

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1947

AÑO XVI

BUENOS AIRES

25

THE

LIBRARY OF THE

UNIVERSITY OF

THE UNIVERSITY OF

THE UNIVERSITY OF

S U M A R I O

W L A D I M I R W E I D L E
*LA POESÍA PURA Y EL ESPÍRITU
MEDITERRÁNEO*

V I C T O R I A O C A M P O
HENRY V Y LAWRENCE OLIVIER

E M I L I O S O S A L Ó P E Z
DOS POEMAS

L O U I S M A C N E I C E
LA GUERRA Y EL ESCRITOR INGLÉS

A L F R E D O P I P P I G
EL FANTASMA

G I U L I A N A T E D E S C H I
RECUERDOS DE AUSCHWITZ (II)

N O T A S

V. O.: Presencia de los ausentes ☆ *Mika Etchebehere:* Itinerario de postguerra ☆ *MÚSICA* ☆ *Jorge D'Urbano:* Conversando con Juan José Castro sobre Manuel de Falla ☆ *Daniel Devoto:* Dos libros suizos sobre música francesa ☆ *LIBROS* ☆ *Oliverio Gironde:* "Campo nuestro", por *César Rosales* ☆ *A. del Río y M. J. Benardete:* "El concepto contemporáneo de España", por *Eduardo González Lanuza* ☆ *Edwin Morgan:* "Baudelaire", por *E. L. Revol* ☆ *Galina Tolmacheva:* "Creadores del teatro moderno", por *M. P.* ☆ *Revista de Libros*, por *A. S. R.* ☆ *Calendario*, por *E. L. R. y A. J. J.*
W. ☆ *El mundo tal como es*, por *Espectador* ☆ *Noticia sobre algunos colaboradores de este número.*

LA POESÍA PURA Y EL ESPÍRITU MEDITERRÁNEO

Una de las observaciones más curiosas que se pueden hacer sobre el estado actual de la poesía en Europa, es la que se impone a cualquiera que compare la obra reciente de los poetas franceses o ingleses con la de sus colegas de España e Italia. Las teorías y las tendencias, conscientes desde luego, son aproximadamente las mismas en todas partes; y también las dificultades de cuyo encuentro no escapan los que experimentan la necesidad de expresar lo inexpresable o de repetir, en un lenguaje que les es propio, lo que ya ha sido dicho desde que existen hombres y desde que éstos hacen versos. Mucho se ha discutido en Florencia y en Madrid, lo mismo que en París, y en Londres después de París, sobre la poesía pura, sobre la expresión poética limitada a sí misma y concentrada sobre su esencia, lamentando a menudo el desgaste de las palabras y de las imágenes, así como el de las formas tradicionales de la estrofa y el verso. De una parte y de otra, parecería, se comparte el sentimiento de haber llegado demasiado tarde a un mundo demasiado viejo, envidiando la frescura de la canción popular y la espontaneidad de los viejos poetas, cultivando las innovaciones más audaces

y con frecuencia las más facticias, las afectaciones más abstrusas, siempre listos a sumergirse.

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau.

Sólo que, en realidad, la situación no es exactamente la misma. El poeta español o italiano no se siente todavía obligado a adoptar ante su arte la actitud desesperadamente tensa, heroica y consciente hasta el renunciamiento, de un Valéry o (de otra manera) de un Eliot. La lengua de Góngora y la de Tasso, han quedado algo retrasadas respecto al extremo desarrollo, en el sentido de lo racional y de lo abstracto, que les ha tocado en suerte a la lengua de Racine y a la de Shakespeare. Se diría que hay una especie de antitóxico natural en la imagen irreductiblemente concreta y palpablemente encarnada del mundo, propia de los pueblos del Mediodía o más exactamente de los de Europa meridional, muy eficaz para combatir los efectos disolventes del pensamiento discursivo y analítico. Ya que el alma y el cuerpo parecen indisolubles, el espíritu no se resuelve fácilmente a representar sólo el intelecto sin cuerpo ni alma: consiente la existencia de Ariel, pero rechaza la de M. Teste. Asimismo, la palabra no se resigna al papel de signo o de instrumento, aunque sea al de un instrumento cuyo único destino sea el de ser admirado en sí y por sí; desea adherirse al pensamiento no como una vestidura sino como un cuerpo, a fin de que no sea posible diferenciarlos. Quizá sea este sentimiento, un poco macizo, un poco material, del peso, del volumen, de la carne concreta de las palabras, lo que más ha actuado en los poetas mediterráneos preservándolos de la gran amenaza, justamente

llamada la desencarnación del verbo, de la que los poetas franceses e ingleses escapan más difícilmente.

Entre los mejores poetas de España y de Italia es conveniente exceptuar, ante todo, a aquéllos que no han seguido el ejemplo de Mallarmé y Valéry, ni experimentado esa atracción de lo absoluto que es la idea de la poesía pura.

En ese caso se encuentran, primero: Federico García Lorca, que ha bebido en el fondo inagotable de la poesía popular castellana; luego, Triestín Umberto Saba, cuya bonhomía sonriente o melancólica, la rebuscada sencillez de la dicción, la languidez muy artística (e ilusoria en el fondo) del lenguaje y de los versos, recuerdan a Francis Jammes. Llama la atención también, aunque por muy opuestas calidades, la obra de otro poeta italiano de gran valor, Eugenio Montale: de una concisión rayana en la dureza, pero que abre los caminos de un lirismo en el fondo del cual la precisión neta de la forma acentúa la intensidad y el ardor de la emoción. El calor seco en *Ossi di Seppia*, los contornos incisivos de las cosas (más bien que de las palabras) en *Le Ocasioni*, presuponen sin duda una disciplina del estilo, en la que Valéry debe de tener su parte, aunque sus calidades intrínsecas nada tienen que ver con las suyas y su influencia haya sido asimilada, en este caso, de manera de no plantear ningún problema. Respecto a los poetas con los que uno corre el riesgo de desconocer el esfuerzo, considerándolos como descendientes directos de Mallarmé y Valéry, nombraremos a Giuseppe Ungaretti, quien representa en nuestro espíritu a Italia, y por España a Jorge Guillén, Gerardo

Diego, Rafael Alberti (en su primera manera), poetas de la nueva generación, posterior a la de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

Se debe a Jorge Guillén una admirable traducción del *Cimetière Marin*, y fué este poeta, sin duda alguna, el más ferviente adepto de la idea de "pureza" en la poesía española contemporánea. Aun mismo en Francia, nadie, que yo sepa, lo ha formulado de manera tan radical y desnuda como lo hizo Guillén en la carta que escribió hace tiempo a su amigo Fernando Vela y que podemos leer reproducida en la conocidísima antología de Gerardo Diego. Según este autor, las opiniones del abate Brémond sobre el parentesco de la poesía con la oración y el éxtasis místico, reposan por completo sobre falsos principios. "La poesía pura es una matemática, una química y nada más." "La poesía pura es lo que queda en un poema, cuando se ha eliminado todo lo que no es poesía." Declara además que estas fórmulas provienen del mismo Valéry. Lo *puro* en poesía, añade, es lo que denominamos *simple* en química. Un poema sólo debería componerse de elementos puramente poéticos "en todo el rigor del análisis". Es cierto que, aunque siempre de acuerdo con Valéry, advierte que una poesía semejante, poesía rigurosamente pura de toda aleación, es prácticamente imposible y aun personalmente cree que sería inhumana (en lo que estamos de acuerdo), sin percatarse hasta qué punto la noción misma de pureza, con lo que encierra de material y en consecuencia de simplista, puede tornarse peligrosa para la obra de arte. Pues, podría uno preguntarse, ese deseo irreflexivo de rarificar al extremo el aire que respira la poesía, buscando su purificación por medios en el fondo groseros, analíticos, de química intelectual, ¿no es acaso en sí inadmisibile, no amenaza al fin de cuentas con secar

las fuentes de la creación poética? ¿O es que esa poesía que preconiza, suficientemente pura *ma non troppo*, no se ciñe a sacar partido sobre todo de ese esfuerzo hacia la pureza, en vista de una simple reacción en contra del relajamiento sentimental y la falta de control estético, que se hicieron sentir tan penosamente en la poesía española entre la época romántica y la renovación contemporánea? Si es así, como lo creemos, estas teorías cobran bajo la pluma del poeta castellano una significación relativa e histórica, que las vuelve perfectamente aceptables.

Su práctica, por otra parte, difiere de ellas, como también la de sus amigos. A pesar del título que dió en otro tiempo a un conjunto de cinco poemas —*Rigor*—, tenemos que convenir en que su arte ha estado siempre muy alejado del verdadero rigor, al que el autor de *L'Après-midi d'un faune* y el de *La Jeune Parque* se han sujetado siempre en su oficio de poetas. Lo mismo puede decirse de sus condiscípulos de poesía pura, ya que el tono íntimo y penetrante de Pedro Salinas, la utilización del lenguaje corriente en Gerardo Diego, así como sus propios ritmos vigorosos, variados y libres, nos conducen muy lejos del camino estrecho y profundo que han tenido que seguir los poetas franceses tan admirados en España por esa misma razón, precisamente. En cuanto a Rafael Alberti, prefirió desde el comienzo seguir a Lorca, que había rechazado de plano toda inspiración libresca, para empaparse en las aguas de Juvencia del lirismo popular. No se baña ya en ellas el que quiere, y podríamos decir que la fuente se ha secado en todas partes desde hace mucho tiempo; sólo en España aún es posible, y sus poetas más cultos y refinados han sabido preservar, a través de los siglos, cualidades que escasean hoy cada vez más en otras partes. Indudablemente, hay una

mayor expansión, más calor, más frescura en su poesía —aunque haya menos coherencia y densidad— que en la de los verdaderos maestros de la poesía pura. Las metáforas, las agudezas, los juegos de palabras que brotan en abundancia, provienen de la riqueza del suelo y no de una irrigación artificial. Se podría decir que el uso del lenguaje experimenta el proceso de la alquimia, si se quiere, pero nunca el de la química. A menudo se ha hablado, refiriéndose a la nueva escuela, del redescubrimiento de Góngora y de la fusión de su influencia con la de Mallarmé y Valéry. Pero lo que no se ha dicho es que, retornando después de un largo olvido al más grande de sus antepasados, esos poetas han encontrado en él, no una disciplina basada en el desprecio por todo aquello que se presenta de antemano como “poesía”, tampoco una búsqueda analítica y desengañada de la inaccesible perfección, sino un preciosismo espontáneo, jovial, el gusto de la elipsis y, dicho de una buena vez, un *conceptismo* que se encuentra siempre en España hasta en las cuartetas y proverbios populares. En cuanto a la poesía pura —ascetismo, utopía, matemática— sólo ha sabido despertar su curiosidad y no su genio.

Toda la cuestión puede reducirse a una diferencia en el grado de abstracción. El desprendimiento intelectual con el que un Valéry considera el lenguaje, materia de su obra, no vuelve a encontrarse del otro lado de los Pirineos o de los Alpes. Allí, como en todas partes, el poema se compone, desde luego, con palabras y no con ideas; pero, precisamente, como ahí las palabras no se hallan reducidas siempre al estado de ideas, se construye también un poco con las cosas. En España, los poetas

no se sienten impulsados a desconfiar excesivamente del lenguaje cotidiano, ya que este lenguaje no se encuentra tan despoetizado en sí como en Francia e Inglaterra. En Italia, la pasión por lo concreto, poderosamente sostenida por una larguísima tradición, los invita a buscar en cada palabra, más allá del manojo abstracto de sus significados, la referencia única a un objeto del mundo sensible. Y es esto lo que principalmente distingue el método poético del más eminente de ellos del método de cualquiera de los poetas franceses que admiran, y a los que se le compara con frecuencia.

Giuseppe Ungaretti no ha empleado jamás las formas fijas para el verso y la estrofa: ni el endecasílabo rimado, que corresponde al alejandrino francés, ni el soneto caro a Mallarmé, ni las grandes estrofas resucitadas por Valéry en el *Ebauche d'un Serpent* o en *Le Cimetière Marin* y vertidas por Jorge Guillén a su forma española clásica. Sin embargo, hay en él un odio por la minuciosidad y el inútil ornato, un desprecio por toda emoción fácil, una severidad en la elección de la expresión justa y única que naturalmente lo aproximan a Valéry y a Mallarmé, no respecto a la inspiración (la que es completamente diferente) sino respecto a la disciplina; sólo que en vez de ser el efecto de un *parti pris* estético, es impuesto por su manera innata de asimilar los datos del mundo sensible y es reforzada por una experiencia personal que no tiene nada de literaria. La más importante de sus virtudes reside en esa alianza singular de la percepción sensual inmediata con el sentimiento profundo de lo que ésta tiene de inmutable, en esa fusión de lo fugitivo con lo definitivo que da a sus versos algo de muy directo y lejano a la vez, distinguiéndolos de los demás:

*Il ciel pone in capo
ai minaretti
Ghirlandette di lumini.*¹

Esta evocación en tres líneas del oriente, sin rima ni ritmo regular, titulada *Nuit de mai*, constituye un poema completo bastante característico de su primer estilo. Aún domina en esa época la impresión cruda como en un *hai-kai* japonés. Pero esa misma impresión inicial, conservando siempre su unidad, reviste una nueva dignidad, diríamos que se eleva hacia una región más alta del espíritu, culminando en una notación más breve aún, como en *Matinée*:

*M'illumino
d'inmenso*

pero de una esencia más preciosa, más saturada de pensamiento y de emoción. El primero de estos dos poemas, exigüos y reticentes (de los que ha escrito varios), data de 1914; el segundo, de 1917. Lo que los separa es la experiencia de la guerra.

Esta experiencia fué la de un despojo absoluto del alma y de la desnudez trágica del universo. Ayudó al que la vivió a limpiar sus versos de todo elemento fortuito y superfluo, le enseñó a elevarse de la realidad inmediata hacia una contemplación lírica que reabsorbiéndola la transfigura, y le permitió escribir algunas obras maestras como *Sono una creatura*:

¹ El cielo corona los minaretes de guirlanditas de luz.

*Come questa pietra
del San Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata
come questa pietra
e il mio pianto
che non si vede
La morte
si sconta
vivendo¹*

Este poema, y la mayoría de los que han sido compilados en *Il Porto sepolto* (y luego en *L'Allegria*) no se contentan ya con captar al paso una impresión más o menos significativa: sobre un dato sencillito, integran un largo trabajo intelectual. Este trabajo prosigue a menudo después de la publicación del poema. De algunos, como de cierto drama de Claudel, existen impresas varias versiones consecutivas. Comparándolas, podemos advertir que los cambios se efectúan no sólo en la dirección de una mayor densidad verbal, sino también en la de una presencia más eficiente del objeto en la palabra que lo designa. Esto es lo que se comprueba

¹ *Como esta piedra / de San Miguel / tan fría / tan dura / tan enjuta / tan refractaria / tan totalmente / inanimada / como esta piedra / es mi sollozo / que no se ve // La muerte / se descuenta / viviendo.*

al comparar *L'Allegria* con la copilación *Sentimento del tempo*, donde todos los dones del poeta florecen en plena madurez. Su facultad de captar lo universal en lo personal, lo inmutable en lo cambiante, se ha acrecentado aún más, y hasta se diría que percibe el mundo abarcándolo más estrechamente; éste parece tener más colorido, ser más oloroso, estar más sobrecargado de realidad. Veamos *Sereno*:

*Arso tutto ha l'estate
Ma a un dito d'ombra
Ritrova il rosolaccio sangue
E di luna, la voce che si sgrana
I canneti propaga
Muore il timore e la pieta*¹

Las palabras se han vuelto más carnales, más expresivas fonéticamente, y por eso mismo intraducibles. *Rosolaccio* no es precisamente una amapola, y si el significado literal de *Arso tutto ha l'estate* es el de “el verano lo ha quemado todo”, el significado poético es completamente distinto. Toda poesía verdadera es inseparable de la lengua que emplea —y no sólo que emplea, sino que encarna— pero esta fusión del sentido y del sonido, del signo y de la cosa significada, puede presentarse bajo

¹ Esta es la versión francesa dada por el poeta antes de la publicación en volumen del texto italiano:

“L'été a tout brûlé / mais le coquelicot retrouve / son sang / dans l'ombre / et voix de lune / est la voix qui s'égrenè, / et la tristesse de l'homme / n'est qu'un roseau, / l'oreille au guet, / mais il est sans crainte et sans pitié.”

El verano lo ha quemado todo / pero la amapola encuentra / su sangre en la sombra / y voz de luna / es la voz que se desgrana / y la tristeza del hombre / no es más que una caña / y el oído atento / pero sin temor y sin piedad.

diversos aspectos. En este caso, ya no es el pensamiento el que ocupa el primer lugar, ni determinada música interior, sino que es el objeto concreto el que hincha, llena y hace estallar el signo.

Así, el poeta más grande de la Italia contemporánea, al igual que los poetas españoles, permanece fiel al profundo dictado del instinto y a la tradición central de su país, cuyas raíces se hunden en la antigüedad clásica. Nunca, desde Leopardi, la lengua italiana ha sido renovada así, desde adentro, sin que le fuese impuesta alguna desviación arbitraria. Esta poesía acepta la disciplina, pero rehusa la desencarnación. La materia lírica, poderosamente concentrada, no impide que el vocablo conserve esa pulpa carnal a la que erróneamente pretende renunciar la poesía pura de tendencia intelectualista; y puesto que encarar toda creación del espíritu como una presencia palpable y una forma escultural es decididamente una inclinación propia del espíritu mediterráneo, quién puede saber si, a despecho de las actuales contingencias, ha de surgir un día de esas antiguas comarcas la renovación de lo natural y de lo inmediato que esperan, con angustiada impaciencia, la poesía y las artes de toda Europa.

