres que la reproducen simplemente, mantienen la fatalidad y encadenamiento de la vida. La mujer dentro del área de la libertad cristiana ¿habrá de seguir siendo Eva, nada más? ¿No ha-

brá de realizar alguna acción libertadora de sí misma y del hombre que gime por su hechizo? La "imagen sagrada" del amor medioeval es un intento "masculino" de liberarse de la fatalidad de Eva, en que la mujer no ha tomado parte.

Las imprecaciones medioevales dirigidas contra la mujer expresan el rencor hacia Eva en el momento en que el eterno Adán entraba en una de sus posibilidades más contrarias al momento fatal que determinó la salida del encadenado jardín y la entrada en la Historia; el momento en que con mayor nostalgia se quería apresurar el retorno a la Patria celestial perdida. La mujer era el eterno obstáculo, no de la historia, sino de la vuelta al lugar donde no la hay; la eterna causante del destierro.

Y así, para no ser extraña a este anhelo, la mujer tuvo que ser creada por el varón, encerrada dentro de la "imagen sagrada" de la amada, de la dama, de la Beatriz divina y mediadora.

Mas había sucedido en la historia de la mujer un acontecimiento decisivo. Fué la entrada de la mujer en el drama humano, la aparición de la mujer llena de gracia, vencedora de la fatalidad de la eterna Eva, poseída de la serpiente terrestre. Es el suceso de la ascensión de la mujer desde el valle de Eva a una altura por encima de las más altas cimas de lo humano. Su transformación en criatura de la libertad y de la gracia había tenido lugar desde la esclavitud.

Pero en la entrada del hombre occidental en la historia siempre será visible esa anchura mayor, ese mayor territorio de posibilidad que el hombre tiene que recorrer empujado por la indeterminación de Adán, frente a la determinación de la mujer, siempre bajo la imagen de Eva. El hombre la libertó, llevándola como imagen, signo de su voluntad, signo también de su victoria, pues en ella quedaba confinado todo lo no humano. En la imagen de la mujer, el varón había encerrado todo lo inescrutable de la suerte, lo permanente de la naturaleza y lo azaroso del destino, todo lo inexpugnable a su razón. Y por eso, al vencer por su amada, salía vencedor de lo no humano: misterio de la

naturaleza, misterio del destino, lo sagrado encerrado en la figura siempre ambigua de la mujer.

La mujer conservaba siempre de la Eva la ambigüedad, esa especie de alianza con todo lo irrevelado, con todo lo reacio ante el "logos", y ante la libertad de la fe también; cifra de todas las resistencias. Y por ello, mediadora. Nunca igual al hombre; esclava y libertadora, misterio natural y ángel sobrenatural; definitivo escollo y guía de viaje más audaz por los abismos del infierno y las alturas celestes.

Eloísa es la mujer real en quien el apartamiento histórico de Eva se cumple. Su amor por Abelardo tiene todos los signos de una alianza con el hombre como nunca se había llevado a cabo. No es la mujer especie, fatalidad y condena de la inocencia del hombre, sino su amiga, su aliada: casi su cómplice.

Fué, sin duda, lo que levantó la hoguera demoníaca de odio de su tío el canónigo contra Abelardo: la percepción certera que debió de tener mezclada con turbios sentimientos y escrúpulos morales; las percepciones de una alianza inusitada con el hombre, tanto que, aun durante muchos siglos, no será nada común.

Y así Eloísa se encontró "levantada por encima de su sexo", a causa de su participación en la voluntad del amante, pues Abelardo representa el hombre de su hora, es el ápice de su inmensa aventura, viviéndola con lucidez y pasión. Es el hombre sobre cuya espalda se deja sentir la carga de los trabajos y padeceres en el correspondiente acto del drama, de la historia universal. Preciosa tuvo que serle la alianza de Eloísa como certidumbre íntima, pues su relación con ella es de índole muy diferente de la vivida por los amadores de su siglo.

Mientras los demás hombres amaban a la mujer "idea" y convivían con la mujer más o menos imagen de la eterna Eva, Abelardo tuvo mujer en quien la amante se identificó con la amada: raro y precioso suceso en que la mujer entra en la plenitud de su existencia. Existencia es identidad de posibilidad y realidad; posibilidad que estaba encerrada en la "imagen sagrada" como sucede siempre. Identidad de la amada

y de la amante fué lo que hizo de Eloísa la mujer real, elevada sobre las demás que solamente eran sombra de su imagen. Eloísa coincidía con su imagen, privilegio que ella percibió agudamente, según aparece en sus cartas, aunque nublado por la terrible nostalgia. Si las cartas en la versión llegada a nuestros días son auténticas, podemos creer que el sentimiento de esa su existencia real debió de serle sumamente claro. Es la realidad de su vida que se abre paso en esa alucinación constante que su clausura le trajo en sustitución de las horas de amor pasadas para siempre.

Es el grito de un triunfo que rasga la desolación. Y la vemos aferrarse a la terrible nostalgia como venganza, en ese “no me podrán quitar el dolorido sentir” con que el amor se rebela ante la resignación y ante la impasibilidad. Y también, porque en la nostalgia encuentra la certidumbre de su raro privilegio.

Era la mujer quien aparecía en la plenitud de su existencia, más allá de los sueños del varón. Mas su ser respondía a ese sueño; era el contenido de la “imagen sagrada” transformada en vida. Era la liberación de la encantada esencia —posibilidad— para fijarla en su realidad, mediante la pasión.

La vida humana se alimenta durante épocas enteras de “imágenes sagradas” que encierran lo inasequible por el momento. Porque la imagen sagrada contiene una fuerza que el hombre no siempre puede soportar. Y el verdadero crecimiento histórico es aquél que forja una imagen sagrada o aquél que la destruye, liberando la fuerza en ella contenida; revelando lo que yacía oculto para llevarlo a existencia, a realidad.

Y tal liberación de la esencia oculta en la imagen sagrada sólo se realiza por la pasión, por el padecimiento de alguien que, sin saberlo, se atreve a vivir esa imagen, a *serla*, verificando la identidad de su esencia. Toda encarnación de una esencia en humanas entrañas es siempre un glorioso y terrible padecimiento. Eloísa lo soportó a lo largo de su vida.

Tratándose de la mujer, toda liberación —parece— ha sido consumada mediante la esclavitud. La esclavitud ha sido la manera como el ser de la mujer se ha realizado más espléndidamente. Ante la llamada divina, la mujer responde “he aquí la esclava”, mientras el varón se ha levantado, Job y Jacob, preguntando. La vida humana en su ambigüedad característica se mueve entre la esclavitud y la libertad, categorías supremas de la vida. En la esclavitud el alma se colma de realidad, como si tal fuese la manera más adecuada de que las realidades más plenas y divinas entrasen en contacto con el ser humano. La esclavitud vive en adoración receptora, máxima apertura del alma que rebosa de realidad, de tal manera que sólo teme no bastarse a sí misma, sintiendo su pequeñez frente al océano inmenso del que apenas puede contener una gota. Es la imagen de la realidad que ha visto toda alma adoratriz, es la que inspira ese “dilataste mi corazón” que del salmista toma Teresa de Cepeda, cuando empieza la transformación que la llevará a la santidad. El alma que adora se siente infinitamente pequeña y vive de esta dolorosa manera la infinitud; padeciéndola, no pensándola impasiblemente.

Y hablamos de “alma esclava” porque en la estructura del ser humano es el alma la que se esclaviza, ella también la que entra en contacto con la realidad de modo íntimo, padeciéndola, recibéndola a veces en huella y estigma, dejándose imprimir. Toda el alma enamorada se ha dejado grabar la imagen de lo amado, y es ése su mayor padecer, más allá de todos los avatares y contingencias de la historia. Un amor aún sin historia, feliz, tendría siempre esta historia de un alma en quien se imprime la imagen del objeto amado.

La mujer parece haber sido designada para ser la protagonista de la historia del alma en el mundo. No exento de ella el hombre, la ha eludido y traspasado para ganar eso otro que quizá se llame “animus”,

voluntad, intelecto o espíritu; el término griego “nus” parece decirlo más claramente que otro alguno. La suerte del “nus” ha estado encomendada al hombre que ha perdido muchas veces su alma por sostenerlo y perseguirlo; séale ese pecado perdonado. No así a la mujer, que cuando pierde el alma no parece tener ya cosa alguna, y convertida en sombra anda errante, perdida irremisiblemente. La estampa de la “mujer perdida” responde a esta realidad de la mujer que al perder su alma ya no tiene nada; mientras que al hombre desalmado aún le queda, aunque muy arriesgadamente, la prosecución del espíritu, razón o “nus”.

La transformación del alma ha sido padecida por la mujer, ocupando por eso lugar tan óculto y tan poco propicio a liberaciones. El alma no quiere dejar de ser esclava. Su padecer es su actividad suprema, cuando fundida por la adoración llega por fin a transfigurarse en el objeto amado.

Pues el alma no puede persistir en su ser: receptora, pasiva, necesita de la existencia de algo más real que ella a quien adorar y adquirir así la forma que no tiene, la existencia que le falta; las más veces por participación, de un modo imperfecto; por identificación transfiguradora, cuando alcanza su verdadera realidad.

La paciencia, esa femenina virtud que sólo algunos varones excepcionales conocen, es esencial al alma que padece, y el padecer es la condición para cumplir su metamorfosis. El alma inmersa en el tiempo ha de tener la paciencia de padecerlo instante a instante, como si el tiempo cristalizase en su interior.

Y de aquí que el varón ejemplifique menos la unidad, aun combatiendo denodadamente por ella, y la mujer la alcance por la paciencia de su alma de modo invisible, como la lenta arquitectura del agua o la fijación por las plantas de los rayos solares. En Eloísa esta unidad cristalina ha engañado un poco a quienes la han juzgado varonil. Visión apresurada, pues cuando la mujer se decide a vivir su pasión, suele vacilar y temblar menos que el hombre, tal vez por no tener que elegir entre su pasión y otra forma de vida. Todo varón tiene al lado

de la vida del alma, otra vida. Y la especie superior de hombre quizá sea esa, tan rara hoy, que realiza el prodigio de vivir entre los dos, ganando el "nus" sin perder el alma; adentrándose en la libertad, cuanto le sea posible, sin aniquilar ni humillar la vida de las entrañas.

Eloísa vive su pasión con el valor temerario que da la aceptación absoluta; con una lucidez que la hace criatura de tragedia; Antígona que sea al propio tiempo el autor de sí misma, pues mostró su libertad en un punto; en el instante no desmentido en que aceptó su pasión, sin intentar salir de su espacio. No todas las criaturas que han vivido una pasión lo han hecho con tal lucidez; muchas van arrastradas, víctimas del furor que aun ardiendo en mí mismas parece provenir de otro. Eloísa muestra una rara claridad más propia de la supervivencia que la vida: se mira y se ve a sí misma, testigo de su pasión<sup>1</sup>. Y este mirar la propia vida, es libertad que hace que la pasión sea un sacrificio. Libertad en la esclavitud. Para Eloísa existir es ofrecerse.