WLADIMIR WEIDLE

Traducción de Lyly Cardahi de Ibáñez

HENRY V Y LAURENCE OLIVIER

(EL CINEMATÓGRAFO EN INGLATERRA)

La sorpresa de descubrir una obra maestra como *Henry V*, en que Laurence Olivier es, a la vez, director, productor y principal intérprete (Two Cities Film), me ha llevado a reflexionar sobre los orígenes, la evolución y el desarrollo del cinematógrafo en Inglaterra. He comprobado, así, que también había tenido sus entusiastas *pioneers* entre 1885 y 1903. Friese-Greene un fotógrafo de Bath, inventa la "Kinematografía"; pero la inscripción que lo atestigua sobre su tumba, en el cementerio de Highgate, es sin duda leída por muy escasos transeúntes. En 1890, Friese-Greene obtuvo una serie de fotografías (la idea de dar movimiento a las fotografías lo obsesionaba, obsesión de su época) que llamó *Girl with the moving eyes*. Era una especie de pequeño film a la vez rudimentario y maravilloso. Maravilloso para aquellos tiempos. En 1889 consiguió una patente para la primera cámara cinematográfica. En 1921, en una reunión que se llevó a cabo para discutir el porvenir de la industria cinematográfica en Gran Bretaña, después de haber pronunciado un vehemente discurso sobre el tema lo encontraron muerto en su silla. No tenía dinero en sus bolsillos, ni en el Banco. Buen ejemplo que la mayoría de los que se dedican a esa productiva industria admirarían platónicamente y olvidarían de prisa. La maldición que pesa, hoy,

sobre el cinematógrafo mundial es que se lo trata como negocio y no como arte. En el 95 por 100 de los casos es una forma de ganar dinero; en el 5 por 100, un medio de crear belleza. La desproporción es demasiado escandalosa.

Otros ingleses, como Muybridge, Robert Paul, continuaron la cacería de las imágenes movientes, mientras el gran Edison en los Estados Unidos y los hermanos Lumière en Francia profundizaban esas investigaciones con un éxito resonante. El descubrimiento estaba en el aire; así ocurre a menudo.

Cuando estalló la guerra del 14, Hollywood, con su sol de cada día, era ya sin disputa el centro de la industria cinematográfica. Había, más o menos, 1500 cinematógrafos en los Estados Unidos. Y, como decía no sin amargura un escritor de la época, mientras Europa iba a la guerra, los Estados Unidos iban al cine. Inglaterra, que había exportado centenares de films a los Estados Unidos y cuya producción era bien conocida en Europa, sufrió en esas circunstancias un colapso de su industria cinematográfica. Al contrario, nada debilitaría el impulso de Hollywood. Buenos, mediocres o malos, los films salían torrencialmente de sus fábricas bien equipadas. Empezaron a inundar el mundo. El cinematógrafo estaba hecho para los Estados Unidos y los Estados Unidos para el cinematógrafo; las afinidades eran patentes.

En el período de postguerra, hacia 1930, Eisenstein, en una visita a Inglaterra, se asombra de que los directores de films no aprovechen el rico material que el país ofrece. No se ve Oxford, ni Cambridge, ni las montañas de Gales, ni los *highlands* escoceses, no se ve ni siquiera

Londres —que tanto se querría ver— en los films ingleses. ¿De qué depende esta anomalía?

Es que, en realidad, el film inglés, en esta etapa de su desarrollo, imita al film americano. No inventa. No crea. No se nutre de lo que lo rodea. Para adquirir, a su vez, importancia, tendrá que aprender a utilizar la técnica hollywoodiana en beneficio de sus propias invenciones, de sus propios hallazgos, de su propia inspiración. El aprovechamiento del abundante material que ofrece el carácter del país debe pasar a primer término.

El cinematógrafo es un arte esencialmente internacional y, como tal, muy representativo de nuestra época. Pero para ser digno de esa internacionalidad, un buen film se halla en la obligación de parecerse al país de que brota, de reflejar sus problemas, sus paisajes, sus costumbres, sus ciudades, su pasado, su presente. Hasta es su medio mejor y más seguro.

Lo que a menudo nos interesa, nos atrae, en un film norteamericano, por ejemplo, es que nos muestra los Estados Unidos auténticos y no una falsa Escandinavia o un risible Tibet con su Dalai-lama de folletín. Lo que nos conmueve en un film francés es, por ejemplo, tal rincón de l'Ile St. Louis, el acento marsellés de Raimu, el Sena en persona a la orilla del Quai Voltaire, los muelles, las callejuelas, los jardines, que son otros tantos rostros de Francia. Es entrar en el tempo, y gozar las modulaciones de ese trozo de música europea. Otro tanto diría de Rusia, Italia, Inglaterra y de todos los países del mundo.

El cinematógrafo es nuestro nuevo medio de hacer de la tierra entera nuestro dominio, el inmenso parque, privado y público a la vez, en que cada uno de nosotros pasea sus curiosidades, sus ocios, sin más esfuerzo

que el de sentarse en una platea (cierto es que en Estados Unidos y en Europa hay que hacer antes cola, entretenimiento muy discutible).

En lo que se refiere a la industria del film, el gran *handicap* de Inglaterra, después de la primera guerra mundial, era el tener que luchar contra un formidable y aplastante competidor y tener que combatirlo usando el mismo idioma.

Por más que Oscar Wilde diga que nada separa a los ingleses y los norteamericanos salvo el idioma, éste es comprendido en ambos lados del Atlántico.

La más voraz empresa industrial cinematográfica se había establecido definitivamente en Hollywood. Hollywood se había convertido en el *melting pot* en que hervían los talentos llegados de los cuatro puntos cardinales. Con franceses, italianos, checos, alemanes, turcos, noruegos, mejicanos, etc., actores o *metteurs en scène*, fotógrafos o directores, Hollywood conseguía films americanos cien por cien. Ejemplo del género de alquimia que se produce en el suelo americano, desde el mar de Baffin al Cabo de Hornos. Sin miedo de perder su carácter, su originalidad, sin temor pusilánime de ver desvanecerse su turbulento americanismo, Hollywood se apoderaba del tesoro internacional de talento y de belleza.

América es, precisamente, esa actitud, esa facultad, ese poder de asimilarlo todo. En ello estriba una de las pocas ventajas que le llevamos al incomparable y viejo continente. No la perdamos, ni la descuidemos. ¿Con qué la reemplazaríamos?

El cinematógrafo británico, hundido a medias en las arenas move-dizas de la imitación, no nos daba lo que de él esperábamos. ¿Y qué

le pedíamos? Que un film, sin dejar de ser bueno, claro está, fuera inglés y no un mediocre remedio del film americano.

No se confunda nuestro deseo, nuestra concepción del cinematógrafo, con un nacionalismo mezquino, estéril y detestable como todo nacionalismo, entre comillas, que se respeta. No sentimos ninguna simpatía por este género de error. Sus consecuencias son demasiado nefastas para permitir la indulgencia.

Por fortuna, la industria cinematográfica tiene sus leyes. Un film sólo es negocio si puede ser lanzado en el mercado internacional. Evidentemente no es por ideología sino por interés por lo que las grandes empresas procuran que se cumpla este requisito. Resulta así que los negocios coinciden en este capítulo (¡ay!, en éste solamente) con nuestro punto de vista. Alexander Korda (nacido en Hungría) comprendió todo esto con respecto a Inglaterra: "Nuestra única esperanza de salvación es hacer buenos films ingleses como los americanos hacen buenos films americanos", escribía en 1937. El éxito de *The private life of Henry VIII* fué la demostración de que la receta era excelente. Ciertamente es que este film fué más o menos único en su género. Los que siguieron no estaban a la misma altura.

En 1934, *The Man of Aran*, (de la Gaumont British) dirigido por Robert Flaherty (nacido en Michigan), pasó a la pantalla con éxito; un éxito de minoría, lo temo. La belleza de este documental inglés no ha sido superada, que yo sepa. Desde entonces, me persigue la esperanza de que a alguien se le ocurra filmar un documental análogo, pero con un

sentido opuesto, de la Argentina. En *The Man of Aran*, la esterilidad, la monotonía, la dureza de la vida en esa isla de rocas avaras y soberbias eran el tema principal. Aquí, sería por el contrario la fertilidad, la diversidad, la generosidad del suelo la que proporcionaría los *leitmotive*.

En octubre de 1938, durante el penoso período de Berchtesgaden y Munich, vi en Londres el *Pygmalion* de Shaw. Leslie Howard hizo el papel del profesor Higgins y dirigió el film en compañía de Gabriel Pascal (nacido en Transilvania). Fué un nuevo éxito del cinematógrafo inglés. Uno de esos aciertos aislados pero resonantes a que ya empezábamos a acostumbrarnos.

Trabajara en Hollywood, en *The petrified forest*, o en Inglaterra, en *Pygmalion*, Leslie Howard era el inglés cien por cien, es decir: llevaba en sí, con no sé qué intensidad y gracia secretas, el genio del *understatement*. Este actor, inteligente y atrayente, *whimsical* y distinguido, tenía, en la pantalla, los gestos, el tono de esos Tartarines al revés que pueblan su isla. Leslie Howard exageraba siempre a la manera inglesa: bajo el signo de la substracción, bajo el signo menos, de tal modo que conseguía acentuar las cosas, paradójicamente, por el hecho mismo de no subrayarlas con lápiz rojo y de conducirse *casually* en circunstancias críticas o dramáticas.

Entre paréntesis, uno de los símbolos más curiosos del *understatement* inglés es el empleo del término *casualty* por accidente o baja en el campo de batalla. *Casualty* suena, en nuestros oídos latinos, a cascabel sin importancia y no a tañido de difuntos.

En *The Scarlet Pimpernel* Howard llega a la perfección en el estilo *casual*. Este irreemplazable actor murió cumpliendo una misión oficial,

en un accidente de avión entre Londres y Lisboa. Su muerte fué pues una *casualty* (lo que nosotros, de acuerdo con las leyes de nuestro clima de sol vehemente, llamamos “horrible catástrofe”).

Noel Coward (cuyas dos piezas *Design for living* y *Private lives* habían pasado a la pantalla con éxito en Hollywood) se lanzó con su ingenio habitual a la producción cinematográfica. Anthony Asquith, hijo del Premier inglés, hizo otro tanto.

El aporte de buenos actores ingleses al cinematógrafo mundial ha sido también abundante. Citaremos algunos: Clive Brook (otro ejemplo de la eficacia del *understatement* en la escena), Diana Wynyard, Claude Rains, Merle Oberon, David Niven, Anna Neagle, Vivien Leigh (mujer de Olivier), Rex Harrison, Sir Cedric Hardwick, John Gielgud, Robert Donat, Leslie Banks, Flora Robson (a quien he oído recitar poemas con inteligencia y una voz cálida) y finalmente James Mason. Este actor alcanza, en Estados Unidos, una boga fulminante gracias, se comenta, a los latigazos y palos que diestramente distribuye a las damas — en la pantalla, claro está. La juventud femenina americana demuestra especial afición por este espectáculo. James Mason es el representante de un nuevo género de *sex-appeal*. Cuando se piensa en la situación privilegiada de la mujer en casa del Tío Sam, uno se pregunta que oscuro impulso ancestral la domina al ver a James Mason acercarse, con el bastón en alto, hacia su víctima. ¿Sentiría acaso la mujer moderna cierta nostalgia de palizas y cachetadas? Los antifeministas se apresurarán a adoptar tan consternante hipótesis. A mi juicio, la explicación es otra. Una vena de sadismo y de masoquismo corre por el cine actual y ha encontrado eco inmediato en el público. Se diría que los sádicos y los ma-

soquistas inconscientes abundan y el éxito de los vampiros, de los *tough guys*, de los *gangsters*, tan numerosos en los films, lo prueba.

Si James Mason consigue derrocar a Frank Sinatra (eterno adolescente) la situación se tornará grave. Es la lucha del bastón contra "la Voz". En todo caso, la juventud busca, en la pantalla, los ídolos que no encuentra en otra parte.

Si no he nombrado a Laurence Olivier entre los actores ha sido ex profeso. Merece un lugar aparte. Inglaterra le debe a ese hombre una obra maestra: el más hermoso film en technicolor hasta la fecha y la única obra de Shakespeare llevada a la pantalla sin merma.

Laurence Olivier, director y productor de *Henry V*, en que representa además el papel principal —el del Rey— nació en Dorking, condado de Surrey, el 22 de marzo de 1907. Su carrera de actor, en los escenarios de Londres y de Nueva York, comenzó en 1925. A los veinticuatro años debutó en la pantalla en Alemania y en Hollywood. Pero fué en Hollywood donde trabajó en los tres films que le dieron celebridad: *Wuthering Heights*, *Rebeca* y *Pride and Prejudice*.

Cuando nos sabemos de memoria una novela, cuando sus personajes tienen para nosotros una fisonomía tan particular y diferenciada como un tema de *Tristán* o un dibujo de Ingres, nos resistimos a reconocerlos bajo las especies de estrellas de la Goldwyn o de la 20th Century Fox. Los actores molestan, entonces, como instrumentos que desafinan.

Es lo que me pasó con *Wuthering Heights*. La figura de Heathcliff me era demasiado familiar. No la reconocí bajo los rasgos de Laurence

en un accidente de avión entre Londres y Lisboa. Su muerte fué pues una *casualty* (lo que nosotros, de acuerdo con las leyes de nuestro clima de sol vehemente, llamamos “horrible catástrofe”).

Noel Coward (cuyas dos piezas *Design for living* y *Private lives* habían pasado a la pantalla con éxito en Hollywood) se lanzó con su ingenio habitual a la producción cinematográfica. Anthony Asquith, hijo del Premier inglés, hizo otro tanto.

El aporte de buenos actores ingleses al cinematógrafo mundial ha sido también abundante. Citaremos algunos: Clive Brook (otro ejemplo de la eficacia del *understatement* en la escena), Diana Wynyard, Claude Rains, Merle Oberon, David Niven, Anna Neagle, Vivien Leigh (mujer de Olivier), Rex Harrison, Sir Cedric Hardwick, John Gielgud, Robert Donat, Leslie Banks, Flora Robson (a quien he oído recitar poemas con inteligencia y una voz cálida) y finalmente James Mason. Este actor alcanza, en Estados Unidos, una boga fulminante gracias, se comenta, a los latigazos y palos que diestramente distribuye a las damas — en la pantalla, claro está. La juventud femenina americana demuestra especial afición por este espectáculo. James Mason es el representante de un nuevo género de *sex-appeal*. Cuando se piensa en la situación privilegiada de la mujer en casa del Tío Sam, uno se pregunta que oscuro impulso ancestral la domina al ver a James Mason acercarse, con el bastón en alto, hacia su víctima. ¿Sentiría acaso la mujer moderna cierta nostalgia de palizas y cachetadas? Los antifeministas se apresurarán a adoptar tan consternante hipótesis. A mi juicio, la explicación es otra. Una vena de sadismo y de masoquismo corre por el cine actual y ha encontrado eco inmediato en el público. Se diría que los sádicos y los ma-

soquistas inconscientes abundan y el éxito de los vampiros, de los *tough guys*, de los *gangsters*, tan numerosos en los films, lo prueba.

Si James Mason consigue derrocar a Frank Sinatra (eterno adolescente) la situación se tornará grave. Es la lucha del bastón contra "la Voz". En todo caso, la juventud busca, en la pantalla, los ídolos que no encuentra en otra parte.

Si no he nombrado a Laurence Olivier entre los actores ha sido ex profeso. Merece un lugar aparte. Inglaterra le debe a ese hombre una obra maestra: el más hermoso film en technicolor hasta la fecha y la única obra de Shakespeare llevada a la pantalla sin merma.

Laurence Olivier, director y productor de *Henry V*, en que representa además el papel principal —el del Rey— nació en Dorking, condado de Surrey, el 22 de marzo de 1907. Su carrera de actor, en los escenarios de Londres y de Nueva York, comenzó en 1925. A los veinticuatro años debutó en la pantalla en Alemania y en Hollywood. Pero fué en Hollywood donde trabajó en los tres films que le dieron celebridad: *Wuthering Heights*, *Rebeca* y *Pride and Prejudice*.

Cuando nos sabemos de memoria una novela, cuando sus personajes tienen para nosotros una fisonomía tan particular y diferenciada como un tema de *Tristán* o un dibujo de Ingres, nos resistimos a reconocerlos bajo las especies de estrellas de la Goldwyn o de la 20th Century Fox. Los actores molestan, entonces, como instrumentos que desafinan.

Es lo que me pasó con *Wuthering Heights*. La figura de Heathcliff me era demasiado familiar. No la reconocí bajo los rasgos de Laurence

Olivier y hasta me chocó. Este inglés, que por primera vez me llamaba la atención, era, sin duda, buen actor; pero quizás por razones muy personales e ideas fijas sobre el héroe frenético de Emily Brontë, encontré que el papel no le iba. Dudo que alguien pueda satisfacerme interpretando ese personaje. Por el contrario, en *Pride and Prejudice* Laurence Olivier me pareció encarnar con perfecta exactitud a Mr. Darcy. Esta vez, sus dotes de actor se me aparecieron con nitidez. Mi visión del héroe de Jane Austen no vino, como la de Heathcliff, a oscurecer, a enturbiar con superposiciones la que daba Olivier. Cuando, por descuido, se toman dos fotografías sobre la misma placa, es difícil distinguir nada en ella. Yo sólo tenía una placa disponible para Heathcliff y ya había servido.

La soltura del juego de Olivier, la calidad de su dicción, la intensidad de su presencia cuando entraba en escena no me impresionaron, pues, realmente, hasta *Pride and Prejudice*. En *Wuthering Heights*, ya había advertido en él un signo característico poco frecuente entre las estrellas: una masculinidad que difería de la del *he-man* prefabricado en Hollywood. Laurence Olivier tenía el aire de ser un hombre, simplemente, entre bastidores como en la escena.

Pero a pesar de lo que me gustaba Olivier-actor (tiene también belleza física; nunca está de más en un cómico) la palabra genio no se me habría ocurrido al hablar de él. Después de haber visto su *Henry V*, no hay otra que me tiene más repetir. Sí; sospecho que Laurence Olivier ejerce su profesión con genio. En muchas cabezas anda esta sospecha; demasiadas para que no tenga visos de verdad.

Durante mi estadía en Londres y en París, ningún cine daba *Henry V*.

Tuve la mala suerte de llegar a Londres cuando Olivier partía en jira a los Estados Unidos. Volví a Inglaterra después de seis meses en París, cuando Olivier se embarcaba para Francia. No pude ver su *King Lear*, ni su *Richard III*. Al día siguiente de mi llegada a Nueva York, en noviembre, vi anunciado *Henry V* en un diario. Me fuí en seguida al Golden Theatre donde lo daban. La prisa era en honor a Shakespeare, pues no esperaba imágenes o actores dignos de él.

Quedé deslumbrada desde el comienzo al final. En un increíble *tour de force*, Laurence Olivier, actor y director, había puesto el film a la altura del drama. Lo había llevado a pulso. Personajes, decorados, trajes, paisajes, ritmo, colores, en nada había fallado.

Sólo los que comprenden el inglés (y aun así harán bien en releer la obra antes de ir al cine) podrán gozar plenamente de esta obra maestra de la pantalla, ya que la poesía de Shakespeare es intraducible en subtítulos. Para los demás queda el festín de los ojos: no es poco. Pero el del oído le agrega una parte esencial, a qué negarlo.

Como dijo un crítico francés a propósito de las representaciones de *Richard III* en el teatro de los Champs Elysées, Olivier tiene “una articulación en *boomerang* que lanza las palabras a la sala y las recoge luego por su elasticidad”. Existen pocos actores capaces de dar al verso su peso específico, su matiz, su aureola, como un pianista de talento subraya una modulación o sostiene una nota que impregna el conjunto de las otras. El mal actor presenta en bandeja cada palabra, que es lo contrario del arte. Cuando todo se subraya con igual énfasis, tal abuso del pedal exhala una bruma pronto insoportable.

Admiro particularmente la dicción de Laurence Olivier por conocer

las dificultades de ese arte. No hay verso que no sea necesario repetir incontables veces antes de engazarlo en nuestra articulación y en nuestra voz; paciente labor de joyero que no sospecha el profano. El talento sólo no basta. La manera en que Laurence Olivier recita cualquier pasaje de *Henry V* representa, por sí sola, un trabajo minucioso. Se siente que cada frase ha macerado en su voz, o que su voz ha macerado en cada frase hasta la impregnación. Algunas de estas frases se quedan en el oído, insistentes, con sus inflexiones. Al salir del cine, se desea releerlas, repetirlas en seguida; después de un concierto tarareamos una melodía o nos sentamos al piano por razones análogas.

Se trata a veces de detalles, no de pasajes importantes. Así, veo siempre a Laurence Olivier en la segunda escena del primer acto de *Henry V*, sentado un poco al sesgo en su trono (el de Inglaterra) como si a fuerza de ser rey el tal trono se le hubiera convertido en un asiento cualquiera. El Embajador de Francia acaba de pronunciar su discurso —palabras despectivas— y han depositado a los pies del monarca el tesoro —un cofre celeste adornado con flores de lis— obsequio del Delfín, que lo trata como a un niño mal criado.

Con aire soberanamente cortés y displicente, en que asoma ya, sin embargo, una desconfianza irritada, el rey pregunta:

—*What treasure, uncle?*¹

El duque de Exeter levanta entonces la tapa del cofre y contesta:

—*Tennis balls, my liege*².

La aparición de las pelotas de tennis nos sobresalta como podría

¹ "¿Qué tesoro, tío?" (Acto I, Esc. II, 258).

² "Pelotas de tennis, Señor" (*Id.*)

hacerlo la entrada de un cortesano vestido a la moderna ¹. No por la burla y ofensa que significan, sino porque estábamos tan dentro del ambiente elisabetano y del Globe Theatre que esto del tennis nos resulta, por su misma familiaridad, anacrónico e incongruente. Nos trae a flor de realidad un instante, antes de que la voz de Olivier nos vuelva a hundir en el sueño.

*We are glad the Dauphin is so pleasant with us;
His present and your pains we thank
you for...* ²

dice la voz, irónica, cortés todavía, pero saliendo ya de una garganta crispada por la afrenta sufrida. Esta tirada es un *crescendo* de cólera, una tormenta que se forma en treinta y ocho versos, con nubes, relámpagos, truenos amenazantes. El monarca concluye gritando casi:

*... and tell the Dauphin
His jest will savour but of shallow wit
When thousands weep more than did laugh at it* ³.

La batalla de Agincourt está ya en el aire que respira este rey de veintiocho años en quien despierta el tigre. No está ya sentado en su

¹ El canto de un gallo, en *La Kermesse Heròica* me produjo el mismo efecto. Pensé, a causa de la súbita familiaridad del sonido: “¡Qué anacronismo!”, antes de haber tenido tiempo de reflexionar que en la época de Carlos V los gallos cantaban del mismo modo que en la nuestra.

² “Nos alegra que el delfín sea tan amable con Nos. Gracias por su presente y vuestra solicitud.” (Acto I, Esc. II, 259-60).

³ “Y decid al delfín que su burla resultará de escaso ingenio, cuando la lloren más miles de los que la rieron.” (*Id.* 294-6.)

trono sino de pie sobre sus dominios, pronto a saltar sobre el reino vecino; mañana lo encontraremos *a tip-toe when this day is nam'd*¹ en la historia. Olivier logra transmitírnoslo desde esta *entrée en matière*. Por otra parte el tema de esta obra es la batalla de Agincourt.

¿Pero cuál era el verdadero carácter del seductor Harry Plantagenet, que llevó vida tan disoluta como Príncipe de Gales? Falstaff, el libertino, fué su camarada. Se complacía en las más bajas compañías y sus días estaban

*fill'd up with riots, banquets, sports*².

Su ascensión al trono parece haber milagrosamente

*... whipp'd the offending Adam out of him
Leaving his body as a paradise
To envelope and contain celestial spirits*³.

Esto, al decir del Arzobispo de Canterbury, en la pieza de Shakespeare.

Pero dejemos un instante a Shakespeare y la magia de su verbo, dejemos al personaje creado por él. ¿Qué se sabe de este monarca?

Si hojeamos las páginas de William Hazlitt sobre los *Characters of Shakespeares plays* veremos que establece, a propósito de *Henry V*, una gran diferencia entre la versión histórica y la idealización shake-

¹ "En puntas de pies cuando este día sea nombrado." (Acto IV, III, 42.)

² "Llenos de desórdenes, banquetes, diversiones." (Acto I, I, 56.)

³ "echado de él a latigazos al Adán pecador, dejando su cuerpo como un paraíso, para envolver y contener espíritus celestiales." (*Id.*, 29-31.)

speariana. La verdad histórica, interpretada por Hazlitt, vale quizá la pena de ser conocida.

Henry V, dice este ensayista, era uno de los monarcas favoritos de Inglaterra y Shakespeare parece compartir esta preferencia. Se ha esmerado en disculpar los actos de Henry Plantagenet y en mostrarlo bajo una faz atrayente, como "*the King of good fellows*"¹. Agrega: "Apenas merece este honor... Fué negligente, disoluto y ambicioso, ocioso y nocivo. En privado, parecía no tener la menor idea de los más elementales respetos de la vida, que supeditaba a una especie de real licencia; en los negocios públicos, parecía no tener la menor idea de una norma del bien y del mal, sino tan sólo de la fuerza bruta, con cierto barniz de hipocresía religiosa y cautela episcopal. Sus principios no cambiaron con sus profesiones. Su aventura en Gadshill fué un preludio a la acción en Agincourt, sólo que incruenta; Falstaff fué un endeble instigador de violencia y de atropellos, comparado con el piadoso y ladino arzobispo de Canterbury que daba al rey carta blanca, con un árbol genealógico de su familia, para robar y asesinar en círculos de longitud y latitud fuera del país, con tal de salvar los bienes de la Iglesia dentro... Henry, como no sabía gobernar su propio reino, decidió hacer la guerra a sus vecinos. Como su título a la corona era dudoso, reclamó el de Francia". Las reacciones de los que detentan el poder y llevan en sus manos los destinos de las naciones, no varían tanto. Sería fácil encontrar, entre nuestros contemporáneos, complejos análogos al que en 1400 y pico perturbaba a Harry Plantagenet. "Como no sabía ejercer, para ningún buen fin, el enorme poder que había caído entre sus manos. —prosigue

¹ El rey de los "*good fellows*".

Hazlitt— inmediatamente hizo (recurso fácil y obvio de la soberanía) todo el mal que pudo. Aun cuando los monarcas absolutos tuvieran el ingenio de encontrar objetos de laudable ambición, sólo podrían “*plume up their wills*”¹ ateniéndose a la más sagrada fórmula de la real prerrogativa, “el derecho divino de los reyes a mal gobernar”, pues la voluntad sólo aparece triunfante cuando se opone a la voluntad de los demás, pues sólo entonces se muestra el orgullo del poder...” Para comentar hoy a los dictadores de grande o pequeño formato, se emplearían casi los mismos términos.

Cuando T. E. Lawrence entra en Damasco, por él conquistada, siente miedo. Más de tres días de poder absoluto habrían hecho brotar en él raíces de autoritarismo y he ahí lo que teme, con exageración que es ya una fobia, como el peor veneno de la conciencia. Lawrence huye de Damasco, del poder y de las prerrogativas del vencedor con prisa febril. Según su código moral, el rey sin corona de Arabia era lo contrario del dictador. Por esa razón el estudio de este carácter singular y ejemplar —en ciertos aspectos— es provechoso en nuestro tiempo. Los escrúpulos morales de un Lawrence eran el polo opuesto del maquiavellismo de un Mussolini, de la exaltación profética, histérica y sanguinaria de un Hitler. Tales escrúpulos no tenían tampoco la menor relación con el carácter de Harry Plantagenet y sus desplantes en el año 1415.

“Henry declara su propósito —dice Hazlitt—: cuando Francia sea suya, doblegarla a su terror o hacerla trizas; propósito digno de un conquistador: destruir todo lo que no puede esclavizar; y, lo que no

¹ “Empenachar sus voluntades”.



The
Chronicle History
Henry the Fifth
with his battell
fought at
Agin Court
in France

EL CORO (LESLIE BANKS)
Al comenzar el prólogo de "Henry V"

deja de tener gracia, echa toda la culpa de las consecuencias de su ambición a aquellos que no quieran someterse dócilmente a su tiranía. Tal es la historia del poder real desde los comienzos al final del mundo". Y, para qué decir, la de los dictadores, esos monarcas advenedizos de que nuestra época guardará cruel recuerdo.

Hazlitt prosigue: "Henry V, es cierto, fué un héroe, un rey de Inglaterra y el vencedor del rey de Francia. No obstante, sentimos poco amor o admiración por él. Fué un héroe, esto es: estuvo dispuesto a sacrificar su propia vida por el placer de destruir miles de vidas ajenas; fué un rey de Inglaterra, pero no un rey constitucional, y los únicos de nuestro gusto son los reyes según la ley... ¿Por qué entonces nos gusta? *Nos gusta en la obra dramática.*"

A esto quería llegar yo. Pues el personaje histórico —tal como lo presenta Hazlitt, por ejemplo—, sus consultas con el cínico arzobispo de Canterbury y la naturaleza de sus actos tienen poco atractivo. A nosotros también nos gusta Harry Plantagenet en la obra, tal como Shakespeare lo pinta. Vemos en él algo más que un "amable monstruo". Y cuando Lawrence Olivier lo encarna, nos decimos que eso era lo que había soñado Shakespeare: un cachorro de león cuyos movimientos y aspecto nos cautivan y que, sin pestañear, toma la parte que le corresponde: la del león. Pero de un león no desprovisto de juicio y hasta de profundas reflexiones.

Nosotros también sentimos "un deleite muy romántico, heroico y poético en la jactancia y hazañas de nuestro Harry joven, tal como aparecen sobre la escena, limitadas a versos decasílabos, donde la sangre no sigue el golpe que hiere nuestros oídos, donde los cascos de los ca-

ballos no huellan las mieses, ni arde ciudad alguna, ni hay niños pasados a cuchillo, ni cadáveres amontonados y pudriéndose la mañana siguiente...”

Por estas razones podemos complacernos en la batalla de Agincourt. Se vuelve para nosotros medio torneo y medio ballet. Y sin embargo es también una batalla, pero estilizada, suntuosa, a la manera de Uccello, con sus caballos encabritados, sus lanzas y estandartes, sus arqueros. Por momentos creemos encontrarnos ante *La derrota de San Romano*, de la National Gallery, que hubiera cobrado vida. Nada es comparable a este espectáculo, ni siquiera la batalla de Alejandro Nievsky y es decirlo todo; Eisenstein es uno de los pocos genios cinematográficos contemporáneos.

El film dura dos horas y cuarto, novecientas personas trabajan en él y, entre ellas, treinta y siete tienen papeles más o menos importantes. *Henry V* ha costado casi medio millón de libras: ocho millones de pesos.

Cuando, al terminar el film, volvemos al Londres elisabetano de que partió con paso tan seguro, hemos perdido la noción de tiempo y decimos: “¿Cómo? ¿Ya se acabó?”

Al comienzo y al final de *Henry V* volamos sobre la capital inglesa, tal como era en el siglo XVII. Tardaron cuatro meses en construir esta maqueta a base de documentos.

Laurence Olivier, cuando aparece por primera vez en la pantalla, está entre bastidores, esperando el momento de entrar en escena. El aspecto actor está subrayado. Parece un rey de barajas, las mejillas burdamente pintadas de rosa.

*O for a Muse of fire that would ascend
The brightest heaven of invention...*¹

ha dicho el *Chorus* (por boca de Leslie Banks, declamando ex profeso enfáticamente, de pie ante el telón aún corrido).

Shakespeare no habrá invocado en vano a esta desconocida, a esta musa inflamada e inflamable. Hoy la llamamos celuloide y a menudo hemos dudado de ella. Después de *Romeo and Juliet* y de *A Midsummer Nights Dream*, creímos que su poder —que sin embargo no desestimábamos— nunca alcanzaría ciertas cimas. Nos decíamos: Irá lejos, pero jamás tan alto.

Entre esta musa y Shakespeare, antes de Laurence Olivier, no había vínculo. Él ha sido el vínculo.

*Think, when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' the receiving earth...*²

recomienda el *Chorus* al público: transformad mis palabras en imágenes y os exorcizaré de la realidad, promete el poeta.

Y he aquí que el público ve realmente ahora los caballos, oye el ruido de los cascos y del galope *that did affright the air at Agincourt...*³, como si, a fuerza de imaginarlo durante generaciones, el milagro se cumpliera; como si ahora le bastara al público mirar fijamente un lienzo

¹ “¡Oh una Musa de fuego, que ascendiera al más brillante cielo de la fantasía...!” (Prólogo, 1-2.)

² “Pensad, cuando hablamos de caballos, que los veis imprimiendo sus cascos orgullosos en la tierra acogedora.” (*Id.*, 26-7.)

³ “Que aterraron el aire en Agincourt.” (*Id.*, 14.)

blanco para ver surgir en él, acompañadas de palabras mágicas, las imágenes que su fantasía en ignición había evocado durante algunos siglos; como si hubiera bastado al hombre, para crear estas imágenes movientes, coloreadas, encendidas, repetir durante algunos siglos: “Que la imagen viviente sea...”

*Turning the accomplishment of many years
Into an hourglass...¹*

Entre las cuatro paredes de un cine americano he sido testigo del milagro: los dos reinos de antaño se nos aparecieron, y el mar que los separa, estrecho y peligroso. Hemos oído la voz *toujours recommencé* de tu océano, Shakespeare; y el entrechocarse de las lanzas y armaduras de tus caballeros; hemos visto recortarse contra un cielo azul tus oriflamas *painted in the blood of Harfleur*²; hemos reconocido las ancas y el pelo de los caballos que nos anunciabas —los de Uccello— tan pronto reluciendo al sol, tan pronto a la sombra de las arboledas. Esos caballos han galopado a pocos metros de nosotros, sobre charcos de lluvia reciente, sobre los prados que el verano dora, sobre la música de William Walton. Esa música está ahí como una alfombra elástica para que tus arqueros acometan al enemigo con más ímpetu; para que tu princesa Katherine baje con más gracia la escalera de la torre y lleve con más donaire su traje celeste y rosa. Está ahí para que tu Harry de ojos verdes (el nuestro, *whose limbs* —también— *were made in England*³)

¹ “Convirtiendo las hazañas de muchos años en una hora de reloj.” (*Id.*, 30-1.)

² “Pintados con la sangre de Harfleur.” (Acto III, IV, 49.)

³ “Cuyos miembros fueron hechos en Inglaterra.” (Acto III, I, 26.)

pueda saltar mejor sobre su palafrén el día de St. Crispian — día que hará de él y de todo el ejército, sin distinción de grados, camaradas:

*For he to-day that sheds his blood with me
Shall be my brother; be he ne'er so vile
This day shall gentle his condition.*¹

El rey mismo lo asegura.