El sentido del existir como ofrecimiento parece ser femenino; propio de la criatura identificada con su alma. Y sin embargo, debe estar en la raíz de la vida humana. En tiempos muy remotos, el acto del sacrificio aparece como el origen de la vida específicamente humana. El varón moderno, cegado por la prisa histórica, no quiere por ahora recordarlo. Pero las más antiguas Religiones presentan el acto del sacrificio como el momento por el cual el hombre entra en relación con la divinidad, a la que aplaca cobrando libertad para lanzarse a su existir propio. En la Biblia es el acto de culto por excelencia, y —según los historiadores de la Religión Védica, venerable nodriza del género humano— el sacrificio es la manera de dirigirse a ese Dios infinitamente

<sup>1</sup> La mirada en que la mujer se mira a sí misma es distinta de la análoga del varón. Es esencial a la vida humana el necesitar saberse o saber algo de sí misma; pero el hombre adquiere este saber casi siempre en forma de idea, de definición. (La definición es la forma más viril del conocimiento.) Mientras la mujer suele verse vivir desde dentro, sin definición, de modo directo, prescindiendo del "personaje" que el hombre necesita crear para verse vivir. Es muy masculino verse vivir desde una idea o desde un personaje; femenino el verse vivir desde adentro, como si la mirada saliera de un centro situado más allá del corazón, pero entrañable siempre.

poderoso e infinitamente lejano. El hombre sabía entonces que antes de alcanzar independencia había de ofrecerse, como si algo de lo que la vida es, espontáneamente, *tuviese que ser* consumido o transformado.

Existir es ofrecerse. En el acto de ofrecimiento el alma sale de sí misma, de su pasividad que cobra su sentido, que se actualiza de su sueño, que se consume también. Si el sacrificio no está bien hecho se corre el riesgo de perder el alma, como el desdichado Caín, perdido para siempre ante la ventura de su hermano que supo ofrecerse para obtener la libertad.

Los hombres hacen lo posible por olvidar esta acción sagrada y que de alguna manera debe ser necesario realizar, sobre todo para aquél que quiere la independencia y la libertad metafísicas. Pues sólo desde la esclavitud nace la libertad.

Pero este olvido del varón del acto de ofrecimiento (en la raíz quizá de toda existencia) data de hace poco tiempo. El varón contemporáneo de Eloísa realizaba incesantes sacrificios ante la imagen sagrada de la mujer amada. Quizá tomase el desquite, ante la mujer real que caía en sus brazos, de quien aceptara el sacrificio sin ofrecer apenas alguno, contrapartida de todos los ofrecimientos a la mujer idea, a la Beatriz.

En el Renacimiento persiste este sentido de la ofrenda varonil. El varón, al menos formalmente, ofrece a la mujer, ahora con más frecuencia, identidad de amante y amada, el fruto de su varonil querer. Y querer a una mujer románticamente ha sido depositar ante ella el fruto del esfuerzo heroico y también del trabajo diario. La gloria, si la había, y la paciencia. (Por raro que parezca, en el Romanticismo el varón tuvo mayor paciencia que nunca.)

Mas a la mujer le ha quedado la duda de que lo ofrecido por el hombre fuese no más que el resultado de su propio querer, de su voluntad metafísica para la cual ella era pretexto y premio. De ahí la exigencia implacable nacida de la desconfianza ante la ofrenda. Y esa tentación que toda mujer ha sentido de pedir el sacrificio del ser mismo

del hombre; el sacrificio del heroico ímpetu conquistador de la gloria que se le ofrece, como prueba última y definitiva. Tentación terrible de repetir el gesto de Jehová sin enviar al ángel que detenga la cuchillada sobre la nuca del inocente. Tentación del alma esclava de hundir en ella al flotante espíritu, al “nus” creador.

#### EL MISTERIO

El ofrecerse trae el riesgo de ser consumido sin ser transfigurado. El hombre descubrió el camino de la Filosofía en que el ofrecimiento no tenía caracteres de sacrificio como en el sacerdocio, puesto que el mismo encuentra lo buscado y no ha de aguardar, mediante la ofrenda, la revelación y el pacto que trae la libertad.

En el sacrificio se espera, a veces, el cumplimiento de un misterio mediante el cual lo que había de ser consumido se transfigura en materia invulnerable, y la esclavitud del que se ofrece, en libertad.

Entonces el sacrificio busca el pacto con el poder divino. Es el nacimiento o el acto preparatorio del nacimiento, del espíritu, de la libertad humana. Mas en el alma que adora, tal esperanza no alienta. Quiere ser consumida.

Y así Eloísa no aceptará sacrificio alguno de Abelardo. Lo eleva por encima de toda igualdad, de toda hermandad también. No busca y aun rechaza esa fraternidad del amor compartido, esa hermandad que como lazo sagrado se revela entre los amantes. En el Mito del amor occidental por excelencia, aparecido literalmente un siglo más tarde, en Tristán e Isolda, esta identidad de los amantes que Wagner en su genial interpretación llevara a plena luz, es el instante en que, idénticos, renuncian al nombre que es diferencia: “Ni yo Tristán ni yo Isolda, somos uno sin nombre en la noche”. La fusión de los amantes los lleva más allá de la distinción del nombre, los identifica en una hermandad mágica, sagrada. Eloísa no quiso; luchó con la diplomacia de la pasión para que Abelardo siguiera su camino, el de su vocación, prosiguiera

su libertad más allá del alma; quiso verlo ascender al lugar de lo divino, donde el sacrificio perenne de su alma lo mantendría. Quería ser consumida y no quería un hombre, sino lo divino, todo lo divino que en un hombre puede hallarse.

Nos refiere la historia que Eloísa no quería el matrimonio al que tuvo que ir, secretamente, obligada por la exigencia de su tío el canónigo, a quien tal actitud enfureció hasta el paroxismo. El matrimonio conservado en secreto dejaba a Abelardo en libertad para proseguir su sueño de altas dignidades eclesiásticas desde las que la historia se hacía en aquellos tiempos. Eloísa lucha para evitar el matrimonio de la misma manera hábil y tenaz con que tantas mujeres han luchado para conseguirlo. Y en tal renuncia hay ese misterio del alma ofreciéndose para ser consumida y no libertada; no quiere sino un Dios. Porque solamente lo divino consume.

Viviendo ella este amor, quiso salvar a su amante de ser consumido por su eterno morir. No aceptó que él fuese el amante ni el esposo de Eloísa, sino él mismo; dejando libre a lo divino que ella había descubierto en él, dejando en libertad también al hombre para que prosiguiera su histórico destino.

Alma libremente esclava hizo sacrificio de su amor ante la libertad, quiso a su amante por encima de su amor, de la manera más contraria a esa dolencia moderna de los que se enamoran del amor. Consumida en la nostalgia durante los años helados de Argenteuil, atormentada con el recuerdo de su breve felicidad, no ha querido el amor, sino al hombre y a lo divino que en el hombre había. Tal es el misterio que la hace recobrar la pureza perfecta de la mujer; de la mujer que ha vencido a la Eva eterna, fatalidad de la libertad humana.

#### LA MUJER

Tras el sacrificio viene la tragedia real que Eloísa padece; acepta, después del drama, el lugar que Abelardo le ha asignado. Aceptándolo

lleva hasta el extremo su sentido del amor que es su sentido de la existencia como ofrenda. Llega una larga procesión de días iguales, de interminables noches sin sueño, "viuda de un hombre vivo", en vela perpetua ante el amor que como pájaro sagrado se había refugiado en su corazón. Todo corazón que sobrevive a un gran amor tiene mucho de urna funeraria; incapaz de abrigar ningún otro sentimiento, detenido en el instante mismo en que el amor compartido cesó, tiene mucho de llama cuajada, como si el mismo fuego, al llegar a una total pureza, pudiese cristalizar.

Es el misterio y la belleza del corazón transparente, cristalización de algo tan vivo y flúido como el sentimiento, y de los sentimientos el más arrebatador, el amor, que por su misma condición llameante y alada parece imposible que pueda detenerse sin volatilizarse o deshacerse en cenizas. Ni el helado soplo, la irremediable ausencia y la soledad, ni la ceniza del olvido apagan la llama en Eloísa, alcanzada ya esa dolorosa transmutación del amor que es la imagen más verídica de la inmortalidad. Sin dejar de estar viva, pues padecía, estaba más allá de la muerte y de la vida.

No quiso transmutar su humano amor convirtiéndolo en divino, camino, aunque difícil, el menos doloroso y más promisor; se cerró a esa definitiva esperanza. Se adentró, así, en la desolación; jamás alma viviente caminó con pasos tan firmes en un desierto. Y como habitante del desierto hubo de padecer espejismos e infinita sed. En sus cartas suena esa voz ronca, metálica de la sed, con que la cigarra canta en las tardes de agosto, camino del otoño. Voz seca, de madera y metal, de un tono persistente como el ritmo del martillo que golpea el muro impasible.

Abelardo no la oía, aunque conteste a sus cartas; sabía descifrar las palabras y conocía el sentido de cada una, mas no el sentido de la salmodia, canto de un corazón convertido en momia; momia de canto también. Lentamente Eloísa va rememorando su historia antes de entrar en la muerte; se ve vivir, sin que la visión altere su vida que acepta

con esta última mirada. Sus cartas son un epitafio, pues la pasión cuando se sabe sin esperanzas necesita un epitafio.

Eloísa es la imagen de aquellos que han alcanzado la inmortalidad en vida, identificándose, verificando su figura en el padecer de la pasión, como si esta figura verdadera yaciese en un espacio que sólo al padecer descubre. En toda pasión llevada hasta el extremo se deja ver un misterio, el misterio del padecer humano, mediante el cual se alcanza la identidad, especie de recobrada pureza que, una vez descubierta, es invulnerable.

Pasada la lenta agonía, Eloísa llega a ser invulnerable bajo la sombra del Paraclete. Todavía viva se sentiría estremecer cuando la brisa de la primavera le dijese que las hojas nuevas se abrían a la luz, cuando el otoño con su olor a tierra mojada le anunciase la ventura de esas hojas que se hundían en el barro indiferente para ser absorbidas y ascender en la savia y ver de nuevo la luz. Su amor detenido ya, no podía participar de ese ritmo con que la vida nace, muere y resucita "secundum naturam". Rosa petrificada, momia de una flor. Momia de una flor que ni cae deshojada sobre la tierra, ni se deshace arrebatada por el viento. Momia de una rosa, tal debió de ser su apariencia bajo la que vivía invisible su corazón transmutado en cristalina roca. Impasibilidad en la pasión, porque unos ojos de mirada lúcida ven el propio corazón ya transparente en su padecer. La pasión pura le ha dado identidad, ha sufrido la más terrible de las metamorfosis. Y es la mujer a quien los años no menguan, de imposible pasión inalterable, de cristalino corazón en llamas.

Ha recobrado, en su victoria sobre la fatal Eva, la pureza originaria, por su pasión que atravesó todas las tentaciones y se cumplió en el misterio. Ya nada la amenaza; contemplaba a su amante, siempre en peligro, situado más acá y más allá del destino que ella vislumbraba, cuando le oyó de lejos hablando de las cosas divinas y humanas. Ella era nada más que una muchacha, una muchacha que apenas nada sabía. Y en su ignorancia —Eloísa, aunque muy ilustrada para mujer, resul-

taba muy ignorante ante Alebardo— recibió la revelación de aquel destino de humana libertad; sintió el “nus” en su fuerza, el pensamiento vivo en el hombre.