Sea cual fuere el carácter del verdadero *Henry V*, dejémoslo de lado, en adelante, para sólo ver en el film de Laurence Oliver al monarca shakesperiano. Sería lástima enturbiar nuestro placer apartando nuestra mirada del Plantagenet a quien el poeta dotó de perenne verdor, para mirar al otro, flor seca entre las páginas de la historia.

Harry es fogoso y reservado alternativamente, noble con frecuencia, verídico hasta con las mujeres. Así, cuando corteja a la princesa, no emplea, como es de uso entre el común de los mortales —y entre príncipes también, supongo— la exageración, el énfasis, por no decir la mentira. Si Katherine no puede quererlo, si ella lo rechaza: *To say to thee that I will die, le confiesa, is true; but for thy love, by the Lord, no; yet I love the too*² . . . Imposible hablar con mayor honradez. Pero quizá sea necesario tener un trono al alcance de la mano para hacerse perdonar tanta franqueza y tanta gracia.

Shakespeare ha hecho de *Henry V* un verdadero conductor de hom-

¹ "Pues aquel que hoy derrame su sangre conmigo será mi hermano; por vil que sea, este día ennoblecerá su condición." (Acto IV, III, 61-3.)

² "Si te digo que moriré, digo verdad... pero si te digo que es por tu amor, no, ¡vive Cristo!; y sin embargo, es cierto que te amo." (Acto IV, II, 58-60.)

bres, valiente y generoso, capaz de meditar y de actuar. Su único pecado es *to covet honour*¹.

Laurence Olivier, a su vez, toma el personaje de manos de Shakespeare y le insufla, al encarnarlo, sus cualidades propias: belleza varonil, unos ojos en que puede seguirse el vaivén del pensamiento, una ironía *made in England* y que allí se llama *humour*, un cuerpo elegante y ágil sobre el cual las vestiduras regias no tienen traza de un disfraz alquilado.

Pero hay más: Laurence Oliver no se limita a interpretar su papel con dotes magníficas de actor; traduce la obra entera de Shakespeare en el idioma del cinematógrafo, la transplanta sin cortarle las raíces, con su buen pan de poesía y la ilumina de relámpagos que hacen pensar en el genio.

En la segunda mitad del film, los paisajes cubiertos de nieve son de un Brueghel de la pantalla; la Edad Media reaparece en las caras y uno descubre que nunca se había ausentado. ¿Será un efecto del arte o la revelación de que pasado, presente y futuro son sólo una suma de eternidad?

El arzobispo de Canterbury y el obispo de Ely, en la primera escena, hablan del rey y de la mejor treta para preservar los bienes de la Iglesia, amenazados por aquél. La idea de sugerir al joven monarca que conquiste ducados en Francia le parece excelente al astuto prelado. El rey tendrá con qué entretenerse si se organiza una guerra. Ha cambiado de conducta al cambiar de profesión, comentan los dos hombres de Iglesia. Pero a la vez que se desenvuelve este piadoso diálogo, cuyo tema es el dinero, no nos dejan perder de vista al público elisabetano que lo escucha,

¹ "Codicar honor."

como nosotros. Ese público no es pasivo; los espectadores se dan codazos, guiñan el ojo en complicidad. Las observaciones con que el obispo de Ely puntúa los discursos del arzobispo de Canterbury son acogidas con gritos, carcajadas y el remedo mismo de la frase pronunciada.

Cuando el arzobispo dice que jamás se vió conversión tan fulminante como la del rey, el obispo suspira:

*We are blessed in the change.*¹

y la sala estalla de risa. Oímos risas semejantes en la platea de nuestros cines, a veces con motivo, a veces sin ton ni son. Estas explosiones, más o menos groseras, son una reacción de todas las épocas; he ahí por qué uno de los hallazgos de Laurence Olivier es el introducirlas en un texto en que no están indicadas. Muchos hallazgos de este orden dan vida al drama de Shakespeare.

We are blessed in the change...

“¡Macanas!”, opina a gritos el público elisabetano, que no peca por la distinción de sus modales.

En cuanto al discurso titubeante del arzobispo sobre la ley sálica: *In terram sálicam mulieres ne succedant*. (“En tierra sálica no heredan el trono las mujeres”) es más mímica que recitado. El pasaje resulta de gran comicidad y un magnífico cuadro de la miseria del hombre, de la que no lo salva ni *le sabre ni le goupillon*.

¹ “¡Cambio bendito!”

Cada época tiene sus chistes. Lo que más provocaba hilaridad en el público neoyorkino en *Henry V* eran ciertos juicios del duque de Orléans sobre los ingleses:

*Foolish curs, that run winking into the mouth of a Russian bear
and have their heads crushed like rotten apples.*¹

Pero la más feliz inspiración de Olivier es quizá el habersele ocurrido, en el momento en que las tropas inglesas salen para Francia, cambiar de siglo al cambiar de tierra. El film retrocede entonces, de la época de Shakespeare a la de la batalla de Agincourt, de 1600 a 1415, como retrocede, no en el tiempo sino en el espacio, la cámara cuando quiere dar una visión más amplia de las cosas. A partir de ese momento emplea Olivier a fondo todos los medios cinematográficos. Harry Plantagenet cambia de traje y de rostro. Ya no es un actor, pintado como un rey de baraja, en un escenario mezquino: es un rey de carne y hueso. El mar es agua salada; las colinas, colinas; la hierba, hierba; las mujeres, mujeres (y no muchachos con pelucas y faldas). Los castillos, mezclados al paisaje verdadero, están fabricados en los talleres de cine, pero con tan admirable sentido de la época que esta combinación de lo real y lo artificial le agrega al film un encanto particular. Olivier ha tenido muy presentes a los pintores de la Edad Media.

El paisaje parecía a tal punto normando que era para mí como un retorno a esa provincia donde acababa de pasar una temporada. Mi hotel se encontraba en una altura aislada, no lejos de Deauville. Desde

¹ “¡Perros estúpidos, que se precipitan ciegos en la boca de un oso ruso que triturará sus cabezas como manzanas podridas!” (Acto III, VII, 153-5.)

mi ventana dominaba todos los alrededores. A mi izquierda, la Mancha; en frente, como telón de fondo, los acantilados del Havre (Harfleur está al lado); a mi derecha, la aldea de Touques, con sus viejos tejados y sus campanarios. La tierra ondulaba, cubierta de hierbas y de arboledas. Los aguaceros y la llovizna eran frecuentes. Mantenían el golf, en medio del cual estaba construido el hotel, en un verdor de brotes nuevos del que no se saciaban los ojos. Sobre esta costa no se distinguía ya, de creer a la naturaleza, si se estaba en Francia o en Inglaterra.

Pasaba horas y horas mirando el paisaje que encuadraba mi ventana. Pensaba en la lucha del hombre, en lo que se había esforzado en crear y en destruir, en sus sufrimientos de siglos por guardar o conquistar esta costa, alternativamente brumosa o soleada. Pero no pensaba de una manera abstracta. La región, aún minada, estaba llena de praderas prohibidas al veraneante. Equipos de prisioneros alemanes hacían estallar las minas en pleno campo, y durante el día se oían las explosiones. Si uno salía a explorar los caminos del lado de Caen o de Aromanche, esqueletos de tanques, de aviones, de *jeeps* aparecían a derecha e izquierda.

Al terminar el día, cansada de estas andanzas, en la semiclaridad que el verano prolonga, me sentaba junto a mi ventana. Espiaba el anochecer imaginando lo que su llegada debió de significar, en esta parte del mundo, para tantos ojos acechando el cielo. Las luces de Deauville y de Trouville se encendían, débilmente, allá lejos. Un faro barría las primeras estrellas que volvían un instante después. Rara vez se oía, a esa hora, el runrún fugitivo de un avión atravesando el Canal. Todo entraba en una calma inverosímil que turbaba: la de un silencio al que

se presta oído. El silencio de Aromanche la víspera del desembarco aliado; el de los campos de Agincourt la madrugada del ataque.

No sin vértigo volví a encontrar, en *Henry V*, el paisaje de mi ventana normanda. La obra se filmó en Irlanda, pero quienes eligieron los paisajes en que se desenvuelve conocían bien Normandía. Las colinas, los valles de tal o cual episodio son tan reconocibles, como la frase del rey de Francia, Carlos VI, resulta actual:

*T'is certain he hath pass'd the river Somme.*¹

Es casi un comunicado. Los que leíamos, por la mañana, en los periódicos.

Henry V fué filmado durante la guerra; por eso hubo que recurrir a Irlanda y a sus cielos más clementes. Quienes trabajaron en este film y quien lo dirigió eran los ingleses del Londres bombardeado por las V-1 y las V-2. Un nombre francés, Dunkerque, resonaba en esos corazones, y ciertos versos de Shakespeare tomaban en esas bocas un sabor hasta entonces ignorado:

*Gloucester, t'is true that we are in great danger:
The greater therefore should our courage be...*²

Se siente correr por todo el film un gran temblor de orgullo heroico, un sentimentalismo cuyos latidos precipitados se ocultan en vano tras la cota de mallas, el casco y el penacho. Dramática actualidad.

¹ "Es seguro que ha pasado el río Somme." (Acto III, V, 1.)

² "Gloucester, es cierto que estamos en gran peligro; tanto más grande, pues, debería ser nuestro valor." (Acto IV, I, 1-2.)

*God for Harry, England and St. George!*¹

grita el rey antes de Agincourt. Pero Laurence Olivier, él también, lo está gritando en su fuero interno. Se había enrolado en la Fleet Air Arm cuando estalló la guerra. Más tarde, el Ministerio de Información Británico le pidió que dirigiera esta Crónica del Coraje Inglés en el campo de batalla. En adelante, Olivier combatirá creando una obra maestra. Pone el cinematógrafo al servicio de Shakespeare y nos cuenta en imágenes un conflicto medieval entre Inglaterra y Francia. Nos trae los Fouquet de Chantilly a la pantalla. No retrocede ante ninguna audacia.

He oído a dos amigos, el uno escritor, el otro músico de celebridad mundial, hacer ciertas reservas sobre *Henry V*. El escritor le reprochaba al film falta de unidad. Si por falta de unidad se entiende la desenvoltura con que Olivier ha echado mano de cuanto podía convenirle, sin preocuparse de reglas ni prejuicios cinematográficos, está en lo cierto. Pero es precisamente lo más admirable del film. Es lo que hace de Laurence Olivier un gran director y un pintor excepcional de la pantalla.

En este film, yo no cambiaría ni una coma, suponiendo que este signo de puntuación pudiera agregarle o quitarle algo. La escena de los arqueros disparando centenares de flechas sonoras en Agincourt; la de la caballería francesa pasando del paso al galope rápido en su carga briosa; la de la lección de francés dada por Alice a Katherine; la de la declaración de Harry, serían trozos para una antología del cine, si uno se decidiera a elegir algo en un film tan rico en aciertos. Y a pesar de no ser *Henry V* una de las obras capitales del teatro de Shakespeare,

¹ “¡Dios por Harry, Inglaterra y San Jorge!” (Acto III, I, 34.)

se encuentran en ella tantos pasajes admirables que para citar los que nos gustan nos detendríamos en cada página.

El encuentro de Shakespeare y Laurence Olivier es una gloria para el teatro inglés y una suerte inusitada para el cinematógrafo. Aquellos que, además del espectáculo visual, pueden gozar de las palabras, hallarán en este film *a thing of beauty, a joy for ever*. Lo he vuelto a ver seis veces, como se vuelve a oír una ópera, una sinfonía, Molière o... el mismo Shakespeare.

En cuanto al amigo que reprochaba al *Henry V* de Olivier cierta falta de unidad, le recomendaré que lea la segunda escena del quinto acto, escena en que Harry Plantagenet quiere besar a Katherine. Ésta se opone: las costumbres no permiten que la novia dé nada a cuenta al novio antes de la consagración nupcial. Harry dice entonces: *O Kate, nice customs curtsy to great kings. Dear Kate, you and I cannot be confined within the weak list of a country's fashion: we are the makers manners...*¹, y a renglón seguido besa a su novia en la boca y no en la mano.

Así se ha conducido Laurence Olivier con la Musa del Cinematógrafo, sin tomar en cuenta sus objeciones. Por su rango, Laurence Olivier es, en la pantalla, *a maker of manners*.

VICTORIA OCAMPO

Febrero 1947 — Mar del Plata.

¹ "¡Oh Kate!, las buenas costumbres se inclinan ante los grandes reyes. Querida Kate, ni tú ni yo podemos ser incluidos en la lista efímera de los usos de un país: nosotros somos los que hacemos las costumbres..." (Acto V, II, 292-5.)

D O S P O E M A S

SOLO EL VIENTO

Ahora el viento solitario hace el día del hombre
viniendo desde su gruta con sabor a gemido,
a palabra de yedra muerta contra los muros,
viniendo como viene su corazón exasperado
lleno de furias verdes y de hojas amarillas,
la mirada en el tacto y el tambaleante impulso
entre las madrigueras filtrando un polvo blanco.

Ahora el día del hombre lo hace el viento y vigila
avivando entre escombros las humeantes corolas,
moviendo las arenas que agrupan construcciones,
invadiendo los yermos de antiguas sementeras,
siempre mudo y gimiendo con angustia de piedra,
hambrienta piedra loca por el tiempo acosada,
levantando una mano polvorienta hacia un cielo
sin ecos, sin espumas, sin lluvias germinales.

Ahora el viento solloza, arrebatado y seco,
debatándose, puro, sobre cenizas agrias,
por lejanas estrellas acometido, herido,
desangrado entre huesos de fría soledad,
el viento tiene ahora un cansancio a lo largo,
una fija agonía, un alma devastada,
una luz de odio lento para mirar el mundo.

SISTEMA Y PEREGRINAJE

Yo regreso a menudo entre voces que imploran
cayendo hacia el abismo de las noches vacías
la soledad o el sitio donde el amor se regocija
donde flores esplenden y fuentes se responden
con el gozo del mismo entrañable poder
de estar y padecer, de redimir y ver
la integridad del alma concentrada en palabras
y también entre voces de amor regocijadas
que afirman con el ímpetu de olas enamoradas
los instantes curvados sobre la sed de amar
que es llorar y tornar y al fin recuperar
el tiempo de la gracia entre tiniebla y lágrima
junto al sitio o al término donde las voces callan

donde la tierra calla como una inexpresada
voz que olvida los vínculos y crea sin palabras
un canto sin comienzos aun mayor que el silencio
como un peregrinaje a través de otro cuerpo
de otra voz, de otro sueño que nunca es el recuerdo.

EMILIO SOSA LÓPEZ

LA GUERRA Y EL ESCRITOR INGLÉS

El estallido de la guerra hizo desviar sus rumbos a los intelectuales que la habían profetizado. De la misma manera que la amenaza de la guerra los había unido, la guerra en sí los dispersó y los desorientó. Desde 1939 hasta 1945 muchos de nosotros estábamos tan ocupados y tan absorbidos que sólo escribimos algunos artículos ocasionales que fueron solamente un gesto, similar a los que se realizaban cuando en plena *blitz*, en Londres, se asistía a un cine o se plantaban bulbos en las macetas de las ventanas. Sería, sin embargo, injusto condenar como “fugitivos” (*escapists*) a los que tan sólo escribieron, durante la guerra, temas de un mundo en paz, o pequeños poemas a las flores o al amor. Pero, ahora que nuestra guerra ha terminado, nuestros escritores deben meditar otra vez. Ya no podremos volver a la década anterior. ¿Adónde vamos ahora?

Estamos, por supuesto, en una singular posición. Nuestra inevitable y por momentos notoria insularidad ha sido modificada e intensificada por la guerra. La explicación de esta paradoja requiere una breve revisión retrospectiva. En los años subsiguientes a 1930, la mayor parte de nuestros jóvenes escritores pertenecían al sector de izquierda, y como

tales, se sentían recelosos de ser considerados exclusivamente como británicos. Querían ser “internacionales”. Así, dos de nuestros mejores novelistas jóvenes, Ralph Bates y Christopher Isherwood, tomaban sus temas de los países del continente (España, Alemania) o bien, como los llamados realistas de la Escuela de Birmingham se dedicaban a presentar al proletariado inglés como acentuadamente “proletario” y con la vista puesta en Moscú. Este internacionalismo literario, aunque inevitable y estimulante, carecía de equilibrio, como que era, en cierto modo, artificial. Buena parte de nuestra literatura del 30 era *forzada*. Las teorías se convirtieron en raíces; la teoría marxista para unos, teorías psicoanalíticas o estéticas para otros. La espontaneidad que, bien o mal, siempre caracterizó a nuestros escritores ingleses a través de casi toda nuestra historia, se reemplazó con procedimientos cerebrales que nos hicieron aparecer como simples aficionados. Nuestras cerebraciones nos llevaron, muy a menudo, a ingenuas exageraciones y ultra-simplificaciones. La guerra nos ha cambiado.

Es difícil sintetizar este cambio, pero me atrevo a decir, generalizando, que nos ha hecho más humildes y más orgullosos a la vez. Somos más humildes porque ya no nos creemos capaces de hacer pasar el mundo por el ojo de una aguja; ahora nos hemos dado cuenta de que no hay ninguna teoría que abra todas las puertas y, si bien logramos cierta fascinación como profetas del desastre, encontramos que éste es informe y escapa a toda medida. Pero de esta misma experiencia negativa ha resurgido nuestro orgullo; el papel del artista y el del mundo exterior han vuelto a invertirse y no podemos limitarnos por más tiempo a seguir siendo solamente cronistas o intermediarios. Algunos de nosotros antes

de la guerra solíamos decir: “Éstos son asuntos del proletariado”, y otros dirían: “Quede para el inconsciente”. Como si el escritor tuviera que esperar que estas fuentes, del todo inseguras, le indicaran el momento de entrar en escena. Ahora reconocemos nuestra propia responsabilidad; nos toca a nosotros ser afirmativos.