Más acá y más allá de su destino, Abelardo, en su desmentida vida y acalorado pensamiento, hacía ruido en el mundo. Quizá ella vivió lo bastante para ver que el Abelardo que amara más que el amor, no llegaba a identificarse con el Abelardo ideal que sólo ella vió caminar delante de su figura de hombre, ángel del destino, ante cuyas alas Eloísa se apartó, cediendo su sitio, el de su cuerpo, el de su alma, para dejar espacio en el que desplegase enteras las alas. Algo demoníaco pareció malograr su perfecto sacrificio, aunque la figura de Abelardo haya pasado a la Historia del pensamiento y aun de la acción.

Sin desmentirse vivió muchos, demasiados años bajo la sombra del Paracleto. El vacío en forma de respeto y admiración la envolvía cada vez más. Impasible en su pasión, imperecedera en su pureza recobrada, llegó hasta el fin a través de una larga paciencia. Era la mujer entera a quien la muerte encontró. No consumida por el amor humano, transfigurada ya, subiría, paloma en libertad, hacia el amor eterno.

*MARÍA ZAMBRANO*

## DE ELOÍSA A ABELARDO

De estas hórridas celdas y soledades hondas  
en donde la celeste Contemplación reposa,  
donde reina la fiel Melancolía atenta,  
¿qué expresan los tumultos de las vestales venas?  
¿Por qué mis pensamientos huyen de este retiro?  
¿Por qué en mi corazón arde el fuego escondido?  
La culpa es de Abelardo, si yo amo todavía,  
y ha de besar su nombre, todavía, Eloísa.

¡Fatal y amado nombre! Permanece el secreto  
de estos labios sellados con sagrado silencio;  
mi corazón, escóndelo en su íntimo disfraz  
donde mezclado a Dios su amada Idea yace;  
visible se hace el nombre — ¡ah, no escribas, mi mano! —  
íntegro está ya escrito— ¡mis lágrimas, borradlo!  
Eloísa perdida, vano es que llore y rece,  
su corazón aún dicta, y su mano obedece.

¡Inexorables muros cuyo orbe oscuro tiene  
 tristezas voluntarias, suspiros penitentes!  
 ¡Oh rocas desgastadas por piadosas rodillas!  
 ¡Oh grutas y cavernas con ásperas espinas!  
 ¡Túmulos donde vírgenes de ojos pálidos velan,  
 santos cuyas estatuas a llorar aprendieron!  
 Silenciosa, inmutable como vosotras, fría,  
 no me ha tornado en piedra todavía el olvido.  
 Divide el corazón la ardua naturaleza;  
 soy parte de Abelardo, no soy toda del Cielo;  
 ni llantos que por siglos vanamente existieron,  
 ni oraciones, ni ayunos, de la ansiedad son frenos.

Cuando llegan tus cartas y las abro temblando  
 el conocido nombre despierta mi ansiedad.  
 ¡Oh nombre para siempre amado y siempre triste!  
 ¡Aun murmurado en lágrimas que en suspiros persiste!  
 Cuando descubro el mío también yo me estremezco,  
 alguna atroz desdicha lo persigue de cerca.  
 Recorriendo las líneas derrámanse mis ojos  
 guiados por una triste variedad de dolores.  
 ¡De amor ardiendo o bien mustia en mi lozanía,  
 en un convento sola, y en tinieblas perdida!  
 La religión severa calmó indómitas llamas,  
 de la pasión murieron aquí el Amor, la Fama.

Mas escíbeme todo para que unirse puedan  
todos nuestros suspiros, mis penas a tus penas.  
Ni enemigos, ni dichas, ese poder nos roba,  
¿y Abelardo podrá ser menos bondadoso?  
Las lágrimas son mías, no pretendo ahorrarlas,  
reclama el amor llantos que en la oración sobraron.  
Mis ojos no persiguen otra labor amable;  
lo que pueden hacer sólo es leer y llorar.

Comparte mi dolor, admite ese consuelo;  
¡ah, más que compartirlo dame toda tu pena!  
Enseñó a escribir cartas el Cielo a desdichados,  
a doncellas cautivas, a amantes desterrados:  
inspirados de amor, respiran, hablan, viven,  
constantes a su fuego, el alma enardecida;  
desea vincularse la virgen sin temor,  
eximir los rubores, dar todo el corazón,  
avivar intercambios suaves del alma al alma,  
del Polo hasta las Indias propagar su ansiedad.

Cuando el amor llegó con nombre de amistad,  
sabes con qué inocencia sentí tu primer llama;  
con virtudes angélicas te formó mi conciencia,  
la emanación total de un bello entendimiento.  
Esos ojos sonrientes, atenuando sus rayos,  
brillaban con dulzura de una luz celestial.

Te contemplé inocente: tu canto el Cielo oyó;  
 las verdades divinas las enmendó tu voz.  
 De labios semejantes, ¿qué preceptos no encantan?  
 Bien pronto me enseñaron que no es pecado amar:  
 retorné a los senderos de los sentidos goces,  
 no quise hallar un ángel, lo que amaba era un hombre.  
 De los santos la dicha, vaga y remota veo;  
 ni les envidio el Cielo que por ti sólo pierdo.

Inducida a casarme, recuerdo que exclamaba:  
 ¡Maldigo toda ley que el amor no ha inventado!  
 Liviano como el aire frente a lazos terrestres  
 abre alas el amor, y en un momento vuela.  
 Riqueza, honor aguardan a la fiel desposada;  
 augustos son sus actos, venerada su fama;  
 transformará todo eso la pasión verdadera.  
 ¿Qué son para el amor, fama, honor y riquezas?  
 Y cuando profanamos del Dios celoso el fuego,  
 para vengarse inspira un amor sin sosiego,  
 y ordena equivocados lamentos a mortales  
 que buscan el amor y solitarios aman.  
 Si el dueño de este mundo sucumbiera a mis pies,  
 despreciaría todo, su trono y sus riquezas:  
 ser yo la emperatriz de César no quisiera,  
 sólo del hombre que amo la amante quiero ser,  
 y si es que existe un nombre, todavía más libre

y más enamorado, por ti lo llevaría.  
¡Oh dicha afortunada! Cuando se atraen las almas,  
cuando el amor es libre y la ley natural:  
entonces poseer, ser poseída, no es  
un vacío vehemente, un dolor en el pecho;  
los pensamientos se unen al salir de los labios,  
y mutuos los deseos del corazón renacen.  
Esto podrá ser dicha, si es que en el mundo existe,  
la dicha que una vez fué de Abelardo y mía.

¡Ah, cómo cambió todo! ¡Un nuevo horror asciende:  
un amante desnudo yace atado, lo hieren!  
¿Dónde estaba Eloísa y su voz y su mano,  
su puñal deteniendo el horrible mandato?  
¡Ah, Bárbaro, detente!, y el ultraje refrena,  
si el crimen fué común, que lo sea la pena.  
Muda ya de vergüenza, reprimido el furor,  
dejo que hablen mis lágrimas, mis ardientes rubores

¿Podrías olvidar aquel solemne día,  
cuando al pie del altar, yacíamos las víctimas?  
¿Podrías olvidar qué lágrimas cayeron  
diciendo adiós al mundo con juventud ferviente?  
Cuando con fríos labios besé el velo sagrado,  
palidieron lámparas, temblaron los altares.  
Se asombraron los santos al oír mis promesas;

la conquista lograda vaciló en creer el Cielo,  
y a los tristes altares cuando yo me acercaba,  
no en la cruz, en tus ojos, mis ojos se clavaban.  
Ni indulgencia ni celo pedía, sino amor;  
y si pierdo tu amor habré perdido todo.  
Con miradas, palabras, ven, alivia mi pena;  
todo eso para darme por lo menos te queda.  
En ese amado seno deja que me demore  
bebiendo el delicioso veneno de tus ojos,  
en tu labio anhelante, abrazada a tu pecho;  
dame lo que tú puedas — y soñaré yo el resto.  
¡Ah, no!, más bien instrúyeme a gozar de otras cosas,  
y con otras bellezas encántame los ojos.  
Muéstrame claramente la morada suntuosa;  
que Abelardo se aleje de mi alma y busque a Dios.

Piensa que tu rebaño merece tu cuidado,  
niños en tu oración, plantas entre tus manos.  
En la primera edad del vasto mundo huyeron  
buscándote en montañas e infinitos desiertos.  
Elevaste altos muros; y el desierto sonrió,  
abrióse el Paraíso en el yermo, en las sombras.  
Ningún huérfano vió los bienes de su padre  
irradiar esplendores sobre nuestros altares;  
ningún santo de plata de algún avaro obsequio  
sobornó acá la ira de un defraudado Cielo;

simples son nuestros techos, piadosas construcciones,  
vocales solamente de elogios al Creador.

Entre estos muros tristes (que atan los días solos),  
de agujas coronadas, con musgos estas bóvedas  
donde terribles arcos tornan días en noches  
y confusas ventanas vierten luz majestuosa,  
tus ojos difundían rayos conciliadores  
y alegraban las horas con fulgores de gloria.  
Ningún rostro divino nos trae ahora dichas,  
todo es dolor turbado y lágrimas continuas.  
En los otros que rezan yo busco mi fervor,  
(¡Oh fraude tan piadoso de caridad, de amor!)  
y ¿por qué depender de oraciones ajenas?  
¡Ah, tú, que eres mi padre, mi hermano, esposo, ven!  
Y deja que conmueva con numerosos nombres,  
hija, hermana y esposa, congregados, tu amor.  
Reclinados en rocas esos pinos oscuros  
murmuran en el viento y ondulan en la altura,  
los arroyos que vagan brillando entre montañas,  
las grutas que hacen eco a los torrentes de agua,  
jadeantes en los árboles, los moribundos vientos,  
por la brisa ondulada el lago estremecido:  
todas estas escenas a meditar no inspiran  
ni entregan al descanso la visionaria virgen.  
Entre las arboledas nocturnas y las grutas,  
sonora es la aflicción, se entremezclan las tumbas,

y la Melancolía inmóvil nos prodiga  
un silencio de muerte y un reposo temible;  
su lúgubre presencia ensombrece estos ámbitos,  
entristece las flores, oscurece los pastos,  
de las altas cascadas los murmullos ahonda  
e inspira un más profundo horror entre los bosques.

¡Quedaré para siempre en este claustro, siempre!  
¡Qué entristecida prueba de amor y de obediencia!  
Sólo podrá la muerte romper eternos lazos:  
y aun permanecerá mi frío polvo aquí,  
con todas sus flaquezas, sus llamas sometidas,  
cuando no sea un crimen que a las tuyas se mezclen.

¡Desdichada! Me creen de Dios, en vano, esposa:  
¡soy consabida esclava del amor y del hombre!  
¡Cielo, asísteme! ¿Cómo nace en mí esta plegaria?  
¿Nace en mí por piedad o por desesperanza?  
Aquí donde la helada castidad se retira,  
el amor halla altares con fuegos prohibidos.  
El arrepentimiento no me aflige bastante;  
lloro por el amante y no por el pecado;  
considero mi culpa, su visión me enardece,  
me arrepiento de goces pasados, quiero nuevos:  
ora contemplo el Cielo, lloro ofensas antiguas,  
ora pensando en ti, mi inocencia maldigo.