Este tema del orgullo me retrotrae a lo que dije anteriormente sobre la insularidad. Podría ilustrar mi acepción con mi propia experiencia. Cuando Gran Bretaña declaró la guerra, mi actitud fué “bivalente”; como no confiaba demasiado en el gobierno de Chamberlain, no estaba muy convencido de que esta guerra fuera *mi* guerra. En 1940 me encontraba en los Estados Unidos y en cuanto supe que Inglaterra estaba amenazada por la invasión, pensé en mi regreso; mis amigos norteamericanos trataron de disuadirme bajo el pretexto de que yo no tenía ningún papel en esta guerra, ni como persona, ni como escritor; que como escritor yo no pertenecía a ninguna parte del mundo en especial, sino que me debía a todas. Aunque estas sugerencias me parecieron muy plausibles, regresé, confesándome a mí mismo que el motivo que me impulsaba para actuar así era, tal vez, una vulgar curiosidad con una pizca de masoquismo o hasta un deseo de morir. Pero, tan pronto como puse el pie en Inglaterra, azotada furiosamente por la *Blitz*, comprendí que mi motivo era otro y que sería ampliamente satisfecho. Uno de nuestros lemas de preguerra había sido: “Solidaridad”; y esta hermosa palabra, que lucía tan bien impresa, resultaba en la vida una maniobra política o un pensamiento originado en el deseo; pero encontré que este sentimiento se había hecho carne en Londres, prescindente de toda política. Nuestra ficticia “solidaridad” había sido un concepto de luchas de clases, pero

en 1940-41 las diferencias sociales tan profundamente arraigadas en Inglaterra, habían desaparecido temporariamente. En aquel momento éramos una verdadera comunidad viviente, no ligada por ninguna doctrina, ni por ningún dogma, sino por la palpable presencia de la muerte, por la voluntad de sobrevivir y por el reconocimiento instintivo de nuestra identidad. Después del 41, esta unidad emocional se fué atenuando gradualmente pero ninguno de los que la hemos experimentado, especialmente los escritores, podremos volver a ser los de antes. Por un lado no caeremos en el error de creer que el hombre pueda vivir sólo de política o de teorías económicas; sabremos siempre, para el futuro, porque hemos tenido pruebas de ello, que el llamado hombre medio, aparte de todos sus fines utilitarios, que generalmente hacen concentrar su atención sobre los medios para obtenerlos, tiene también una mística que imparte valores como fines en sí mismos, tanto a la humanidad como a la vida. Y recordaremos que un hombre no puede borrar su origen; si se siente inglés en un raid aéreo, debe, también, confesar que se siente inglés en todo momento.

Esto se asevera en un brillante folleto, *El león y el unicornio*, publicado en 1941. Su autor, George Orwell, uno de nuestros más notables exponentes del marxismo internacional, que peleó en la Brigada Internacional en España, sale ahora con la declaración, que se nos debía hace tiempo, de que el socialismo no debe ignorar los orígenes de un pueblo. Al definir el "patriotismo como una devoción por algo que, aunque siempre variable, se siente místicamente el mismo", reconoce que "existe algo característico y típico en la civilización inglesa" y aboga por un patriotismo *revolucionario*, que no debe confundirse con un nacionalismo

agresivo (*jingo*). Para Orwell el “patriotismo” es racional; en la primera edición de un periódico (*Polemic*, 1945) escribió un agudo análisis sobre los peligros del “nacionalismo” irracional, con cuyo término define a todas las ciegas devociones de partido, clases, iglesias, etc. Este artículo, como casi todos los de Orwell (el más conspicuo es su reciente sátira política *Animal Farm*)¹ irritará a aquellos que sólo ven en el mundo los extremos, sin matices; este tipo se halla, felizmente, en regresión de un tiempo a esta parte. Las mentes unilaterales han sido castigadas últimamente.

Esto se comprueba por el hecho de que muchos de aquellos que aceptaban sus opiniones ya confeccionadas por el Left Book Club, prestarán ahora seria atención a los escritores políticos aunque no sean de su agrado, a Hayek y a James Burham, autor de *The Managerial Revolution*². El viejo axioma de Aristóteles según el cual no existe la verdad absoluta —y ciertamente tampoco la bondad absoluta— ha resurgido en el campo de la *política*, lo que significa un adiós al optimismo fácil. Muchos escritores ingleses están de acuerdo hoy con Arthur Koestler cuando señala en su artículo *El yogui y el comisario* (publicado en Inglaterra en 1945) una reversión contemporánea hacia el optimismo racionalista del siglo XIX, que se basaba en la idea de que el cambio viniera desde el exterior. No nos vayamos al extremo opuesto y creamos que el cambio debe venir exclusivamente del interior. Los recientes libros de Aldous Huxley que abogan por el aislamiento espiritual (Pase usted a la otra orilla y salve su propia alma), al cruzar el Atlántico y llegar

¹ Granja de animales.

² La revolución de los técnicos.

a Inglaterra, sólo encontraron desprecio y ridículo. Con nuestra nueva desconfianza por las panaceas, no es tan fácil que aceptemos un misticismo en píldoras, cuando quien nos las ofrece es un gastado epigramático de salón. Lo que ahora admitimos es que existe un elemento místico en todas las actividades humanas, al cual se le debe permitir ejercer su influencia en las artes. Es evidente que una nota religiosa más intensa ha aparecido en la poesía inglesa durante la guerra (la poesía, como es costumbre en este país, se adelanta a la prosa). La reciente producción de T. S. Eliot (antes un observador escéptico), de Edith Sitwell (antes una miniaturista rococó), de David Gascoyne (antes un superrealista superficial) y de muchos otros, especialmente entre los jóvenes, atestiguan esta observación.

Nuestra revolución literaria está aún apenas encaminada. Las experiencias de guerra del escritor británico, ya fuera un civil o estuviera bajo bandera, han sido, como ya he dicho antes, en su mayor parte negativas, mientras que en los países ocupados estas experiencias parecen haber sido más amargas y más positivas (la resistencia subterránea y la lucha de guerrillas son más peligrosas para el individuo pero menos embrutecedoras que la vida mecanizada de un ejército moderno). Esto se comprueba en la producción literaria de Francia durante los años de la guerra; no tenemos, pongo por ejemplo, ningún escritor y seguramente ningún dramaturgo tan profundamente "circunstancial" (en el verdadero sentido de la palabra "circunstancial", que interprete las circunstancias del lugar y del momento) como Sartre. La guerra fué para nosotros una lenta ingestión de ansiedad, incomodidad y desgracia, pero faltaron esos ingredientes especialmente amargos que pudieron habernos purgado

rápidamente o por lo menos estimulado nuestra digestión. En Inglaterra estamos aún digiriendo; los resultados sólo pueden adivinarse. Aventuraré algunas conjeturas comenzando nuevamente por los errores que espero hemos sobrepuesto. Entre las dos guerras, muchos artistas ingleses permitieron ser “aleccionados” por toda clase de infecundos especialistas doctrinarios, especialmente por políticos y psicólogos teóricos. No aceptaremos más tiempo esta influencia, porque ya no podemos confundir las *condiciones* de una cosa con la cosa misma. Un poema puede estar condicionado por una neurosis (Freud) o por la situación económica del poeta (Marx), pero ninguna de las dos circunstancias explican el valor del poema. Porque el poema es una *cosa*, no un mero epifenómeno. En oposición al “hecho”, en el más estrecho sentido, ahora hemos redescubierto el *valor*.

Marx y Freud eran genios, pero también eran egocéntricos; sus ojos eran muy penetrantes, pero usaban anteojeras. Ambos pensadores estimularon a los escritores ingleses de nuestro tiempo, pero también los cohibieron. Nuestros críticos marxistas aplicaron la Dialéctica de los Opuestos como criterio científico infalible; otros críticos hicieron lo mismo con el Complejo de Edipo. Un amigo mío, dejando temporarily a un lado su natural buen gusto e inteligencia, hace diez años, escribió críticas de arte sobre ceñidas premisas marxistas, y en su jerarquía de valores situó a Diego Ribera por encima de Picasso, pero le resultó difícil explicar por qué Cézanne era tan bueno como su instinto le decía. Esta actitud ingenua no hubiera sido tan peligrosa si se hubiera limitado a los críticos, pero naturalmente contagió también a los escritores creadores. Resultado: tuvimos muchos escritores potencial-

mente buenos que se obligaban ellos mismos a considerar su arte al servicio de algún fin utilitario, tornándose, en vez de creadores, escritores de libelos o periodistas. Algo muy similar sucedió con Freud; su jerga engañosa se infiltró por todas partes y, lo que es más, su estrecha y puritana *Weltanschauung* presentó ante el artista un aspecto rebajado de su arte y socavó su confianza en sí mismo. Afortunadamente Freud ha sido criticado con eficacia en nuestro país por los mismos psicólogos profesionales; así, Ian Suttie en su publicación, *Los orígenes del amor y del odio*¹ ataca a Freud sobre su concepto básico del Padre. No tuvimos que esperar sólo de los psicólogos “heréticos” estas directivas; debido, sin duda, a que la gran sacudida de la guerra liberó simultáneamente nuestra imaginación y nuestro sentido común, los cerebros artísticos también se han rebelado ahora, acertadamente, contra las pretensiones de la mera clínica. Vemos que el psicoanálisis no es una ciencia; pero aunque lo fuera, no le permitiríamos ahora que nos tiranizara. No admitimos ya el derecho de que cualquier ciencia fije nuestros conceptos sobre la vida. Porque el hombre de ciencia no puede ser sinóptico, y el escritor debe serlo. Como ejemplo de esto diremos que antes de la guerra nuestros dos mejores proveedores de “ciencia popular” fueron los físicos Jeans y Eddington, quienes por medio de sus deducciones metafísicas de dudosa garantía confundieron a los mediocres, tanto como Freud engañó a los intelectuales. La mediocridad intelectual estaba convencida de que Dios es matemático y de que los términos matemáticos son los únicos verdaderos; nuevamente una confusión traída por el espejismo de los que sólo distinguen el blanco del negro. La profesora de filosofía

¹ *The Origins of Love and Hate.*

Susana Stettin demolió el castillo de naipes de estos físicos en un libro minuciosamente razonado, *Philosophy and the physicists*¹; este libro fué reeditado en 1945 en una edición de 9 peniques que se vende en los quioscos. Parecería que el hombre corriente se sintiera atraído por esta clase de razonamientos. Pero sea de esta manera o de otra, el hombre ha sentido y ha aprendido, durante esta guerra, cosas que le han probado que con Dios o sin él el mundo es algo más que matemática.

Deliberadamente asocié más arriba las dos virtudes, el sentido común y la imaginación; fué su combinación, más bien diría, su fusión, lo que hizo de Shakespeare el más gran poeta inglés. Mi tesis es que estas dos virtudes tradicionalmente inglesas han estado encarceladas hasta hace poco y que ahora se están liberando. No queremos poseer la una sin la otra; sólo cultivando ambas tendremos un renacimiento inglés. Nuestro "sentido común" no tiene el mismo carácter que la lógica francesa, pero muy a menudo sirve a los mismos propósitos. En nosotros es algo instintivo que califica nuestro romanticismo, que suple el grano de sal, que nos hace a menudo examinar nuestras premisas. Este mismo "sentido común" ha hecho al héroe inglés reírse de sí mismo, sin ser por esto un *fainéant*, y ha hecho de nuestro intelectual (con algunas excepciones que admito en nuestro siglo) un ser "alérgico" a los doctrinarios. Nuestra imaginación, por otra parte, es esencialmente lírica, aun en nuestra prosa; es esta vena lírica la que compensa en los novelistas ingleses su falta de forma, su descuido y su ignorancia de muchos aspectos de la vida. En los últimos cincuenta años hemos tenido casos de imaginación sin sentido común, como D. H. Lawrence, o de sentido común sin imagina-

¹ *La filosofía y los físicos.*

ción, como Arnold Bennett. Lo cierto es que estas cualidades no pueden llegar a su máxima floración si no están entrelazadas entre sí (nuevamente aludo a Shakespeare).

¿Hay alguna probabilidad de un enlace, de un florecimiento en el próximo futuro? Tenemos solamente indicios, pero es muy posible. Mientras buscamos estas perspectivas, permítaseme recordar primero, a nuestros escritores de ficción. Nuestros grandes novelistas *poéticos*, Joyce, D. H. Lawrence, Virginia Woolf han muerto ¹. Los más jóvenes, los que sostenían la antorcha cuando estalló la guerra, no eran poéticos; la vieja vena lírica inglesa había sido implacablemente excluída; los jóvenes cultivaban un limitado “realismo” que poco tenía que ver con la realidad. Los números atrasados del *New Writing*, por ejemplo, están atiborrados de cuentos cortos o apuntes que son meros pedazos de reportajes en embrión, sin elegancia y sin forma, sólo son los productos incoloros de simples cerebros unilaterales que actúan en un solo plano. Atribuyo esto a la convicción que tienen esos escritores (*New Writing* es un periódico de izquierda) de que la construcción, el estilo y sobre todo los valores espirituales son cosas esencialmente burguesas y por consiguiente tabú. Sin embargo, en otros países verdaderamente revolucionarios, no excluían los valores espirituales; lo atestiguan las novelas de Malraux y *The Seed Beneath the Snow* ² de Silone. Nuestros prosistas comienzan ahora a darse cuenta de lo que les faltaba. Las novelas que sólo representan un trozo de vida estarán, bien pronto, pasadas de moda,

¹ Rosamund Lehmann está en la serie de los “poéticos”, pero su alcance es limitado; sin embargo, su última novela, *The Ballad and the Source*, demuestra una capacidad fuera de proporción con su tema algo artificial.

² *La semilla bajo la nieve.*

como lo están las obras de empobrecido materialismo de los hombres de ciencia del grupo de Lancelot Hogben.

Si analizamos los más recientes exponentes de la literatura novelesca inglesa, no encontraremos nada “nuevo” en ellos; pero evidencian que nuestra frágil “objetividad” de pre-guerra está siendo ahora calificada y fortalecida por más íntima atención a la forma y por mayor complejidad de contenido; la novela se vuelve orgánica más que mecánica. Es muy difícil rotular estos trabajos; su verdadero valor, y éste es un buen signo, está en “su valor nominal”. Por ejemplo, un libro de Graham Greene, *The Power and the Glory*¹, parece a primera vista sólo un libro de aventuras escalofriantes pero es en realidad un sutil estudio de un espíritu atormentado. Lo mismo sucede con la novela de F. L. Green, *Odd Man Out* (publicada en 1945); ya no tememos emplear el melodrama como vehículo para interpretar el pensamiento serio. Recíprocamente, el impacto de las violencias físicas que nosotros hemos experimentado, ha sido expresado serenamente en términos de post-crisis; algunos recientes cuentos cortos de Elizabeth Bowen (*The Demon Lover*, 1945²) parecen ser ligeros bosquejos de personajes, evocaciones de ambientes y hasta historias de fantasmas, pero sin embargo dándole importancia a ciertos detalles periféricos expresan vivamente, aunque por deducción, los efectos espirituales de la guerra sobre los civiles en Inglaterra. El giro parece ser otro, pero su aplicación surte el mismo efecto que la de los melodramáticos; todo *está* en encontrárselo. En un mundo tan confusamente desorientado, la literatura llana toca a su fin. Hasta un aparente “rea-

¹ *El poder y la gloria.*

² *El enamorado diabólico.*

lista” como V. S. Pritchett, en su libro de cuentos cortos ¹, *It may Never Happen* recientemente publicado, da un giro vivificador a su realismo, en primer término por la selección del material (se dedica sobre todo a lo específicamente grotesco) y luego por su persistente ironía no desprovista de bondad —cualidad que, aunque ausente en la novela realista, ha sido siempre una técnica inglesa para expresar más de una cosa a la vez. Y creo que en estos momentos tenemos que decir más de una cosa a la vez. Pasarán muchos años antes de que produzcamos una novela tan significativa en varios planos a un mismo tiempo como *La Montaña Mágica* de Thomas Mann, pero en esa dirección progresamos. Todavía somos realistas *en la superficie*; la fantasía alegórica del tipo de Kafka aún nos resulta extraña; se ha tratado de imitarla, pero los resultados han sido de cartón. Tenemos que tomar nuestros temas de la actualidad pero *trasmutándolos*. El realismo se combinará con el simbolismo.

Lo mismo ocurre en la poesía. Antes de la guerra los poetas podían clasificarse aproximadamente en grupos (aunque erróneamente, pues el poeta inglés es por propia naturaleza individualista). El grupo, por ejemplo, al cual se suponía que yo pertenecía, solía ser llamado “grupo de la conciencia social”; incluía figuras tan distintas como W. H. Auden y Stephen Spender, cuya única similitud era la edad (todos habíamos nacido entre 1903 y 1910). Al estallar la guerra se había visto claramente que este grupo no lo era ya, en el sentido orgánico; había también otro, de superrealistas gritones, que desapareció como tal. Entonces, en los primeros momentos de la guerra, algunos jóvenes poetas se agruparon bajo el título de “Los nuevos apocalípticos”, sosteniendo que su movi-

¹ Pueda que nunca suceda.

miento “englobaba lo positivo del superrealismo”. Pero aparecían más bien unidos, no por un credo preciso, sino por un desacuerdo con sus predecesores (de los que, sin embargo, derivaban muy a menudo). Este grupo, a su vez, sufrió permutaciones, combinaciones y cambios de nombre; algunos de sus miembros se llaman ahora “personalistas”. En síntesis, nuestros superrealistas y sus sucesores, como personas, estaban catalogados con un sello de anarquistas de salón y, como artistas, por el completo sacrificio que hacían del sentido común a la imaginación (lo que redundaba en perjuicio de ésta, naturalmente). Yo preveo, sin embargo, que cuando estos jóvenes maduren y decline la histeria producida por la guerra, serán más equilibrados y menos esotéricos. Sin duda, se harán individuos.