¡De tantas enseñanzas pérfidas para amantes,  
la ciencia más difícil, sin duda, es olvidar!  
¿Podré olvidar el crimen sin perder la razón?  
¿Aborrecer la ofensa y amar al ofensor?  
¿Del pecado arrancar el adorado objeto?  
¿Podré yo distinguir nuestro amor de la pena?  
¡Tarea irrealizable, abjurar su pasión  
para alguien que ha perdido como yo el corazón!  
Antes que llegue mi alma a un apacible estado  
¡cuántas veces tendrá que amar y detestar!  
La desesperación, el pesar, la esperanza,  
el desdén logran todo, todo salvo olvidar.  
Si el Cielo se apodera del alma le da llamas,  
no la toca, la rapta; la inspira, no la apaga.  
¡Oh, enséñame a vencer a la naturaleza,  
renunciar a mi amor, a mi vida — a la nuestra!  
Llena mi corazón con la imagen de Dios;  
puede rivalizar y sucederte Él sólo.

¡Feliz es el destino de la Vestal sin culpas!  
Por el mundo olvidada, se olvidará del mundo:  
eterna luz del sol, inmaculada mente,  
aceptadas plegarias, resignados deseos;  
labores y descansos puntualmente cumplidos;  
“obediencia del sueño, que llora o que despierta”;  
deseos sosegados, siempre iguales afectos,

lágrimas que deleitan y que inspiran el Cielo.  
La gracia la circunda, la iluminan sus rayos,  
le dan sueños dorados ángeles en voz baja,  
la rosa del Edén que eternamente brilla  
y alas de serafines con perfumes divinos;  
por ella blancas vírgenes epitalamios cantan;  
oyendo celestiales arpas ella se muere;  
con visiones de eterno día se desvanece.

El alma errante emplea otros sueños distintos,  
otros arrobamientos de una profana dicha:  
al fin de cada día triste y atormentado  
devuelve la venganza ilusiones robadas;  
entonces la conciencia dormida ya está libre,  
y mi alma sin sus lazos se entrega toda a ti.  
¡Maldecidos horrores de la noche consiente!  
¡Con qué esplendor exalta el pecado deleites!  
Demonios tentadores suprimen restricciones  
y reavivan en mi alma las fuentes del amor.  
Yo te escucho y te veo, estudio tus encantos  
y enlace tu fantasma con mis ávidos brazos.  
Despierto — y ya no te oigo, no te contemplo ya,  
me esquiva tu fantasma, como tú, sin bondad.  
Clamo en voz alta el nombre: no escucha lo que digo;  
si le tiendo mis brazos vacíos se desliza.

Para soñar de nuevo cierro mis ojos dóciles;  
¡surgid, amados fraudes, vosotras, ilusiones!  
¡Ah!, no, ya me parece que vagando seguimos  
llorando nuestras penas, entre páramos tristes,  
donde hay pálidas hiedras y una ruinoso torre,  
y ahondando el abismo oscurecidas tocas.

Te elevas de repente; me llamas desde el Cielo;  
las nubes se interponen, braman olas y vientos.  
me estremezco gritando, la misma pena encuentro;  
me despierta el dolor que había abandonado.

Severamente buenas, por ti ordenan las Parcas  
del placer y la pena la fresca interrupción;  
larga muerte tu vida, calmo y fijo reposo;  
ni la sangre se aviva ni el pulso se enardece:  
tranquila como el mar antes que hubiera viento,  
o espíritus que ordenan al agua movimientos,  
dulce como los sueños de un perdonado santo,  
de un Cielo prometido, como el destello suave.

¡Ah, ven aquí, Abelardo, no tienes que temer!  
La antorcha de Afrodita no arde para los muertos.  
¡Refrenado el deseo seremos condenados;  
permanecerás frío—, aunque Eloísa te ame!  
Llamas sin esperanza, eternas como aquellas  
que iluminan los muertos y las urnas estériles.

¡Ah, qué imágenes surgen donde clavo mi vista!  
Mis amadas ideas sin cesar me persiguen,  
se elevan entre árboles, frente al altar se elevan,  
oscureciendo mi alma ante mis ojos juegan;  
gasto la luz del alba, suspiro por tu amor,  
tu imagen se intercala entre mi Dios y yo,  
parecería que oigo tu voz en cada cántico,  
las cuentas del rosario van marcando mis lágrimas.  
Cuando fragantes nubes del incensario vuelan  
y el sonido del órgano profundo mi alma eleva,  
de ti un solo recuerdo elimina la pompa;  
confunde los altares, cirios y sacerdotes;  
mi alma se hunde y se ahoga entre mares de llamas,  
mientras tiemblan los ángeles, y los altares arden.

Mientras estoy postrada, con una pena humilde,  
la virtud de las lágrimas en mis ojos se aflige.  
Mientras que imploro, trémula, rodando sobre el polvo,  
una incipiente gracia se abre en mi corazón.  
Ven aquí si te atreves, con todos tus encantos,  
y oponiéndote al Cielo dispútale mi alma;  
con tus alucinantes ojos mírame, ¡ven!  
Borra cada brillante idea de los Cielos,  
toma todas mis lágrimas, mi gracia y mi tristeza;  
toma los infructuosos castigos y oraciones;

mientras asciendo, ráptame de las santas mansiones,  
asiste a los demonios y arráncame de Dios.

¡No!, huye de mi lado — a distancias polares;  
Eleva entre nosotros océanos, los Alpes.

¡Ah!, no vengas, no escribas y no pienses en mí,  
no compartas ni un ansia que por ti yo he sentido,  
renuncio a tus promesas, tu memoria abandono;  
renuncia a mí, olvídame, otórgame tu odio.

¡Semblante seductor (que aún miro), bellos ojos,  
pródigo amor, dilectos pensamientos, adiós!

¡Oh Virtud celestial, oh Gracia tan serena,  
maravilloso olvido de las tristes tareas,  
hija del firmamento, luminosa Esperanza,  
resplandeciente Fe, temprana eternidad!  
Entrad, amables huéspedes, todos los apacibles,  
envolvedme en eterno descanso: recibidme.

Contemplad en la celda a Eloísa extendida,  
inclinada en penumbras de la muerte vecina.  
En el viento más tenue un espíritu clama,  
voces que no son ecos entre los muros hablan.  
Aquí, mientras vigilo lámparas moribundas  
de vecinos sepulcros, oigo oscuros murmullos,  
“¡Hermana, ven, hermana, (parece que dijeran)  
este lugar es tuyo, hermana triste, ven!

Temblé, lloré y recé una vez como tú,  
víctima del amor aunque ahora soy pura.  
Mas todo es calma en este sueño eterno;  
aquí el Amor, la Pena, olvidan sus lamentos,  
aun la Superstición pierde todo temor,  
pues absuelve estos males no el hombre sino Dios.”  
¡Ah! ya voy, preparad las rosadas glorietas,  
las celestiales palmas, las flores sempiternas,  
donde haya pecadores que encuentren su descanso,  
donde las refinadas llamas arden seráficas.  
Y tú, Abelardo, al último oficio triste asiste,  
suaviza mi trayecto a los reinos del día;  
mira mis labios trémulos, mis ojos que se inquietan,  
besa mi último soplo, toma mi alma que vuela.  
¡Ah!, no — con las sagradas vestiduras aguarda,  
con el cirio piadoso en tu mano temblando,  
presenta al crucifijo mi levantada vista,  
enséñame y aprende de mí misma a morir.  
Y contempla a Eloísa — ¡la que un día fué amada!  
Entonces no será ya un crimen contemplarla.  
¡Ved!, dejan mis mejillas las transitorias rosas,  
y el último destello languidece en mis ojos,  
hasta que no queden ni pulso ni suspiro  
y no seas amado, mi Abelardo, por mí.  
Muerte grande, elocuente, solamente nos pruebas,  
si amamos a los hombres, que es polvo el amor nuestro.

Después, cuando el destino tu semblante destruya  
(la causa de mis dichas y de todas mis culpas),  
en extático trance que se extingan tus ansias,  
nubes brillantes bajen, los ángeles te guarden,  
que el brillo de la gloria baje del Cielo abierto,  
como yo enamorados, que los santos te besen.

Que ampare nuestros nombres una tumba afectuosa,  
a tu fama inmortal agregando mi amor.  
Dentro de muchos siglos, pasadas ya mis penas,  
cuando mi corazón belicoso esté quieto,  
si dos enamorados vagando trae la suerte  
a estas fuentes y muros blancos del Paracleto,  
unirán sus cabezas sobre el pálido mármol,  
bebiendo uno del otro las abrasadas lágrimas,  
con temor compasivo, presiento que dirán,  
“No tengamos que amarnos como éstos han amado”.  
En medio de los salmos del numeroso coro,  
del sacrificio horrible que engrandece la pompa,  
en las desnudas piedras, si unos ojos amantes  
se posan donde nuestras frías reliquias yacen,  
del Cielo robará con devoción momentos  
una lágrima humana, que será perdonada.  
Y si el destino quiere que un poeta futuro  
en su suerte y la nuestra halle similitudes,

condenado por años a deplorar la ausencia,  
a imaginar encantos que ya no habrá de ver —  
si existen otros seres que tanto tiempo aman —  
deja que nuestra tierna y triste historia cante;  
dirá mejor mi pena el que mejor la sienta,  
y calmarán sus cantos mi pensativo espectro.

ALEXANDER POPE

*(Traducción de Silvina Ocampo)*

# NOTAS

## Los Libros

### LITERATURA

ALFONSO REYES: *El deslinde* (Ediciones de El Colegio de México, 1944). —

El menosprecio por la literatura es un achaque moderno que no ha escapado a los observadores. Podría hacerse un buen acopio de referencias sugestivas. En el prólogo de *El caso Wagner* Nietzsche limita el objeto de nuestras conversaciones: "todo lo restante —agrega— es charlatanería, *literatura*, falta de disciplina". Baudelaire en *El arte romántico* caracteriza a los verdaderos literatos, en quienes, a su juicio, es inevitable en cierto momento el "horror a la literatura". Por su parte, la generación simbolista propaló hasta el cansancio la alusión despectiva de Verlaine: "Et tout le reste est littérature." ¿Qué raíz de resentimiento se oculta bajo esta denuncia —verdadero harakiri— de grandes poetas y escritores? ¿Qué apetito de esencias espirituales los lleva a flagelarse públicamente? Aquí sólo nos interesa indicar su afán no formulado de fijar la línea divisoria de las aguas profesionales.

De todos modos, dicha confesión de parte nada tiene que ver con cierta subestimación social de la literatura. En una reunión de personas medianamente ilustradas, cualquiera se siente con derecho a pronunciarse sobre esa actividad como si se tratara de un terreno baldío de la cultura. El más profano niega, afirma, opina y hasta se burla a su antojo, libre del escrúpulo que le inspiraría, por ejemplo, expedirse sobre una receta culinaria. Muchos se reconocen anal-

fabetos en las distintas artes; casi ninguno en literatura. Más aún: el cientificismo ha inculcado tales prejuicios que cuando se habla de investigadores, se los admite en cualquier orden del saber, excepto en la literatura. ¿Una investigación exacta sobre el placer que experimenta el lector de novelas? Esto si que no lo toma en serio un lector que se respeta. ¿Dónde está el laboratorio? — parecen preguntar sus labios sellados por el asombro, henchido de suficiencia.