Hay dos cosas claras: primero, que ningún grupo de poetas puede conservar su identidad mucho tiempo porque hemos nacido individualistas; y, segundo, que siendo individualistas, todos nos parecemos bastante unos a otros, aunque no lo queramos reconocer. El vocero del “New Apocalypitics” escribió en 1941: “Con la guerra estamos todos obligados, en cierto modo, a ser estoicos, a depender de nosotros y del universo, puesto que los mundos sociales intermedios han sido en gran parte destruídos.” Éste no es un descubrimiento peculiar de los apocalípticos; sus efectos pueden apreciarse en la casi totalidad de la poesía escrita durante la guerra, especialmente en la faz religiosa que mencioné antes. La frase-llave es “nosotros y el universo”, pero haré la aclaración que “nosotros” no puede tomarse como si estuviéramos existiendo en el vacío; no podemos dejar de tener *alguna* contextura social; y “aquellos mundos sociales intermedios”, pueden desaparecer pero reaparecen. Sin embargo

estaría de acuerdo en que lo que más le interesa al poeta somos nosotros y el universo. Esta frase socava la pretensión apocalíptica de ser un grupo; ellos basan su identidad sobre tan profundos estratos del ser, que allí también hallamos las raíces de todos los otros poetas auténticos. En 1945, muchos de nosotros tuvimos que recurrir a estos mismos fundamentos y justificaciones.

La guerra, a mi juicio, ha matado los dos extremos, el de la poesía periodística y el de la "poesía pura". Porque la guerra no fué sólo una experiencia que se pueda escribir objetivamente, ni tampoco fué un hecho que podamos ignorar.

Así, mientras nosotros no podemos aislarnos de los acontecimientos, nuestra tarea no puede limitarse solamente a registrarlos. Lo que tenemos que lograr es una relación entre lo "objetivo" y lo subjetivo; tenemos que buscarle *la vuelta* a la experiencia. Un poema debe ser, al mismo tiempo, nuevo y verdadero. No puede ser verdadero en el más estricto sentido si no emana de la experiencia; no puede ser verdadero, en el más amplio sentido, a menos que esta experiencia sea re-interpretada, destilada, químicamente transformada y rehecha. Para lograr esto debemos usar todos los medios a nuestro alcance, mas no podemos ignorar la forma. También preveo una progresiva atención a la forma, aunque no a la forma por la forma misma (pueden las ánimas de los "poetas puros" descansar en paz). Durante la guerra hemos tenido un magnífico ejemplo del feliz enlace de la forma y del contenido en los *Cuatro Cuartetos* de Eliot. Algunos obcecados críticos han creído que estos poemas estaban alejados del mundo en que vivimos, porque, ampliamente metafísicos, giran alrededor del concepto de tiempo. Pero el mundo en que

vivimos es metafísico y nos incumben las paradojas del tiempo. Eliot destila y rehace.

*“Parece a medida que se envejece,
que el pasado tuviera otra forma y dejara de ser una mera sucesión...”*

Antes de la guerra esta “mera sucesión” nos concernía demasiado; la sucesión de las bombas, la sucesión de los epígrafes en los periódicos, anunciando los desastres, nos han orientado ahora hacia nuevos puntos de vista. Admitida la distinción que hace Aristóteles entre el simple movimiento bruto o mecánico (*kínesis*) y el movimiento significativo (*energeia*), el ideal del artista debe ser la *energeia*.

Dije al principio que la guerra había modificado e intensificado a la vez nuestra insularidad. Tengo que explicar la palabra “modificado”. Muchos intelectuales británicos entre las dos guerras eran pseudo-continentales, algo así como esas mujeres que, cuando actúan entre hombres, adoptan actitudes masculinas. Ahora nos hemos dado cuenta de que somos isleños. Esto no quiere decir que tendremos menos que hacer con el continente, por el contrario, tendremos más que hacer, pero sin dejar de ser nosotros mismos, como isleños, no como neutros, ni como esas mujeres manoteadoras que gustan devolver a los hombres sus bromas en su misma jerga. Y, como miembro individual de la gran familia de los pueblos, tomaremos más interés en ellos y tendremos más que dar al resto de la familia que si pretendiéramos todos ser mellizos siameses. Daremos, tomaremos, pero no podremos fundirnos (estoy hablando culturalmente, no en términos políticos). Por encima de toda duda se nos ha

probado, ahora, que nuestros destinos están ligados con los de Europa. Pero también se nos ha probado que para mantener nuestros destinos debemos defender nuestra identidad. (Es significativo que aún *dentro* de Gran Bretaña el sentimiento regional tiene una nueva fuerza hoy; el resurgimiento de poetas galenses que aunque escriben en inglés lo hacen como galenses, nos lo prueba). Hay aquí un exacto paralelo de lo que antes dije de la poesía; el poeta no debe empezar por transformarse en un megáfono y decir a la comunidad: "Hablen a través de mí"; debe primero ser él mismo y recién entonces podrá servir a la comunidad. Así Inglaterra debe ser primero ella misma o mejor dicho, llegar a ser ella misma. *Entonces* podrá ser realmente miembro de la gran comunidad de Europa.

LOUIS MACNEICE

E L F A N T A S M A

Me lleva bajo los árboles a tomar sol, siempre sol: a la mañana, al mediodía, a la tarde. Logra casi una ficción de dicha; pero me veo las rodillas y no puedo pensar sino en la parte helada de mi cuerpo que habrá de separarnos siempre. El oído, encarnizado, sale al encuentro de las piernas sanas, casi pecaminosas, más allá del cerco, y conduce sus tacones como en bandeja, de esquina a esquina. Él habla, habla, alocadamente y nuestros oídos husmean, escarban en los ligustros a ras de suelo.

Las revistas mutiladas para no mortificarme. Él, con tijera.

—Avisos interesantes para la oficina, ¿sabes, querida?

¡Piernas! ¡Largas y hermosas y útiles piernas! ¡Piernas de la pantalla! Piernas de seda, piernas desnudas para ser acariciadas y correr. Para andar en la lluvia, chapotear en el mar y herirse. Vertiginosas y frágiles piernas de bailarina, sobre implacables pistas vidriadas que me hacían zozobrar de angustia... Bañistas volando por la arena... como si mi silla, con sólo tomar yo aliento, pudiera también remontarme entre los árboles.

Ahora ya no las recorta; las hojea a la ligera, sin atención.

Conversamos infatigablemente: la gota de rocío, la nube, las semillas que acabamos de echar y lo bellas que serán las plantas que habrán de nacer. Casi ciprés, espero las lluvias y las estaciones.

Angustia de morir por las noches. Primero la pesadumbre universal, deseo de llorar todo lo transitorio y vano; luego, mi propia muerte, la única terrible, arrebatándome por los cabellos, mosconeándome, soplando mis ojos. Cualquier latido puede ser el último, sin tiempo a buscar su mano. Después, siempre lo mismo, tener que soltar la orilla y hundirse, con la boca y el pecho llenos de aguas negras y gordas. Y alguna noche no regresar.

¿Qué hará entonces con el sillón? ¿Lo ocultará en el desván para no verlo, como lo saca ahora piadosamente al vestíbulo después de acostarme? ¿Será su esqueleto de caños el único y aborrecido rastro de esta época amarga?

¡Ah, si pudiera dejarle un hijo! ¡Un hijo que imprimiera en el parque los pasos que no pude dar! Que cualquier día hiciera el descubrimiento del sillón y escuchara la asombrosa historia de la madre que vivió en él postrada. Me imaginaría bella, sin duda. Después, perdido el temor, se sentaría en mi lugar, retornando, sin pensarlo, a la exacta parcela que ocupó en mi seno. Pondría sus manos donde están mis codos, y sus piernas, de fuertes rodillas, piernas de andarín, se agitarían despreocupadas y harían crujir la esterilla. Tal vez sacaría el armatoste al sol y mi polvoriento trozo de espacio volvería a rodar entre los canteros. El espacio de mi vientre, de mi cara, de mis manos, ¡él, mi hijo, lo inundaría de luz y lo haría revivir!

¡Pobre hijo imposible! Mis entrañas no podrían sostenerlo y caería a través de ellas. Mi cabeza, apenas corola, flota a merced de los pensamientos; de las manos restan sólo guantes traslúcidos, y la voluntad debe reñir batallas para alcanzarlas y mover el lápiz. Sí, el lápiz, siempre el lápiz. Vivo sólo en este cuaderno. ¿No estaré ya muerta?

Me pidió que dejara caer semillas en la tierra preparada por él. Se procura recuerdos vivientes que arderán hacia el sol cuando yo ya no exista. Él desmenuzaba terrones. Así los desmenuzará sobre mí. Una vez más habíamos coincidido en pensamiento. Y entonces cometí la tremenda imprudencia, la ilevantable impudicia de rogarle que después de muerta se comportara como si aún viviera. Protestó, mintió, pero terminó por concederlo. Afortunadamente, nunca permitiré que lea esto.

Todo está igual, sólo que más diáfano y lejano. Toco las cosas y es como si no las tocara. La casa, antes apasionante, es ahora teatrillo de sucesos vulgares: hombres que no cesan de rastrillar los caminos; un timbre que suena; el perro que salta hacia la puerta. Todo conocido y sin interés. Él sigue acariciándome y yo, distraída, finjo corresponderle. Continúa empujando el sillón y no permite que le dé la sombra. Aun muerta, debo estar a la mañana bajo los eucaliptos, al mediodía en los senderos y al atardecer detrás de la casa. ¿No comprende que los fantasmas no necesitamos sol, que somos árbol, sol y aire nosotros mismos? Cumple su juramento. Habla, oprime mis tácitas manos como si nada hubiese cambiado. ¿Tendrá la muerte su propia lógica y el poder

de atraer a su círculo los espejismos de los vivos? Pero, ¿cómo lo que él representa encaja en lo que yo hago y pregunto? ¿Habla a la silla, y mi fantasma cree ocuparla? O, al revés, ¿mi fantasma ocupa la silla y sueña la acción de él? Las palabras, cansadas de sobrevolar desiertos, rebotan en los muros. ¿Será eso la muerte? Marchar a ambos lados, tanteando las piedras, palma contra palma tal vez, pero ignorándose, incomunicables.

A la noche, como de costumbre, acostó el paquete de mantas a su lado, besó la parte que corresponde a mi rostro y empujó el sillón afuera.

Inútil preguntar. Mentirían. Debo averiguar por mí misma. ¿Pero será posible desde un plano demostrar algo que se refiera al otro? Están sobre aviso y no se descuidan. Ni alusiones ni gestos, ni miradas sospechosas, ni luto. Mamá sigue peinándose como de costumbre, aunque más triste.

Si pudiera levantarme y espiarlos seguramente los sorprendería perorando con la silla. ¿Me reflejarán los espejos? Podría incorporarme cuando me pasan de una habitación a otra, pero a último momento me falla el coraje. Ahora retiraron los espejos y si pido uno me lo niegan con cualquier pretexto. Ciertamente, esto no prueba nada. Puedo estar tan desmejorada que traten de ocultármelo. También pueden haber leído el cuaderno. ¿Pero existen espíritus lisiados? ¿Cómo siendo sólo espíritu estoy pegada a la silla? ¿No vagan y se deslizan? ¡Ah, si consiguiera andar! *Si consiguiera andar quedaría probado que soy un fantasma.*

Sola, lejos de la casa. El sol entre las copas. El cerebro resiste: "Luego, más tarde". ¿Mojan mis lágrimas? ¿Me desangro yo misma? ¡Ahora! ¡Sí, ahora!

Deslicé la manta al suelo y temblando, vacilante, me sostuve sobre mis piernas. Danzaban el césped, las manchas de flores y el aire. Un nuevo y tremendo esfuerzo. ¡Pasos! ¡Pasos sobre piernas insensibles de fantasma!

—¡Milagro! ¡Milagro! — oí que gritaban y vinieron corriendo. Él, mamá, el jardinero.

—¡Milagro!

Un andador de manos que no se atrevían a tocarme. Lágrimas de júbilo.

Yo, en medio, seca, helada, seguía dando falsos pasos sobre el falso césped, hundiéndome en la niebla, entre cadáveres borrosos.

ALFREDO PIPPIG

RECUERDOS DE AUSCHWITZ (II)¹

COBAYOS

“¿Dónde están las italianas?”, preguntó la jefa de barraca al dirigirse hacia el sector en el cual nos hallábamos amontonadas pasando la cuarentena, a los pocos días de nuestra llegada a Birkenau. “¿Quién tiene ambos abuelos italianos? ¿Número?...”

Nos asomamos de las literas donde, cuando no nos llamaban para algún trabajo extraordinario, pasábamos la noche y el día, apiñadas como conejos en sus conejeras. Controló los números de matrícula tatuados en el brazo izquierdo, tomó nota de quince de ellos, entre los cuales el mío; luego dijo que ya eran suficientes. Nos miramos asombradas, sin comprender, y empezamos a hacer toda clase de conjeturas. Evidentemente hacían algún caso de la nacionalidad... quizá habría un tratamiento diferente en cuanto al trabajo... ¿es que esto constituiría alguna garantía? Pero de ser así ¿por qué habían recogido sólo quince nombres?

¹ Véase SUR, N° 140. Selección de un libro próximo a aparecer, publicado por la *Casa Editrice Italiana*, Milán.

Por fin tuvimos que renunciar a sacar cualquier deducción lógica. Todavía no habíamos aprendido aquella gran sabiduría que conquistaríamos con la experiencia de la vida del campo: renunciar a la lógica, abandonarse al destino, “dejarse vivir”, con la extraña sensación de ser como una pelota que busca su equilibrio y que inmediatamente vuelve a encontrarlo. “Mañana —había dicho la jefa— los números llamados no irán al trabajo, y quedarán disponibles”.

Habían sido elegidos dos grupos de griegas y de italianas, las dos nacionalidades que se encontraban en la misma barraca de cuarentena. Al día siguiente nos llevaron a la enfermería y las griegas tuvieron la prioridad.

El examen se prolongó por todo el día: visita médica sumamente cuidadosa, mediciones, fotografías, etc.... Para nosotras no quedó tiempo, ni aquel día, ni al día siguiente. Entre los corrillos de las presas, en las literas, se hablaba de un traslado de las escogidas a otro Lager; la expresión “barraca de experimentación” circulaba en las conversaciones de todas como algo misterioso y sorprendente. Las griegas habían sabido la noticia por otras compañeras deportadas hacía más tiempo. Hablaban de horribles operaciones quirúrgicas con extirpación de órganos del aparato genital, de misteriosas inyecciones de efecto desconocido, repetidas varias veces quizá con el fin de producir la esterilidad, de vientres marcados por monstruosas cicatrices... ¡Cobayos! Íbamos a ser cobayos humanos al servicio de los doctos médicos alemanes, que dedicaban su actividad a estudios sobre la raza. Una loca desesperación se adueñó de mí; mi femineidad más honda, más íntima, se torturaba y se rebelaba. Pensaba en mi cuerpo brutalmente mutilado de su vitali-

dad, en la renuncia a la función más femenina impuesta por la naturaleza, en esta violación monstruosa, innatural, que los alemanes habían fríamente meditado y derivado del odio y del desprecio. Carne para eliminar en el crematorio o con las torturas. La conciencia de no poder sustraerme, de hallarme en la imposibilidad de proteger mi cuerpo, me enloquecía. El cuerpo, que ya ni siquiera era solamente mío, que era el cuerpo de una joven esposa, de una madre... En esta tormenta de sentimientos y de impresiones, como un grito se levantaba en todo mi ser: “¡Quiero un hijo, otro hijo! ¡No puedo renunciar a ello!” El recuerdo de la primera maternidad, en su dulzura infinita y conmovedora, me oprimía como una tortura y una exigencia física. Esa impresión nunca olvidada del niño recién nacido, todavía atado a mi cuerpo y ya independiente, ¡esa alegría de sentir su boquita adhiriéndose al seno como una pequeña ventosa!

Pasaron unos días de postración, siempre a oscuras de mi suerte. De improviso nos trasladaron al campo de trabajo. Quedé a salvo por milagro. Cuando, después de muchos meses, me transfirieron desde Birkenau al campo de Auschwitz por motivos de trabajo, vi la “barraca de experimentación” cercada y aislada del resto del Lager, impenetrable.

En su interior vivía una humanidad esclava, marchita en su propia miseria, presa más que las otras presas. Las muchachas y las mujeres, desde las ventanas, nos miraban con ojos hundidos, llenos de envidia. De aquella mirada que nos acompañaba cuando salíamos del campo para el trabajo, se traslucía el deseo de ver nacer el sol, de verlo ponerse, de mover las piernas, de respirar el aire libre a pleno pulmón.

¡Pobres seres! Mejor luchar con el frío y el cansancio, y hasta

sucumbir, pero conservarse a sí mismas, no renunciar a la propia personalidad, a nuestra íntima vitalidad.