Alfonso Reyes acaba de publicar un libro que sumirá a esa clase de incrédulos en la mayor perplejidad. Se trata nada menos que de una investigación exacta sobre la literatura. No sólo dilucida problemas y estudia su carácter específico, sino que emplea un método cuyo rigor se ajusta al criterio más exigente. Su libro, titulado *El deslinde*, recoge —refundidas— cuatro lecciones que dictó desde el mes de junio de 1943 hasta marzo de 1944 en un instituto universitario de México. Pero lo que los científicos encontrarán más osado es que Reyes hable de Teoría y de Ciencia de la Literatura. Lo sepan o no, a ellos no les importa que estas disciplinas tengan desde hace tiempo un sitio aparte en los estudios estéticos.

Indirectamente hemos apuntado ya algunos de los temas focales expuestos en *El deslinde*. En efecto, el autor ha ido al encuentro de los preconceptos que circulan dentro y fuera de la literatura, convirtiéndolos en el motivo de su densa indagación. No queda resquicio de esa trama teórica sin caer bajo su lupa. Desde el ordenamiento de las cuestiones, inclusive de las más menudas, hasta su severa y prolija interpretación, todo responde allí a las normas clásicas del método. Reyes no podía ser más consecuente con la segunda regla cartesiana, principio de las ciencias: divide cada una de las dificultades que examina en tantas partes como lo requiere su planteo claro y distinto. Tanto que *El deslinde*, a fuerza de preámbulos, escolios y desarrollo de agotadoras distinciones, parecería un tratado de estética *more geométrico*.

De tal modo, Reyes convence a los más descreídos y les gana la batalla en su propio terreno, esto es, científicamente. Aquellos que desconocen los avances de la estética moderna y entienden que ciencia y literatura son términos mal avenidos, verán en *El deslinde* sus prejuicios problematizados y disipados de una vez por todas. Reyes se encarga de esclarecer con lúcido discernimiento y abrumadora ejemplificación, los confines de la literatura con la psicología, la sociología, la historia, etc., lo cual sirve para aquilatar justamente la ciencia de la

literatura. En *El deslinde* explora la fenomenología literaria con una hondura y precisión de juicio que coloca a este libro entre las contribuciones más amplias y actuales en su género. Es la quintaesencia organizada de atisbos y enfoques, algunos de los cuales Reyes ha adelantado ya en obras anteriores como *La crítica en la Edad Ateniense*, *La antigua retórica*, *La experiencia literaria* y aún otras más lejanas, como ser *El suicida* (1917) y *El cazador* (1921). En su ensayo "Sumario de la literatura", aparecido en estas mismas columnas<sup>1</sup>, podría verse uno de los núcleos germinales de cuyo despliegue ha salido *El deslinde* y su arquitectura maduramente meditada.

*El deslinde* contesta en forma persuasiva a los indiferentes y a los refractarios a la teoría literaria, entre los cuales se cuenta el público lector y abundan también los artistas; pero Reyes asimismo facilita desde su libro el acceso al que ambiciona comentarlo de alguna manera. Por ejercicio de generosidad, le tira un cable al que se ve en apuros cuando tiene que abarcar un índice de problemas tan copioso, una trabazón tan estrecha y, sobre todo, una materia tan flúida. Quien reseña *El deslinde* no puede menos que llevar a la práctica el aprendizaje impartido desde sus propios capítulos con saber experimentado y ágil ingenio. A la cuantificación del dato es preferible su cualificación, repitamos, pues, empleando el lenguaje de Reyes. Es decir, renunciemos a la aventura de pretender dar una idea de su discurrir milimetrado y precavido que escapa, así por su profundidad como por su riqueza, a cualquier intento de estadística. No hay cuadrícula que aprehenda los paladeos del buen catador de las letras. Ciertamente es difícil *medir* las sinuosas e imbricadas reflexiones de Reyes sobre la autonomía de la expresión literaria, pero no es menos arduo *clasificar* el acervo de discriminaciones que perfila. Multitud de casos de la literatura universal somete a su criba dialéctica, a su razonar dotado de la íntima sordina del coloquio, a su incisiva intuición, en fin, a su certero buen gusto.

Alfonso Reyes aísla el fenómeno literario, específicamente literario, lo mismo que un estratega sitia a una ciudadela. El deslinde previo consiste en despejar de equívocos la nomenclatura. Establece luego una inteligencia con el lector acerca del uso de algunos términos y nociones fundamentales. Reyes puntualiza el alcance técnico de la literatura pura y de la que denomina ancilar o de servicio,

<sup>1</sup> SUR, Nº 75, diciembre de 1940.

sea en función del idioma, de instancias líricas o de intereses morales. Después aclara el concepto de lo humano, acota el sentido semántico y poético, especifica los préstamos y empréstitos en el drama, la novela y la poesía. Más adelante agrupa los deslindes en dos grandes series de tres partes cada una: desentraña las relaciones medianeras de la literatura con la ciencia de lo real y la historia, por un lado y, por otro, examina la demarcación de la literatura con vistas a la teología y la matemática. A su vez estos descartes se subdividen en siete etapas. Cada serie prolifera en sutiles distingos que salen unos de otros como las inagotables cajas en el cubilete japonés. Por una red de apartados e incisivos explicativos —“¡Dédalo nos asista!” exclama irónicamente el propio Reyes— avanza en formación cerrada el juicio alerta y sorpresivo. Precede a sus movimientos de rápido flanqueo el espíritu de finura, el cual, a través del lenguaje metafórico, gana en poder de penetración y de sugestión descriptiva. Oigamos la salvedad final de Reyes: “...arrojé a los pies de mis dioses algunos de mis juguetes más queridos: la venustez de las frases y el deleite de las cadencias. Y me resigné a atravesar por campos de abruptos tecnicismos”.

¿Queda algún aspecto o debate de la literatura fuera de este inventario acuciosamente revalorador? Alfonso Reyes mide, pesa y cuenta los conceptos mediante aparatos de precisión estimativa. La noción de servicio aplicada a este tipo de creaciones, la función del lenguaje desmontada hasta sus más mínimas piezas, el sondaje de la interioridad poética y de la ficción literaria, en todos esos problemas Reyes descubre nexos tan imprevistos que a menudo equivale a plantearlos de nuevo. Sus reconocimientos en las zonas fronterizas de la literatura con la abstracción matemática y la experiencia mística, arrojan una inapreciable luz sobre controversias recientes. En sus apremiantes análisis resurge el sistema de “simpatías y diferencias”, tan familiar en la vasta obra de Reyes, aunque ahora se ciñen al rigor de la descripción fenomenológica. La nueva malla acusa mejor el relieve de los músculos trabajados sin trabar el ritmo libre y espontáneo del que discurre. Reyes a cada rato anuda y reanuda los hilos de sus delimitaciones de acuerdo con el propósito que declara al frente de su libro: “El primer paso hacia la teoría literaria es el establecer el deslinde entre la literatura y la no literatura.”

Sería un error creer que los esclarecimientos de Alfonso Reyes responden a confusiones sustentadas sólo por el vulgo. El menoscabo de la literatura, así

como los vislumbres inciertos sobre sus problemas, son debilidades que aquejan a propios y extraños, quizás más a aquéllos que a éstos. Dentro de la esfera de la cultura, altos pensadores acreditan con su prestigio toda suerte de preveniciones. Así las que Bertrand Russell inserta en sus agudos *Ensayos de un escéptico* nos acompañaron sin compartirlas durante la lectura de *El deslinde*. “La tendencia de la cultura de nuestro tiempo es, y probablemente seguirá siendo, acercarse a la ciencia, alejándose del arte y la literatura”, afirma allí el ilustre matemático. Recuérdese el desdén de los propios escritores, a que aludimos al comienzo de esta nota, y habrá que convenir que la coincidencia exigía el análisis detenido que le consagra el autor de *El deslinde*.

Ahora bien: Alfonso Reyes demuestra que ambas direcciones del espíritu son compatibles. Mejor dicho, su reciente libro atestigua hasta donde la literatura es susceptible de sujetarse a un tratamiento sistemáticamente científico. Se dirá que Taine y Brunetière hicieron otro tanto en su época, influenciados por el auge de las ciencias físico-naturales y a despecho de la famosa “bancarrotta”. Pero bastará tener presente el ensayo de Lanson escrito treinta años atrás sobre el método en la historia literaria, para advertir cuánta agua ha corrido desde entonces. Sólo entonces se apreciará la afluencia fertilizadora en la literatura que provocan las disciplinas auxiliares puestas al día y de las que Reyes sabe sacar tanto partido. El hecho literario resulta así un mundo de articulaciones insospechadas si se lo inspecciona desde ciertos ángulos, como los nuevos conceptos de la psicología, de la estilística, de la historia, de la sociología, etc.

*El deslinde* es un docto tratado de estética escrito en un idioma como el nuestro en que escasean los aportes de tamaño volumen. Recurrirán a él con provecho aun los estudiosos de cualquier procedencia que están al tanto de la última y más completa bibliografía. Este libro constituye un docto tratado donde el autor se muestra fiel a la norma y al empirismo, si bien reserva sus preferencias para la sensibilidad y la fantasía. *El deslinde* es pues una introducción al método de Alfonso Reyes, digamos, asociando el recuerdo de Valéry y de la común devoción al rigor de la ciencia llevado a las invenciones del espíritu.

Dicho esto, casi no hace falta poner en guardia a los que no están familiarizados con su hermenéutica. Es un tratado, sí, pero concebido según el procedimiento de las ciencias culturales. Reyes avanza como un rabdomante de la poética en busca de estructuras de expresión, de comunicación, de lirismo, de

humor. Allí donde su vara sensible se detiene, denuncia el hallazgo con un deslinde que es como marcarlo con una piedra blanca. Reyes desiste de formular conclusiones. “Ello equivaldría a levantar murallas donde sólo quise adivinar rumbos”, son sus palabras. Abandona a los graves eruditos el trazado de los vastos sistemas de orografía literaria; él prefiere perderse por los escondidos senderos de montaña. Se entrega a la contemplación del paisaje sin olvidarse que lleva entre manos un instrumental de micro-agrimensura y que se debe también a la realidad objetiva. “Nada de abismos —dice Valéry acerca de Leonardo—. Un abismo le hace pensar en un puente.” También Reyes proyecta puentes colgantes entre los viejos conceptos de la escolástica literaria que pontifica sobre la verdad y la ficción, sobre la imitación y la verosimilitud, sobre el sentimiento y el trasunto verbal. Oigámoslo: “El ejercicio que me propuse era a la vez humilde y cruel: tender un puente, y negarse a la tentación de cruzarlo; y siendo adepto de la poesía, consagrarle en lugar de un himno, una sucesión de fríos discrimenes.”

Fiel a los dictados de las ciencias del espíritu, Reyes emplea un modo de comprensión *sui-generis* que está conformada con arreglo a la naturaleza del fenómeno literario. Su avisada captación no atiende a las partes, ya que éstas, estrictamente hablando, no existen en un poema o una novela, sino a sus peculiares conexiones de sentido, a los sesgos que conducen a su totalidad viva. Reyes desmenuza el proceso de la creación imaginativa sin perder de vista el valor que ella expresa. Intenta pues una revisión integral de los conceptos formales y propone un nuevo itinerario que permite ver cómo el impulso psíquico cuaja en una trasposición creadora. La trayectoria es exhaustivamente minuciosa, aun cuando los márgenes están repletos de anécdotas y curiosidades ilustrativas. Ese análisis estructural de la literatura, en las manos de Reyes, descompone el mecanismo en plena función. El autor de *El deslinde* prefiere la vivisección a la autopsia de la obra literaria. Desmonta la ensambladura técnica a la luz de la síntesis que es privativa del arte. Cuida tanto el examen de cada pieza como discrimina, en otro plano, la concepción del mundo que subyace bajo las palabras y las imágenes, sin excluir las influencias extra-estéticas, los factores históricos, los estímulos sociales, etc. El objeto de Reyes es parcelar los latifundios teóricos que se extienden —magistrales e informes— a lo largo de las indigestas preceptivas. Estas últimas exhiben en frascos de alcohol los órganos de la novela;

los “deslindes” de Reyes muestran las estructuras en cuya coordinación y elaboración se funda su complejo de valores.

Finalmente, Alfonso Reyes, dentro de esa sabia configuración de especies y categorías de la creación literaria, comprende la índole de cada una. Pero al mismo tiempo las juzga, es decir, rechaza y asiente, compara y distingue cuando entran en juego jerarquías de valoración crítica. Fundamentalmente Reyes define por qué estos cuidadosos “deslindes” contribuyen al más acabado goce y apreciación de los productos del espíritu. Semejante empresa de pulcro definidor sólo podía acometerla quien como Reyes está de vuelta de una larga, múltiple y bien cernida “experiencia literaria”. El poeta y el crítico, la doble conciencia de artista y de investigador de la literatura, el historiador y aun el consumado traductor, todos esos aspectos que enriquecen la personalidad de Alfonso Reyes le dan una inusitada autoridad a estas lecciones ejemplares.

Es raro ver conciliada tan diversa competencia, no digamos ya en obras escritas en nuestro idioma, sino incluso en autores europeos que se especializaron en ese género de trabajos. Y más raro todavía es ver que la doctrina arrastre entre líneas un rico sedimento de autobiografía y de confianza, dosaje humanista que es uno de los rasgos espirituales de Alfonso Reyes. Nos enorgullecemos, pues, de que en castellano y en nuestra América se haya anticipado un libro como *El deslinde*, que será en lo sucesivo una obra de imperiosa consulta.

LUIS EMILIO SOTO

ENRIQUE AMORÍM: *La luna se hizo con agua* (Claridad, Buenos Aires, 1944). —

¿Cómo sería esencialmente una buena novela rural escrita por un auténtico campesino? La hipótesis exige muchos imposibles juntos: que haya un campesino que sepa escribir (más allá del saber leer y escribir estadístico), que se decida a escribir (actitud solitaria repugnante al sentido de comunión oral que domina todo el orbe de la expresión intelectual campesina, hecha al canto y al “caso”); y por último, que lo que ese individuo escriba sea una novela (género culto, inconcebible para una mentalidad campesina, desprovista de un idio-

ma dialéctico suficientemente rico, aquejada de esa inmensa pobreza imaginativa y creadora que explica la indefinida, mecánica y monótona permanencia en lo dado una vez, que le es propia; esa mentalidad despojada de toda preocupación analítica, crítica y autocrítica, fiada a ciegas en la necesidad empírica, en la razón tradicional, en la fe automática heredada).

Nuestras grandes novelas rurales han tenido, pues, que ser obra de espíritus urbanos, y la notoria proporción directa de sus valores formales y esenciales con el índice —por decir así— de urbanidad del autor, prueba que, en la especie, lo que importa es el género (novela), y el resto (lo rural) puede muy bien venir por añadidura de la magia misma del género, el cual, como es sabido y es propio del arte, no tiene otro objeto ni otra medida que “crear” su realidad o su irrealidad. Bajo el nombre de grandes novelas rurales argentinas presupongo principal y progresivamente al *Martín Fierro* —sin perjuicio de sus otros más importantes valores—, a algunos de los folletines de Eduardo Gutiérrez, a *Don Segundo Sombra*. A medida que el escritor se distancia —en sentido interior, no geográfico— del ambiente, el género se perfecciona específicamente, pero también parece inevitable que tienda a sublimarse hacia la degeneración, es decir, saliéndose del género.

Veo en *La Luna se hizo con agua*, en primer término, eso: el ser una novela rural en el único modo posible, esto es, hecha por un escritor eminentemente urbano. La inveterada experiencia presenta aquí sumos intereses nuevos individuales frente a los ejemplos citados. Si el espíritu de aquellas grandes obras cabía en el nombre de idealismo— a veces nostálgico, a veces resentido, a veces punitivo, a veces nada más que poético—, en esta otra puede decirse que es... de liquidación, siquiera del género. Corresponde al actual estado del espíritu urbano frente al mundo extra-urbano y rural. Por mucho que los nervios sigan necesitando de la naturaleza, del campo, para purgarse de las toxinas de la urbanidad, ya el espíritu ha perdido las vías de sintonía profunda con el hombre y las cosas de la naturaleza. La postura es ahora crítica y, por supuesto, de crítica social. De ahí que en esta nueva novela rural, regida tácita y esencialmente por el signo del “terrible hoy en día”, no se pueda concebir una mención del escenario y su elenco humano propio sin una adjetivación enrostradora: la vieja estancia criolla es ahora “la estancia cimarrona” (p. 27), y la humanidad rústica “la chusma de los campos envilecida por los señores” (p. 35). El punto de vista es, pues, típicamente urbano. Lo que no impide que, además, sea esta-

dísticamente realista, pues salvo los contados “establecimientos modelos” todo lo demás entra holgadamente en aquellas aflictivas denominaciones.

Pero claro es que el enjuiciamiento está planteado aquí en plano estético, como corresponde a la índole de la obra. Y en esa proyección ella logra su verdadera originalidad. Sobre el fondo realístico del drama se mueven personajes y cosas visibles y deliberadamente fictos, cualesquiera que sean las semejanzas que presenten con vivos o muertos. Lo mismo que los supuestos de lugar, los de tiempo y de personas se resuelven en escorzos abstractos, de aire fabular o legendario, en que por gracia de autenticidad estética del pretexto se supera el riesgo del anacronismo o del despaisamiento o de la caricatura. Sobre ese fondo realístico se despliega un juego de personajes y de situaciones empinados a un último simbolismo casi demoníaco que les permitiría transcurrir en cualquier parte y en cualquier tiempo. Son entes que chocan sin saber por qué ni para qué, aunque el lector adivina que es porque se ignoran y porque en la conciencia demiúrgica del autor, que representa el estado actual del espíritu frente al mundo rural, han entrado en trance de liquidación histórica, psicológica, definitiva, etc. Goyo Lanza, el genio telúrico y bárbaro; Jerónimo Guerrero, el genio —abúlico, indeciso, adormecido— del viejo señorío urbano; y Silvia, su hija, el genio descentrado de la mujer “moderna” y super-urbanizada que se revuelve ansiosamente entre rectas apostasías filiales y una vaga tentación de regresiones a las oscuras raíces ancestrales. (En el capítulo final parece resuelta a entregarse al rústico Goyo Lanza; pero el ademán es inquietante porque no podemos olvidar que su abuelo fué quien, en la época de las guerras civiles, aplicó al padre de Goyo el horrible suplicio que se narra —admirablemente— en el capítulo inicial. En su neurosis de mujer urbana y “moderna” no es posible saber si su ademán esconde un impulso ancestral de odio reviviente o de profunda contrición. Este cierre circular de la novela parece dar la clave del simbolismo mayor y global que la preside y que podría ser uno de éstos: Que la “tierra” quiere ganar su tipo —su nuevo tipo, sin duda— a todo y a cualquier precio; o la permanencia y la fecundidad de lo bárbaro y lo telúrico americano, “todavía”, hacia lo cual revierte necesariamente la esencia del ser descarriado en “la civilización”, quizá como la única manera de realizarse fecundamente.) Los demás personajes se desdibujan en el marco de una instrumental accidentalidad, y, más cotidianamente reales que los otros, no trascienden ni el número indistinto ni el momento casual.

La figura desusada y difícil es aquí la de Goyo Lanza. ¡Al fin un criollo que no se pone a cantar con ningún motivo al compás del instrumento que sin duda no posee porque ya fué roto una vez; que no vive un resentimiento tras-humante y vengativo; que no acuchilla; que es mudo, paciente y fecundo como la tierra que lo ha hecho a su imagen! No es figura de ninguna posibilidad histórica; es una figura... folklórica. Sólo esta palabra enuncia el prodigio estético que logra en la novela mostrarnos ese personaje en una masa de verismo y fantasía pocas veces tan bien conjugados. Bien podría afirmarse que nadie, entre nosotros, había empleado antes con más fino tacto compositivo y tan feliz resultado el misterio folklórico, que es el acierto en las inexistencias operantes, en la ficción suscitadora, en el mito determinador. No quiero decir que el personaje haya sido tomado del folklore; digo, a la inversa, que ha sido proyectado al folklore, a la última profundidad del alma campesina (la de la fe supersticiosa, la de la comunión empírica y mágica con la naturaleza, la de la espontaneidad de los instintos morales). Esta folklorización es lo que podría distinguir la figura de este criollo, de la figura historificada de Martín Fierro y de la figura simplemente poematizada de don Segundo Sombra.

Entre los momentos, no escasos —y que reputo excelentes dentro de la obra—, quisiera señalar la descripción de la atrocidad gaucha con que se abre el libro; el episodio fantástico de La Piedra Madre (II, 5), el coloquio crepuscular del capítulo IV, el último capítulo...

No es posible dejar de aludir a la hermosa serie de esos dibujos lunares de Manolo Ángeles Ortiz que presiden los distintos capítulos y que agregan a la obra un elemento de sugestión poemática casi obsesionante.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

HÉCTOR EANDI: *Hombres capaces* (Emecé, Buenos Aires, 1944). —

Los silenciosos dieciocho años que median para el autor y sus lectores entre su último libro *Errantes* y el parco contenido de los ocho relatos que integran este volumen, dicen con elocuencia lo obstinado de una vocación, lo perdurable

de un designio que halla su justificadora materia, más que en lo disperso de una labor numerosa, en el acendrado esfuerzo por encontrar el propio acento.

Ejemplo es éste de honrosa contención, poco habitual en nuestro medio, donde el fárrago editorial que atosiga nuestras librerías suele estar formado en su mayor parte por intentos en agraz, por experiencias que pueden ser útiles únicamente para sus autores, pero indignas de merecer la distraída atención de sus supuestos lectores.

Esto nos revela de entrada una condición fundamental en Eandi: su cabal honradez literaria. Mientras a su alrededor pululaban los *genios* que todo lo libraban a la generosidad de la azarosa inspiración, Eandi prefirió trabajar su estilo, macerar largamente sus recuerdos y amasar con lentitud su prosa, dándole tiempo para que leudara, poniendo más confianza que en un posible regalo de los dioses, en la prudencia de una elaboración honesta, de una ardua labor cuyo feliz resultado se advierte ahora en esa certidumbre como de cereal de cada una de sus páginas.

Paradójicamente de ahí derivan, a un tiempo, el mayor mérito y la mayor debilidad de este libro. El mayor mérito consiste en la desvelada ansiedad por lograr una máxima tensión expresiva, que sostiene sin desmayos una conciencia alerta sobre cada palabra, sobre cada inflexión del estilo. No hay aquí un solo renglón impremeditado, una sola frase fruto del azar. El entusiasmo está regido, como debe estarlo, por una lucidez inteligente que le impide precipitarse en esos desbordes de exuberancia a las que es tan propenso. Se advierte bajo cada expresión un subsuelo sustentador al que están sólidamente amarradas sus raíces, no de un modo adventicio, sino con la firmeza de lo auténtico. Acaso esa insistencia minuciosa en justificar cada acento, cada sílaba, dé a todo el libro un movimiento barroco que lo aparta de la lisura de estilo que el relato requiere, pero sin duda alguna manifiesta reiteradamente una voluntad expresiva bien a tono con el ambiente vital que quiere transmitirnos.