CASTIGO

Me sacaron con violencia de la barraca; me mandaron permanecer arrodillada en el suelo. Aún más delgada en mi blanco camisón que dejaba al descubierto los brazos y el cuello, descalza, la melena ensortijada muy recortada, mi figura era la de una víctima adolescente. A mi alrededor la inmensidad de la noche. Me sumí, me abismé, busqué un amparo en ella. El cielo estrellado fué, al lado mío, un amigo. Cielo de Polonia, tan frío, tan ajeno de día, ocultado casi siempre por nubarrones borrascosos, aquella noche guardaste para mí algo misterioso y familiar al mismo tiempo, como el cielo estrellado de mi tierra lejana. Reconocí con alegría a la Osa Mayor, como a una vieja amistad de mi casa, la estrella polar, Venus y las tres estrellitas, una al lado de otra, todas iguales.

En aquella hora nocturna, el campo aparecía lúgubre y siniestro: la hilera de las barracas oscuras y silenciosas, las calles que la lluvia transformaba en un mar de barro tenaz como la arcilla, el alambrado de púas bajo la luz de los poderosos focos del cerco. De improviso, esta visión entraba por unos instantes dentro del espectral haz de luz del reflector, que parecía querer hurgar sin piedad, dentro de la miseria general, en la propia humillada individualidad. En el interior de las barracas la humanidad hacinada buscaba inútilmente descanso a los trabajos del día y tregua a la desesperación. El sueño de todas era por lo

general agitado, poblado por pesadillas y fantasmas. Entre gritos frecuentes y quejidos, el nombre de “mamá” salía como una dolorosa invocación inconsciente de los labios de las jóvenes adormecidas. ¡Cuántos espíritus de madres debían de vagar desesperados y sin paz entre aquellos camastros, al lado de sus criaturas atormentadas! Madres que el destino había eliminado brutalmente, sin demoras, no bien llegaron a Auschwitz, arrojándolas al crematorio, o que había consumido y martirizado, diluyendo la muerte en sufrimientos de todas clases.

En el silencio y en la oscuridad, faltando aquel sentimiento de relajación, de paz y de serenidad que acostumbra acompañar la noche, las estrellas parecían más que nunca pertenecer a un mundo distinto, extraño a nuestra miseria infinita; percibía que el espectáculo de ésta en el abandono del reposo nocturno era aún más evidente que en la intensa lucha por la existencia a la luz del sol.

Me dolía agudamente una muñeca y un costado donde el garrote de la jefa de la barraca había caído poco antes para enseñarme a no violar la Lagerruhe, el silencio, que se tocaba a las ocho de la noche. ¿Cómo le iba a explicar que ya hacía tres noches que no podía dormir, que me ahogaba, apretujada, comprimida entre otras ocho compañeras, que una belga invadía mi lugar, que...? La tierra era dura, los guijarros y el pedregullo se clavaban en mi carne. Apreté los brazos contra el pecho; tenía frío. Me estremecí en aquella noche de mayo, helada como nuestras noches de febrero. Me estremecí, y no sólo de frío. Nunca como entonces me sentí un granito de arena, insignificante, perdido en la infinidad del universo, en las manos del azar. Me sobrecogió una sensación de desmayo, de congoja, de miedo. Frente a mí, las ventanas de la ba-

rraca enviaban reflejos de incendio; la misma llama roja reverberaba sobre otros cien vidrios; todo el campo parecía en llamas. ¡Aquella llama harto conocida! Inútilmente mis ojos trataban de alejarse. La llama, alta sobre la chimenea del crematorio, dominadora, había enrojecido un rincón del cielo, y no dejaba de arder día y noche.

Oía un griterío, un zumbido confuso de la gente que había bajado del tren y se dirigía desprevenida hacia las puertas de aquel edificio misterioso. No me atrevía siquiera a darme vuelta; aquel reflejo rojizo me paralizaba; mi postración espiritual daba lugar a una desesperación incontenible. Había ocurrido algo terrible para mí, algo que hasta entonces había tratado de evitar y que me escocía mucho más que el dolor en la muñeca y las rodillas. Yo había sido golpeada; mi dignidad humana violada, y por obra de un ser abyecto, un ser que nada sabía de mi mundo, de mí yo. Me eché casi de bruces al suelo y lloré y sufrí horriblemente por tener esposo e hijos. Hubiera deseado ser sola, aun al pensar en mí misma.

De un puesto de vigilancia, el sonido de un acordeón se unía a una desagradable voz masculina; el Posten que vigilaba desde lo alto sobre toda aquella miseria, frente a esa llama había encontrado un sistema para matar el tiempo y pasar agradablemente las horas de servicio.

Advertí que dos manos habían colocado delicadamente un delantal sobre mis hombros y que una voz no desconocida para mí murmuraba algo. La reconocí al resplandor del fuego. Era una francesa, ya no joven, uno de aquellos seres pobres de inteligencia y de vitalidad, que en la vida normal van arrastrando una existencia gris, y que en el Lager resultan o locas o deficientes.

Nunca podré olvidar la delicadeza de aquella compañera de pena. Le eché los brazos al cuello, mientras ella susurraba para consolarme: “Ça va finir, ma petite, ça va finir bientôt!”

PAN... PACIENCIA

No había ocurrido nada que hiciera prever algo grave a los presos. Durante todo el día las tandas de hombres y de mujeres habían estado trabajando como de costumbre. Hacía tiempo que no había alarmas aéreas; sólo dos o tres aviones volaron por la mañana muy alto sobre el campo, y los oficiales alemanes estuvieron examinando largamente los aparatos con extraña atención. Entre los presos circulaban rumores de que los rusos habían avanzado mucho en los últimos días y ya se encontraban muy cerca, según parecía.

El rumor había salido de las tandas de los hombres; pero ya, después de tantos meses de paciencia, y de espera, de ilusiones y desengaños, las noticias, aunque fueran las que más ardientemente esperábamos, se escuchaban con incredulidad, y todos estaban dispuestos a recibirlas con un movimiento de desconfianza que era una forma de defensa personal. “¡Y bueno, los rusos están cerca...! También hace cuatro meses estaban a sesenta kilómetros; pero nosotros seguimos aquí y ya van dos años que nos dicen que la guerra dentro de dos meses termina...” Nadie tenía ganas de salir de aquella forma de ataraxia que se había conseguido con esfuerzo. Cada uno sabía que la esperanza era la manifestación de vitalidad que nos mantenía atados a la existencia, y que

iba disminuyendo con la duración del cautiverio; pero sabía también que el desengaño produce un desequilibrio espiritual que mina la capacidad de resistencia; y todos aquellos que querían resistir, conscientemente, como por un acto de voluntad, comprendían que no debían hacer desgaste alguno de energías.

Así, pues, como entramos todas en el campo sin novedad, nos retiramos en la barraca y al apagarse las luces nos dormimos sin estar al tanto de nada, absteniéndonos de hacer previsiones, de agitarnos; antes bien, desechando la idea de la liberación quizá inminente.

Alguien subió corriendo las escaleras y entró en el cuartucho de la jefa de barraca. A los quince minutos se encendían las luces y la voz de la jefa anunciaba que al amanecer varias tandas partirían, en transporte, a pie.

La noticia nos trastornó. En la silenciosa monotonía, en la ciega ignorancia e indiferencia desalentada, en la gris desolación de nuestra existencia diaria en el Lager, improvisadamente ocurría un hecho que habíamos esperado por demasiado tiempo sin ilusiones; surgía la certidumbre de que los acontecimientos se atropellaban y de que la liberación estaba próxima. Pero este desenlace con el cual habíamos soñado todavía estaba para nosotras tan misteriosamente envuelto en la red de lo desconocido, del riesgo y del engaño, que no podíamos gozar de él. Un indefinible y vago temor y un extraño titubeo se adueñaba de nuestro ánimo frente a la intuición de encontrarnos en una curva peligrosa de la trágica aventura. En nuestro corazón cansado y agotado por las emociones, en el cerebro que a duras penas se defendía de la acometida súbita de pensamientos, de visiones, cavilaciones, preguntas, volvieron a asomar

las temidas y queridas imágenes de la familia lejana y del anhelado suelo de Italia. En el momento en que nos lanzábamos temerosas hacia lo desconocido, el salir de este campo de martirio se transformó para nosotras en una renovada y más angustiosa despedida de nuestra familia, de nuestras casas y tierras. Para sosegarnos nos dedicamos a preparar en la medida de lo permitido lo que necesitábamos para esta marcha de evacuación.

El aire cortante del alba y el sol que subía seguro nos infundieron un poco de confianza y de fuerza de ánimo para soportar la nueva prueba. Así fué como salimos de la verja del Lager por última vez, la cabeza erguida, el paso firme, con la conciencia de que cada paso nos llevaba lejos para siempre del campo; sin mirarlo, sentíamos que el camino se alargaba detrás de nosotras. Fuera del alambrado y de las barracas, el sol nos dió de lleno; en el rostro de cada una la tensión daba lugar poco a poco a una sonrisa incrédula.

No me era preciso volver la cabeza. "Sentía" que el campo se alejaba tras de mí. Pero cuando estuvimos lejos, y torcimos por la carretera provincial, no pude dejar de mirar atrás y me detuve contemplando el paisaje del cual me despedía.

La rigidez de los árboles yertos emergía de la llanura blanca: en medio de un fulgor de nieve que centelleaba con el sol, sobre el fondo del cielo limpio y azul, se extendía silenciosa Auschwitz, de nombre maldito. Lejos, el pueblo, dominado por el campanario delgado y puntigudo, la única visión de vida civil que por su altura nos habían dejado; en primer plano, las barracas de ladrillos colorados, afeadas y manchadas por descomunales garabatos miméticos. Algo como una cons-

trucción irreal, de cartón, una sobreestructura no natural, arrojada por la maldad del ingenio humano sobre un paisaje en el cual el aspecto invernal de la naturaleza junto con la aldea, la vieja iglesia, las casas de agudo techado, hubieran formado un conjunto armónico de tradición y de belleza. Con los ojos de la fantasía vi derrumbarse las barracas y aplastarse contra el suelo como un castillo de naipes levantado por niños; pensé que seguramente estaban minadas y quizá iban a quedar de pie sólo por unas pocas horas.

Al darme vuelta para reanudar la marcha, sentí que en aquel momento había dejado Auschwitz para siempre; ya mi espíritu estaba tendido hacia el porvenir, y el porvenir era la libertad; la alegría penetró en mi corazón.

Caminábamos sin regla, a saltitos, casi dando brincos, como ovejas al salir del cercado. Quería aproximarme a la cabeza de la columna, cuando vi delante de mí a la gente que se había desbandado apretujándose a orillas del camino; se arrojaban deslizándose en la zanja cubierta por una profunda capa de nieve. Me paré asombrada, sin comprender. Luego oí gritar: “¡Pan, pan!” y vi un gran carro con las varas torcidas, volcado con carga y todo en la nieve; se había despeñado desde la carretera al prado de abajo. Los panes, con esa forma de cajita peculiar del pan alemán, habían quedado amontonados y desparramados aquí y allá en la nieve, como vertidos de una cornucopia. La gente se arrojó sobre ellos, y cada uno tomó todo lo que pudo cargar; a veces se disputaban ferozmente un pan luchando cuerpo a cuerpo. En el pensamiento de todos esta provisión garantizaba la vida por algunos días más, acre-

centaba las fuerzas para la marcha, y sobre todo abría el espíritu a la esperanza.

No recogí más pan; pero me impresionó lo extraordinario del acontecimiento. Se me presentaron a la mente las antiguas tradiciones bíblicas, cuyo elemento milagroso había hechizado mi infancia y hecho dudosa e incrédula mi juventud. En aquel momento sentí realmente la hermosura y la dicha de poder creer con abandono en la providencia y de tener confianza en el destino.

“Pan... paciencia...” dice la sabiduría popular. Y aquel carro de pan fué para todos una ayuda, un presagio, una advertencia.

CABALLOS 8 — HOMBRES 40

Desde hacía horas interminables, nuestros ojos se fijaban desalentados y opacos hacia el término de la carretera, hasta donde la vista podía alcanzar. El paisaje quedaba implacablemente igual. Los campos se extendían llanos, sin fin, entre la apagada blancura del cielo y de la tierra cubierta de nieve que entorpecía nuestros sentidos ya próximos al agotamiento. De vez en cuando el camino se metía entre espesos bosques de abetos. ¡Sombrias selvas de Alemania! Aun cuando una rareza del destino me hiciera volver allí “en touriste”, nunca seré capaz de definir las “una de las más notables bellezas características del paisaje”, de acuerdo con la terminología de las guías turísticas. Cuando, al volver a casa, se me ocurrió abrir a Tácito ¡cuán viva, en cambio, y desnuda de literatura, se me presentó la expresión “informem terris, asperam coelo”!

Todavía me parece oír —y aún me estremezco— el aullido del viento que cortaba la cara y penetraba hasta los huesos a través de nuestra escasa ropa; aún me atenace el terror como cuando en las marchas nocturnas levantábamos la vista arriba, hacia las copas de los árboles, buscando en vano una liberación a nuestra congoja en el cielo estrellado, frío e indiferente. Seguía sin cesar al zumbido del motor de los aviones que volaban sobre nosotras en incursiones sucesivas. Parecía proceder de los rincones más ocultos de la selva; se nos agrandaba dentro, junto con los latidos del corazón. Un paisaje aciago nos perseguía y agobiaba con una perpetua impresión de insidia, de celada, de muerte. Pobl原因arlo con aquelarres de brujas, con duendes, enanos, hadas, como en las fantásticas leyendas del norte, no era posible. Lo poético y lo fantástico estaba muy lejos de nosotras. La realidad consistía en el eco de los tiros de los Posten alemanes que traían una sacudida en todo nuestro ser. Con cada tiro, la certidumbre de que a alguien ya le había faltado la fuerza para no quedar rezagado y había caído a orillas de la carretera invocando por fin la liberación de sufrimientos que ya no podía tolerar.

Habíamos andado ochenta kilómetros después de dejar Polonia bajo la presión de los rusos, los pies doloridos dentro de los zuecos, o envueltos en trapos, o cubiertos a duras penas por el calzado destrozado, casi sin probar comida o beber, buscando refrigerio en la nieve que tragábamos con codicia.

Ya las piernas se movían por inercia, fuera de nuestra voluntad. Cuando las fuerzas parecían rendirse y apagarse la voluntad de resistencia en un anhelo de “acabarla”, el terror y el asco por los cadáveres que

veíamos tendidos boca arriba en el camino, hacía que lográramos recoger ese residuo de energía que todavía nos animaba.

Hacia las doce de la tercera jornada, se manifestó un alboroto a lo largo de la columna de las siete mil prisioneras; llegó hasta nuestras filas un grito de esperanza: “¡El tren!” Entonces, en la lejanía, distinguimos la línea férrea y unas docenas de coches de ganado abiertos, alineados sobre tres vías. No lo quisimos creer, hasta que llegó la orden de iniciar la trabajosa maniobra de la carga.

“Caballos 8 — hombres 40” es una fórmula genial de equivalencia ferroviaria universal que alguien inventó un día para satisfacer necesidades de paz y de guerra. Para nosotras se transformó en “caballos 8 — mujeres 100” y la acogimos con alegría. Todo estaba bien con tal de no seguir caminando. Cuando estuvimos arriba y las cien tratamos de buscar una mínima porción de espacio, caímos en la cuenta de que ninguna sabía dónde poner sus piernas. Pero ya el tren se había puesto en movimiento; la sensación de la tierra corriendo debajo de nosotras sin que nuestras piernas se movieran ya, el acelerar la marcha hacia el porvenir, nos arrancaron un suspiro de alivio.

Dentro de aquella caja de madera, embrutecidas por el cansancio enorme, no era posible mantener ninguna forma de recíproco equilibrio. Al entrar la noche, nuestros cuerpos estaban hechos una maraña. Cada una, arrimándose y abandonándose sobre su compañera, trataba de aumentar el espacio para entregarse un poco al descanso y estirar un instante las piernas, siendo a su vez sostén y apoyo para su vecina. Esta situación apenas podía tolerarse con la amiga y paisana con la cual se había compartido todo el cautiverio; a ella me agarraba, en mí se an-

claba ella, con tácito convenio de alianza. Aun entre nosotras, en momentos de exacerbación, al sentirnos hundir en nuestra brutalidad, hubo expresiones de enojo, de ira, de intolerancia; nos juzgamos una a otra malvadas y egoístas. Pero sentíamos que el lazo de amistad que nos sostenía estaba por encima de cualquier contingencia. La masa, ya sometida a demasiados trances y sufrimientos, se hizo bestial, loca. Si todavía quedaba huella del sentido de dignidad humana, lo arrastraba un espíritu salvaje y brutal que nacía en nosotras y nos avasallaba. A mi amiga la vi obligada a amenazar a una polaca sacando el cuchillo del bolsillo; otra, para defenderse de una muchacha que la había acometido rompiéndole los anteojos, le arrancaba con todas sus fuerzas un mechón.

En este infierno las diferencias de razas, de clases, de forma mental, de educación y de sensibilidad se exasperaban hasta el paroxismo. Las polacas, toscas, inhumanas, repelentes, fortalecidas por su antisemitismo secular, nos rechazaban lejos con puñetazos y puntapiés, dejándonos el cuerpo amoratado, porque pensaban que tenían derecho de estirar las piernas tan lejos como querían; o bien habían escogido el método de persecución de pincharnos en la espalda con alfileres. Dos francesas, ya ancianas, que los sufrimientos sin nombre habían arrojado a un estado de terquedad insensata, habían quedado sin lugar por su desasosiego, y se empeñaban en sentarse sobre nuestros cuerpos con lamentos e imprecaciones. En la lucha encarnizada por la vida no cabía miramiento ni generosidad. Por encima de los alaridos de esta humanidad reducida al estado de bestias, vigilaban justicieros los guardas de la S.S., con mirada que a menudo parecía de alienados o de inconscientes. En la

noche golpeaban a ciegas las cabezas con la culata del fusil, y cuando el sol volvía a alumbrar nuestra miseria la piedad de alguna compañera limpiaba y derretía con la nieve los grumos de sangre coagulados en el pelo.