La mayor debilidad reside también en eso: la exaltada preocupación por hallar el término poético que resuman cabalmente el sentimiento del autor, le lleva, a veces, al momentáneo olvido de la condición del personaje que habla. Así en "Luna en el rastrojo", uno de los peones de la trilladora dice en un cuento de aparecidos:

"Era linda su voz; la sabía manejar. Pero nadie más que él y su caballo

la oían, porque la luna dilatava la soledad del campo y ahogaba la canción en su fría ceniza.”

No es éste, precisamente, el estilo de un peón presumiblemente analfabeto. Pero no se deduzca de este ejemplo la falsa impresión de que hablen continuamente así los habitantes del libro. Lo he citado como límite extremo de a dónde puede conducir la depurada preocupación estilística.

“Relatos de la campaña bonaerense” subtitula Eandi a su libro, y esta calificación de relatos, y no cuentos, me parece acertada. El elemento dramático que justifica sus páginas no reside en el acaecer, ni en la trabazón puramente esquemática de sus argumentos, que a veces se reducen al espectáculo de una soledad, de una espera, o al inevitable conflicto entre tres destinos —dos varones y una mujer— que de pronto confluyen en la eterna tragedia.

El elemento dramático de este libro bulle apretado y denso en la tierra jugosa o reseca, en el paisaje alternativamente arisco o con mansedumbre de gravidez promisoría; en los hombres que lo pueblan con sus destinos elementales, siempre a merced de lo azaroso del medio, y duplicado en su temor y su esperanza por la superstición y la leyenda. No es este libro de esos que fincan sus posibilidades expresivas en un folklorismo recalentado, ni de aquellos que, como dijo Borges, “son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral”. Las referencias a todas estas circunstancias de indumentaria o técnica están realizadas con dignidad, con esa fácil naturalidad del que ha crecido entre ellas, viéndolas no como curiosidades sentimentales, sino como la indispensable realidad de la vida. Acaso en algunos renglones se nota una cierta morosidad al describir pormenores de esa índole, pero se advierte en ellos más una nostalgia del recuerdo que el mero afán informativo.

Y por sobre todas las cosas hay un elemento infalsificable y es algo que, bajo el tirante dominio de la técnica, se adivina pleno de vitalidad: el amor a la tierra. No deja de ser un goce en esta época de agresivos nacionalismos, de patriotismos fundamentados en la sequedad del odio, encontrar un libro como éste, que, sin concesiones sentimentales, aparece saturado de un cariño simple, primordial al terruño, a su vegetación de apasionadas raíces, de alucinantes corolas, a sus pájaros, caballos, perros, hombres capaces.

A la memoria de Horacio Quiroga ha dedicado Eandi su libro; tal vez el nombre de otro patriarca hubiese podido cobijarlo más plenamente: G. H. Hud-

son, a quien sin duda hubiera gustado el relato titulado *La espera*, el más logrado de toda la obra.

Acaso aun le falte a Eandi una última etapa por recorrer, y en ella podría lograr el escamoteo del propio esfuerzo, alcanzar esa feliz apariencia de naturalidad que da justamente la tierra que él ama, donde lo más complejo de un íntimo trabajo aparece como el fruto de una dulce fatalidad. Pero el rigor que le permitió tan largo silencio será capaz de acercarle a esa meta.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

#### FILOSOFÍA, HISTORIA

EUGENIO PUCCIARELLI: *Introducción a la Filosofía de Dilthey* (Edición del autor, Buenos Aires, 1944). —

Dilthey —que mientras viviera sólo mereció esporádicas consideraciones— es hoy estudiado y revalorizado. El que se preocupa del pensamiento filosófico contemporáneo encuentra en él un brillo especial que ilumina muchas de las eternas cuestiones que se plantea la filosofía. Poseemos valiosos enfoques del filósofo, especialmente de Francisco Romero; pero nos faltaba, como introducción al sistema y acicate que nos estimulara a más amplias investigaciones, una exposición sucinta y clara que abarcara todos los tópicos que Dilthey se propuso tratar. La tarea no es fácil. Una instintiva aprensión nos sobrecoge cuando leemos resúmenes y exposiciones de sistemas filosóficos. Por lo general son simples y monótonas repeticiones de lo ya dicho o estudios que tienden a exponer victoriosas coincidencias o a menospreciar discrepancias ajenas al análisis imparcial, sereno e histórico del pensamiento que se trata. El profesor Pucciarelli ha consagrado varios estudios a Dilthey. El que ahora comentamos, publicado originariamente en 1936 y reeditado en la actualidad, indica por su título, los propósitos del autor. Quiere ser el guía que nos introduzca ante Dilthey, munidos de previos conocimientos que nos harán más comprensible su estudio; una exposición panorámica que nos estimule para el análisis especializado, de

modo que nos acerquemos confiadamente a la meditación detallada. Una síntesis de un sistema filosófico no puede realizarse sino después de largas meditaciones, búsquedas de analogías, y, especialmente, destacando el sentido propio del sistema, su aporte original que justifique el tiempo que se entrega a la meditación del mismo. Pucciarelli ha logrado ampliamente estos dos aspectos en este libro que titula humildemente de introducción: destacar a Dilthey entre los filósofos alemanes de fines del siglo XVIII o del XIX; y exponer lo que existe de original —de aporte propio— en el sistema.

A Dilthey hay que sistematizarlo. No pertenece al grupo de filósofos que se proponen distinguirse por algo original; está en posición de luchador, de crítico; se abre paso a través de las murallas que han levantado pensadores anteriores, demoliendo a veces, aprovechando el material otras, o deduciendo conclusiones que mantenían ocultos principios insuficientemente desarrollados. Dilthey se emancipa por completo de la dialéctica y de la metafísica idealista de Hegel. Ahondó el problema de la comprensión, dando a la filosofía una integración que faltaba en Hegel. Pucciarelli destaca este sentido de plenitud de la filosofía de Dilthey, al enfrentar a éste con Kant. A la “conciencia general” del último opone el “hombre pleno”; la gnoseología no puede ser una disciplina cerrada, sino una tarea infinita; “en el proceso histórico surgirán nuevos hechos que obligarán a utilizar categorías nuevas: la teoría del conocimiento no es nunca definitiva”. Supera Dilthey la fase del racionalismo y busca plenitud y amplitud en la tarea filosófica, valorizando los aportes de todo lo vital.

Las notables contribuciones de Dilthey al pensar filosófico son expuestas con precisión certera; como la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, deducida en base a diferencias gnoseológicas, y la primacía de las últimas, porque el saber espiritual está fundado directamente en la realidad ofrecida. El filósofo alemán agitó el campo de la filosofía, especialmente en la psicología, con la exposición de la estructura Vivencia-Expresión-Comprensión. Hoy los filósofos trabajan con estos conceptos; tal vez algunos con menosprecio de los dones de la razón; otros, y creemos que entre ellos hay que contar a Dilthey, agregando a la razón la experiencia integral. Una “filosofía de la vida” debe ser de inquietud, de anhelo continuado; es meticulosa, en cuanto aprovecha la riqueza conceptual que el mundo material y el espiritual ofrecen a nuestra experiencia y reflexión. Dilthey, que se considera antimetafísico, siente, sin embargo, la angustia de la íntima esencia de la realidad. La misma filosofía de la vida

está, en sí, preñada de angustia metafísica. Pucciarelli no aspira sino a ser un fiel expositor de Dilthey, con ligeras excursiones para entrar en la crítica y valoración. Esta introducción es, al mismo tiempo, un estímulo para que los conocedores del filósofo emprendan ulteriores reflexiones, y una guía para los que quieren iniciarse en su conocimiento.

LUIS FARRÉ

JOSÉ LUIS ROMERO: *Bases para una morfología de los contactos de cultura*. (Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1944). —

José Luis Romero representa entre nosotros un caso raro de vocación histórica en la que no inciden para nada motivaciones extra-históricas. Si sus obras no alcanzasen a definirlo, sólo ésta bastaría para hacerlo. Sin embargo, esa "pureza" no lo lleva a una erudición estéril ni, tampoco, a un impresionismo fácil. Lo lleva, sí, desde el punto de vista metodológico, a una efectiva conciliación de historiografía e historicismo y, por consiguiente, al punto de partida ideal de toda consideración historiológica.

El de los contactos de cultura es uno de esos temas que sólo se plantean conscientemente en la etapa viril de una disciplina. Ni antes ni más tarde. Es, en el fondo, un verdadero esfuerzo de autocomprensión, y su contenido debe darse plenamente sistematizado. El análisis de los contactos culturales muestra lo que hay en ella de original y de adquirido. La plena sistematización es necesaria por cuanto los atisbos parciales ya se van dando en las obras corrientes de historia. Sin sistematización no hay problemática historiológica; sólo concreta noticia histórica. Es decir: el contacto de cultura sólo se da como problema en la medida en que cada grupo de relaciones se haya mostrado en sus exactas posibilidades. Así se explica, pues, que los atisbos parciales se encuentren con mayor evidencia y claridad en los historiadores modernos, ya que su ciclo cultural es una excelente atalaya para la comprensión de los demás ciclos.

Es sintomático, también, que en la lingüística de ahora se encuentre análoga curiosidad. Va siendo cada vez de mayor interés el estudio de los diversos regí-

menes de influencia de una lengua sobre otra. Schuchardt y Saussure fueron ayer sus paladines. Hoy prosiguen en esa misma tarea casi todos los filólogos. Y la filología ha sido siempre para la historia lo que ésta es para la filosofía.

La explicitación del tema es muy de hoy. Pero, como todos los temas de ahora, aparece en casi todos los historiadores del pasado. Naturalmente: con diferencias de matices. Donde su intuición se da con mayor claridad es en los cronistas.

El objeto histórico por antonomasia, según Huizinga, es la vida corriente. En este sentido, la crónica es la historia misma, pues el cronista muestra un mejor conocimiento de los hechos que el historiador de gabinete. Ante los hechos se porta como actor de los mismos y no como espectador. (Y aquí podría establecerse una segura distinción entre la historia como creación y la historia como espectáculo.) Para conocer el mundo árabe es más indispensable T. E. Lawrence que todos los historiadores y arqueólogos profesionales. El cronista lleva sobre el historiador de gabinete la gran ventaja de hallarse siempre en relaciones inmediatas con los hechos.

La percepción del problema —dice Romero—, se ha dado en dos facetas: a) Como un contacto real de pueblos en los que se transfieren usos o costumbres diversas, tal como acontece con las invasiones bárbaras a principios de la Edad Media, y b) como un contacto parcial evidenciado a través de influencias culturales y donde pueden considerarse o no las circunstancias históricas implícitas, tal como ocurre cuando se heleniza Roma en el siglo II — fenómeno que el mismo Romero analiza claramente en *La Crisis de la República Romana*.

Los contactos culturales, según el autor, sólo pueden comprenderse partiendo de la idea de ciclo cultural. Pero el de ciclo cultural es sólo un concepto teórico, susceptible de modificaciones o aclaraciones, en tanto que los contactos de cultura actúan como realidades empíricas, válidas para cualquier concepción historiológica. Empíricos son todos los elementos de la clasificación que establece Romero. Por otra parte, la idea de ciclo cultural sólo ubica al contacto pero no lo define. Quizá el error fundamental de Spengler haya sido el no haber tenido en cuenta ese concepto. La contradicción latente entre la idea naturalista de organismo cultural y la idea, nada naturalista, por cierto, de impermeabilidad de una cultura, está muy clara y lo lleva a los otros errores que se le han achacado.

El concepto de contacto cultural es tan empírico que brota donde uno menos se lo espera. Latente en todos los elementos de una cultura —pues es uno de los

componentes decisivos de su individualidad— sólo requiere un estímulo adecuado para manifestarse. Su superficie heteróclita adquiere las más diversas formas. Refiriéndose a las técnicas poéticas árabes y de la Europa meridional, Menéndez Pidal ha mostrado algunas de sus múltiples posibilidades.

El contacto de cultura puede darse como fenómeno de superficie —como moda— y puede darse afectando abisalmente toda una cultura — como fenómeno de profundidad. En el primer caso el contacto se produce sin dejar huellas visibles: es utilizado pero no asimilado. En el segundo, el contacto se evidencia: es asimilado y puede no ser utilizado. Acción exógena en el primer caso, endógena en el segundo.

Los contactos se dan en formas regulares y definidas. Romero clasifica esas formas en: a) de descubrimiento, b) de imposición, c) de prestigio y d) de interacción. Grupos que admiten a su vez varios subgrupos perfectamente caracterizables.

Como introducción al tema y teniendo en cuenta lo inédito de éste, la obra de Romero es excepcionalmente valiosa. Excepcional porque a una segura orientación se une un sólido método, cualidades que entre nosotros pocas veces aparecen juntas. Lo que se echa de menos es que el autor estudia sólo los tipos puros y olvida las formas reales, las que verdaderamente se dan en la historia. Pero hacer tal cosa sería hacer historia y no, como lo pretende Romero, historiología. Sin embargo, el verdadero interés del problema estaría en estudiar el fenómeno historiológico con criterio histórico. Es decir: tal como se da y no tal como deseamos que se dé.

Dos siglos de filología histórica nos colocan en la encrucijada inicial, pues hoy sabemos que toda ella es letra muerta. La historia viva aún está en elaboración. José Luis Romero es uno de los que se hallan en esa tarea y su libro, que es una prueba de fidelidad a la historia, lo es también a la existencia, pues aquélla es dimensión esencial de ésta.

J. A. GARCÍA MARTÍNEZ

## M ú s i c a

### LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

Dentro de la composición musical, o sea la parte de la música que enseña a desarrollar y combinar las ideas musicales, existen las llamadas "formas musicales" que han servido para contener el pensamiento de los más grandes creadores y que, codificadas por los teóricos, han quedado como modelo por la exacta proporción de sus partes y el perfecto equilibrio del conjunto. La más reciente de las formas musicales es la llamada música cinematográfica cuyo origen puede encontrarse en la música de escena que sirve para acompañar los distintos momentos de una obra de teatro. Aunque el procedimiento técnico es completamente distinto, la diferencia entre ambos géneros no es sino superficial, ya que en el fondo ambas coinciden en comentar una escena determinada o en realzar, con el enorme poder de sugestión que tiene la música, el desarrollo de la acción dramática. En la música cinematográfica la duración de los distintos números de la partitura deben ser breves y sintéticos comparados con los fragmentos de la música de escena que pueden alcanzar gran amplitud en su desarrollo. El ritmo teatral y el ritmo cinematográfico señalan, pues, la diferencia entre ambas formas, aparte del procedimiento usado para llegar al auditorio: grabación eléctrica en el cine y ejecución directa en el teatro.

Sobre la música cinematográfica se ha escrito muy poco, puesto que es muy reciente la aparición de este género musical. Resultará por lo tanto interesante divulgar ciertas particularidades que por desconocidas pueden tener interés. Copland, el prestigioso compositor norteamericano, ha dicho de la música aplicada al cine: "es algo así como una suave llama que, puesta debajo de la pantalla, ayuda a darle calor" (*Reflexiones sobre Hollywood*, "Modern Music". Vol. XVII). En efecto, en determinados momentos el compositor es el mejor colaborador del director, al acentuar, con su música, la intención de un diálogo o la poesía de un paisaje. Aun las antiguas películas mudas se exhiben actualmente con un fondo musical, lo que explica la importancia que tiene la música en su colaboración con el séptimo arte. Y es que el arte de los sonidos sirve para unir subjetivamente las escenas más dispares aparecidas en la pantalla, creando el ambiente propicio para el desarrollo de la acción cinematográfica.

La música actúa en el film de dos maneras: comentando la acción, en cuyo caso participa del poema sinfónico, o sirviendo de fondo a los diálogos. En este

caso la música no debe adquirir gran relieve y puede decirse que es una creación exclusiva del cine sonoro. El procedimiento para aplicar la música a la secuencia ya compaginada es muy simple. Una vez que el compositor ha visto la película proyectada mide al segundo los distintos fragmentos y, preparada la partitura, la música se graba en un negativo llamado banda de sonido. Posteriormente se procede a la "regrabación" que consiste en unir, de acuerdo a la imagen, los fragmentos grabados acompañados de los diálogos y efectos especiales. Para las canciones y danzas la grabación de la música es previa a la filmación que será muda. Ésta se realiza en base a lo ya grabado; de ahí la exactitud entre el gesto y la música.

En la realización de la música cinematográfica existen dos tendencias: una antimusical y otra auténticamente musical. Aquélla convierte a la música en una serie de combinaciones onomatopéyicas que sirven para señalar, gráficamente diríamos, lo que sucede en la pantalla: el ascenso y descenso de escaleras, el andar sigiloso de algún personaje misterioso, el pensamiento dubitativo de la protagonista, etc. En este caso, la música en función de hechos por demás vulgares desaparece como arte y sólo subsiste como un recurso fácil para subrayar determinados pasajes del film. Este procedimiento ha sido usado insistentemente en las películas de dibujos animados y su empleo en obras con intérpretes humanos señala la poca cultura artística de los directores y compositores. En cambio, la segunda tendencia o sea la que hemos denominado auténticamente musical, crea o realza el ambiente, acentúa la fuerza dramática, acrecienta la atmósfera poética. Da nueva vida a la imagen que aparece en la pantalla y cuando la palabra e imagen son incapaces de expresar los más profundos sentimientos, la música viene en su ayuda; aumenta el sentido de una y agranda al infinito el poder de la otra. Empleada en este aspecto, la música es el más importante y eficaz colaborador del cine sonoro.

Sin embargo, en los estudios no se han comprendido aún las posibilidades que ofrece la música. El compositor es considerado como un colaborador muy secundario que no sirve como elemento de propaganda y cuyas ideas, sugerencias o consejos no son tenidos en cuenta a pesar de ser en cierto momento, por la naturaleza acústica del cine sonoro, el único capaz de asesorar con sus juicios. Desde el productor hasta el ingeniero de sonido, y pasando por el director, el director asistente, los argumentistas y a veces los intérpretes, todos opinan sobre la conveniencia de emplear o no la música en determinadas escenas, del volumen que la música deberá tener, de su carácter, etc. Conspira contra el compositor,

además, el escaso tiempo que se le otorga, una vez rodado y compaginado el film, para elaborar su partitura. Dos semanas es el plazo usual y todo lo que exceda de este término puede considerarse como una excepción.

Existen ya partituras de música cinematográfica artísticamente importantes y en todos los casos sus autores son grandes compositores que se han destacado en otros géneros. Pueden citarse las partituras para *Crimen y castigo* de Honegger, *Alejandro Nevsky* de Prokofieff, *Carne y fantasía* de Tansman, *La pícaro molinera* de Rodolfo Halffter, *La fuerza bruta* de Copland y otras de Toch, Ibert y Shostakovich. Esta enumeración sirve para desvirtuar la opinión que existe entre directores y productores en el sentido de que los músicos verdaderos no comprenden el objeto de la música en el film al crear páginas mal llamadas difíciles. Lo que sucede es que las personas que dirigen los destinos del séptimo arte no son, por lo general, musicalmente cultas.

En nuestro país, por ejemplo, se han producido buenas películas con buenos intérpretes, con argumentos escritos por reconocidos poetas y escritores y con admirables escenografías y, sin embargo, la música no tenía ninguna jerarquía artística en ellas. No es éste un defecto local. En grandes superproducciones norteamericanas el problema se plantea en iguales términos. Sin embargo, hay películas que reclaman músicos de otra categoría. Las melodías para las comedias musicales serán más pegadizas si las escribe un autor experimentado en esa clase de composiciones. Lo mismo sucede cuando se necesitan canciones o danzas de marcado carácter popular. Corresponde al director elegir al músico cuya personalidad esté de acuerdo con el argumento; el mayor o menor acierto en la elección influirá en el nivel artístico que alcance el film.

Entre los compositores que en nuestro país han contribuido a crear partituras auténticamente musicales figuran Julián Bautista, el distinguido artista español, autor de gran cantidad de obras perfectas como forma y contenido; Juan José Castro, que escribió la música para *Bodas de sangre*, primera labor importante en nuestro cine; Roberto García Morillo, Alejandro Gutiérrez del Barrio, Jacobo Ficher y Gilardo Gilardi. Mucho es lo que el cine argentino puede recibir de los compositores nacionales. Mucho y bueno. Pero siempre que las personas encargadas de elegir a los músicos estén capacitadas para ello y que éstos se esfuercen por realizar obras de verdadera creación musical.

ALBERTO E. GINASTERA

# ÍNDICE

	Pág.
La pintura moderna y el secreto mal guardado, por <i>Jean Paulhan</i> . . . . .	7
Treno, por <i>Dimas Antuña</i> . . . . .	12
París bajo la ocupación, por <i>Jean-Paul Sartre</i> . . . . .	16
Eloísa o la existencia de la mujer, por <i>María Zambrano</i> . . . . .	35
De Eloísa a Abelardo, por <i>Alexander Pope</i> . . . . .	59

## N O T A S

LOS LIBROS: Alfonso Reyes: "El deslinde", por <i>Luis Emilio Soto</i> . . . . .	75
Enrique Amorím: "La luna se hizo con agua", por <i>Bernardo Canal Feijóo</i> . . . . .	81
Héctor Eandi: "Hombres capaces", por <i>Eduardo González Lanuza</i> . . . . .	84
Eugenio Pucciarelli: "Introducción a la filosofía de Dilthey", por <i>Luis Farré</i> . . . . .	87
José Luis Romero: "Bases para una morfología de los contactos de cultura", por <i>J. A. García Martínez</i> . . . . .	89
MÚSICA: La música cinematográfica, por <i>Alberto E. Ginastera</i>	92

*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° 037921.  
Título de marca N° 159.436.*

ESTE CIENTO VEINTICUATRO NÚMERO DE  
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA DOS  
DE FEBRERO DE MIL NOVECIENTOS  
CUARENTA Y CINCO EN LA  
I M P R E N T A L Ó P E Z,  
PERÚ 666, BUENOS AIRES,  
REP. ARGENTINA.