Cada una tenía frenéticamente apretada su escudilla con un trozo de pan, si había sobrado; de noche la guardaba bajo su propio cuerpo para defenderla de las acometidas de las ucranianas y de las polacas, siempre alerta para arrebatarse hasta el último bocado, y en esta posesión concentraba todo su anhelo de resistencia. Después de dos días y de dos noches, una francesa, ya de cierta edad, de cara deshecha, deforme e hinchada por los edemas, que había realizado con nosotras la marcha y el viaje, dió señales de alteración mental. Apagada y ausente su mirada, sus palabras no siempre eran conscientes. Después de mucho pelear con las polacas que no querían cederle el más mínimo espacio para sentarse, había acudido al Posten quejándose. Aquel día no se trataba de un bruto; era más bien un joven desvergonzado y vulgar. Escuchó su ruego, hizo que la dejaran sentarse, luego le preguntó socarronamente si sabía cantar como saben las francesas: "Du, französin, kannst du singen?" La mujer no reparó en el tono burlón ni en la intención de escarnecerla. Sentada, un bulto de trapos en el regazo, mal puesto el pañuelo que llevaba atado bajo la barbilla, la cara descompuesta y extenuada, abrió los labios. Salió con trabajo una voz de falsete, entrecortada; las notas y los primeros versos de una mustia canción del siglo pasado.

El sonido de esa voz me impresionó dolorosamente. La mujer jadeaba, ya no daba más; en su desazón por no poder ganarse la buena

voluntad del alemán, empezó a disculparse. “En sus tiempos, sí, sabía cantar... también tocaba el piano... Claro que no estaba como ahora, entonces tenía vestidos elegantes... En su casa... en Francia...” Hablaba; su voz se levantaba con medida, gravedad y dignidad. Nosotras, las tres italianas y algunas francesas que estábamos cerca de ella y la conocíamos, bajamos la cara, turbadas. La evocación de la casa y de la vida verdadera frente a un alemán nos pareció una profanación; no se podía prever adónde iría a terminar la charla de la mujer, de la cual se traslucía el desequilibrio mental. Temimos el escarnio. No aguanté más, y tercié con la primera solución que se me ocurrió. “Déjela, señor Posten; le cantaré yo una linda canción italiana.” Mis compañeras me miraron, preguntándose si acaso yo también me había vuelto loca. Hice un esfuerzo sobre mí misma, recogí mis fuerzas, y canté una vieja canción napolitana, que siempre he querido por su rústica gracia. Quedé sorprendida al oír el timbre de mi voz: era átono, metálico, remoto. Anhelaba llegar al final lo más pronto posible; no podía encontrar en el canto ni olvido, ni alegría. “¡Otra, italiana!” No, viejo, no canté para ti, ni voy a cantar. Frente a aquel espectáculo miserable había en mí únicamente la intención de salvar la dignidad humana.

EL ALBA DE LA LIBERTAD

Caía la tarde. La llovizna nos había calado, imperceptiblemente, durante horas; bajo el viento helado los vestidos húmedos parecían endurecerse sobre nuestro cuerpo. El cansancio ya no podía encontrar

alivio en el camino —hecho todo un charco— ni en los prados embebidos de agua. Una ligera niebla se cernía sobre los campos. Parecía que la naturaleza nos hubiera abandonado, quisiera anularnos en su tristeza. Nuestro ánimo estaba árido y silencioso; toda capacidad de reacción se apagaba.

No hacía muchos días, en Leipzig, habíamos vislumbrado la liberación a pocas horas de distancia en los fuegos del frente, tan próximos. Pero llegó de improviso la orden de abandonar el campo, y desde aquel momento, hacía diez largos días, nos encontrábamos en marcha, arrojadas a los caminos sin albergue, sin provisiones, alimentándonos de achicoria silvestre y de cáscaras de papas y nabos, cuando lográbamos dar con ellas. Hechas esqueletos por el hambre y la debilidad, gastada toda reserva física, sin siquiera ya fuerzas para hablar.

A orillas del Elba la columna se detuvo. Quedamos allí por horas sin saber el motivo, empapadas, pasmadas por el frío. Al cerrar la noche, corrió la voz de que el puente estaba interrumpido; teníamos que esperar el amanecer para cruzar.

Había bajado la temperatura, nos dolían los hombros, nos castañeaban los dientes. Me abrigué con cuatro compañeras contra una pared. Sentía que la vida se me iba poco a poco; en mi ánimo crecía la ansiedad. Estaba a oscuras de todo, pero tenía la exacta sensación de estar próxima a la solución final. ¡Haber sufrido por meses, soportado toda tortura moral y física, sentirse a un paso de la libertad, y temer desesperadamente que me faltara ya ese *mínimum* de fuerza todavía necesaria para sobrevivir!

Una pena profunda, que superaba todo sentimiento de cariño y de

vínculo familiar, la pena por la vida en sí misma, por el valor inestimable de la existencia, me causaba una emoción suave. Con el abandono de las fuerzas físicas, era el progresivo desasirse de la vida, que se hacía ya sin choques, gradualmente. ¡Qué lástima! El mundo que saldría purificado, nuevo, de este gigantesco sufrimiento, sería mejor, tenía que ser mejor, satisfacer nuestro idealismo, saciar nuestra necesidad de perfección, nuestra sed de mejoramiento; debía hacer ver que el martirio de tantos no había sido inútil; y nosotras necesitábamos este mundo reconstruido para sentirnos como fuerzas operantes en él.

La noche estaba avanzada. La interrupción del puente congestionaba el tránsito de los prisioneros. Seguían llegando nuevas columnas y se desbandaban en las cercanías. Aquello fué como un milagro. Entre el retumbar de pasos pesados en el camino, nos sorprendió el sonido familiar del habla nuestra. Voces del Norte de Italia, la escurridiza tonada veneciana, los sonoros dialectos meridionales, nos llegaban aun más gratos en la inmediatez del idioma vernáculo que por tanto tiempo habíamos extrañado. “¡Italianos! ¡Italianos!” fué nuestro grito, nuestra invocación apasionada.

Las siluetas salían de la oscuridad e iban entrando una tras otra en el rayo luminoso de una lámpara cercana. Las caras aparecían iluminadas por unos segundos, y en esos instantes buscamos ansiosamente y reconocimos con júbilo las facciones características de la gente nuestra. Los más próximos se detuvieron pasmados: “¡Mujeres italianas prisioneras!” — “Sí, tres italianas, dentro de una columna infinita de miles de polacas, húngaras, rusas, francesas... Oigan, por amor de Dios, no damos más. Van diez días que no comemos y caminamos sin parar.

¿Tienen algo para nosotras?” — “No tenemos nada — contestó un triestino — sólo unas papas crudas... — agregó vacilando. Nos estremecemos de emoción. Acaso todavía no había terminado todo. “Sí, por favor —nuestra voz era trémula—, papas crudas... ¡cómo no!” El joven volvió al poco tiempo con un verdadero tesoro, nueve papas crudas, y una afligida simpatía fraternal. Sentía no tener otra cosa, ni él ni sus amigos; le acongojaba ver a unas mujeres de su tierra en esas condiciones. Nos apretujamos una contra otra, demasiado excitadas para hablar. Acurrucadas en el suelo, procedimos a la difícil operación de rebanar las nueve papas y repartirlas equitativamente entre cinco personas.

Aquel joven triestino quizá no sepa lo que su limosna representó para nosotras. Esas pocas tajadas de papas acababan apenas de confortar nuestro estómago exhausto, cuando cruzó por nuestra mente el propósito de huir y abandonar a los alemanes, hasta que cuajó para las cinco en una certeza inquebrantable. Nos arrancamos de los vestidos el número de matrícula y la marca del Lager. Subía frenéticamente la excitación nerviosa y volvía a sostenernos. Nos acercamos a otro grupo de italianos, todos ex-militares, y decidimos seguir su suerte.

Así pasó la noche. Al amanecer, cuando los oficiales S. S. y los Posten juntaron la columna de las mujeres prisioneras para cruzar el Elba, nosotras, temblando, no nos movimos del escondrijo en que nos habíamos apartado. Los hombres partieron todos en busca de papas. Después encendieron el fuego, nos hicieron acercar para que nos calentáramos, mientras en las escudillas se cocían las papas. Las primeras las comimos sin pelarlas. Temblábamos; para una operación que exigía calma nuestras manos estaban demasiado impacientes y febriles. Ellos

nos miraban compasivos. “Coman, coman despacio —decían—; ¡en adelante habrá siempre, no teman!”

Saciada la primera hambre, meditamos qué hacer. Había desfilado toda la columna de las otras prisioneras. Era evidente que ya nadie se ocupaba de nosotras. Llegaba por fin para los alemanes el momento de ocuparse de sí mismos. A lo largo del río se extendía una hilera de la cual no se veía el extremo, de centenares de carretas, carros, vehículos de todas clases, cochecitos con niños llorando, madres jadeantes cargadas de fardos que llevaban a sus criaturas, hombres que arrastraban trastos en cargas enormes. Los civiles, por supuesto, tenían prioridad respecto a nosotras. Durante todo aquel día estuvimos en inútil espera de poder cruzar, y advertimos con alegría que habían volado los depósitos de municiones. Nos refugiamos en un sótano para pasar la noche. Fué la última de cautiverio.

Un cañonazo nos hizo sobresaltar de repente. Por dos horas sin interrupción los tiros de ametralladoras y cañones sacudieron la casa. Ya no cabía duda: estábamos en pleno campo de batalla. Oímos de pronto gritos lejanos, confusos; parecían hurras. No lo creíamos. Al rato pasó un jinete. Se detuvo en la boca del sótano preguntando: “¿rusos o alemanes?”. Nadie contestó; seguía oscuro y no se podía distinguir quién era. Terminado el fuego, alguien salió y volvió gritando la noticia: “¡Están los rusos! ¡Nos han libertado!”

Imposible experimentar cualquier emoción. Modorra y parálisis de la sensibilidad; sentíamos que toda emoción debía diferirse. La noticia de la liberación no la habíamos soñado así, en nuestra fantasía. ¡Teníamos la certidumbre de que iríamos a desmayarnos, a enloquecer,

aquel día! Nada. El físico agotado, embotado el ánimo. Los hombres nos trajeron los primeros alimentos de socorro. “¡Pan!”, pedimos más que cualquier otra cosa. Y comimos a oscuras, sin darnos cuenta, mermelada y tocino, azúcar y *paté de foie*, bizcochos y carne, todo sin orden, revuelto, asombradas por tantos sabores diferentes que para nosotras se resumían en una única insaciable voracidad.

Al clarear salimos. Allí donde la noche anterior estaban parados centenares de civiles alemanes, en la espera de cruzar el Elba, ahora las carretas yacían volcadas, las cargas más dispares, vituallas, trastos en desorden, en el suelo; valijas abiertas, cestos destripados, trajes y ropa interior en el barro. La gente en gran parte había huído; a muchos los había arrastrado la corriente; algunos yacían muertos en el suelo. Aquí y allá cadáveres de soldados y de caballos; por todas partes cápsulas de proyectiles.

Cruzamos corriendo el campo de batalla, horrorizadas. Queríamos llegar cuanto antes al comando ruso. Tomamos un camino a través de la pradera. Entonces por fin miré alrededor. ¡Se acabaron los alambres de púas! La vista podía extenderse sin limitaciones. ¡Se acabó la pesadilla de marchar de a cinco, de tener a otra gente detrás, de ver otras piernas moviéndose delante, de sentir otros pasos siguiéndonos a poca distancia! ¡Dueñas del camino, poder caminar de través, en el centro, en la orilla, pararse, darse vuelta, gritar! Es decir, ¡libres!

No había sol; el tiempo era gris. Al principio esto casi me asombró. Siempre había pensado que en un día como aquél debía brillar un sol jubiloso. Pero al volver a adueñarse de mí la impresión de aquellos cadáveres desparramados por el terreno de costado o cara al cielo, de

aquellos jirones de vida doméstica trágicamente abandonados, saqueados, destruidos, huellas de una humanidad absurda, loca, perversa, sentí que el sol no podía resplandecer, y preferí que este espectáculo quedara envuelto en los matices monocromos de la leve bruma del amanecer.

Uno que otro soldado ruso nos dirigía al pasar un alegre saludo: “Ah, Italianke karasció!”. Mirábamos emocionadas a nuestros libertadores, hombres diferentes entre sí como tipos étnicos, toscos, pero todos ellos espontáneos, cordiales; y en una jerigonza, hecha de: “Ruski” “karasció” “spassiva” “gut” “italianki” “Gefangene”, tratábamos de expresar nuestra gratitud. Cuando los sentimientos rebosan y las circunstancias son excepcionales, para entenderse no hacen falta diccionarios...

Vimos a lo lejos un grupo de oficiales que avanzaba. “¡Pero si éstos son uniformes franceses!”, gritó una de nuestras dos compañeras parisienses. Era el capitán médico francés, acompañado por otros oficiales, quien se adelantaba al encuentro de los prisioneros para auxiliarlos. Ella voló a su encuentro, lo abrazó: “J’embrasse en vous la France, monsieur!”

Algo se deshizo en nosotras. La emoción, primero adormecida, luego refrenada, retardada, dosificada con temor, prorrumpió en lágrimas y gemidos de alegría. Nos abrazamos todas, convencidas por fin de nuestra libertad.

GIULIANA TEDESCHI

NOTAS

Documentos

PRESENCIA DE LOS AUSENTES

Me despedí de Londres en junio de 1939 con malos presentimientos. Mi regreso, mayo de 1946, iba a encontrar en esa capital, como en París, muchos amigos ausentes. Es decir, dolorosamente presentes por esa misma ausencia. Virginia Woolf (suicidio), Drieu la Rochelle (suicidio), Benjamín Fondane (asesinado en un campo de concentración), Herman Keyserling (muerto, dicen sus hijos, a consecuencia de prolongadas privaciones), Paul Valéry (enfermedad y hastío de la vida), Crémieux (asesinado en un campo de concentración).

De ellos hablaré algún día en estas páginas.

Al volver a Buenos Aires, son Pedro Henríquez Ureña y Anita Berry quienes han dejado vacío el lugar que habitualmente ocupaban en mi vida material (no en mi corazón).

Pedro Henríquez Ureña llegaba casi todos los domingos de invierno y de primavera, hacia las cinco de la tarde, a mi casa de San Isidro. Muchas veces lo sorprendí caminando lentamente por el jardín, leyendo todavía el libro que había traído para el tren, o escribiendo de prisa en su libretita. "Siempre tomando notas." Yo solía hacerle bromas sobre esto.

La presencia de Pedro cuando había extranjeros a quienes era necesario explicar qué es América, o contra los cuales urgía defenderla, obraba milagros. Estábamos seguros de que iba a saberlo todo, a encontrar para todo la respuesta inmediata y a cantarle las verdades al más pintado con perfecta cortesía. Nunca perdía su aplomo ni su presencia de espíritu. Nos gustaba provocar estas justas cuando no se organizaban espontáneamente en el curso de la conversación. Pedro

era siempre el más sereno, el más hábil y el más informado. Oírle hablar de América, cuyo pasado y presente parecía conocerse de memoria, como pocos escritores en el mundo entero, era de un interés inagotable. Hablar de libros con él, o verle corregir una traducción, grandes lecciones. ¡Le debemos tanto! Pero hubiéramos querido deberle más. No ha podido acabar de darnos lo que esperábamos de él. Nos gustaba aprender a su lado, porque tenía una manera muy suya de transmitir sus conocimientos: la enseñanza era en él vocación y don. Había en toda su persona una admirable discreción, muy rara en un latinoamericano, capaz de dejar sin réplica, llegado el momento, al más brillante interlocutor.

Así, pues, no sólo queríamos a Pedro por lo que sabía, sino también por lo que era. Y esto lo hace doblemente irremplazable.

Quizá él ignorara hasta qué punto era una felicidad y un orgullo el contarle entre los amigos fieles de SUR.

Vi a Anita Berry por primera vez, hace muchos años, en mi casa de San Isidro. Oliverio Gironde vino a almorzar con ella, y a él debo esta amistad que comenzó instantáneamente y no se empañó nunca.

Anita tenía dos cualidades que en la mayoría de las gentes se excluyen una a otra: la valentía y la imaginación.

La alegría de las personas que piensan se llama valentía del espíritu, ha dicho un escritor francés cuyo nombre no recuerdo. La alegría de los imaginativos lleva el mismo nombre y es quizá más difícil. Pero la valentía de Anita no parecía difícil, tan a lo hondo llegaban sus raíces. Florecía tan sencillamente ante nuestros ojos que acabábamos por encontrarla natural. A nadie le asombraba, ni siquiera en esta época en que las pequeñas cobardías brotan abundantemente, con la insistencia de la mala hierba, en las aceras mejor pavimentadas y en los senderos más escrupulosamente rastrillados.

Anita Berry sabía perfectamente, e inmediatamente, lo que le agradaba o le desagradaba, pero la rapidez de sus intuiciones iba siempre más allá de su capacidad de expresión verbal, débil en comparación. Era, en esto, muy sudamericana: rica en sentimientos y en percepciones inarticuladas. Una de sus compatriotas, célebre en Francia por la seguridad genial de su gusto en materia de muebles y de cuadros, Eugenia Errázuriz, se le parece mucho en lo que atañe a esta moda-

lidad. Jean Michel Frank, el decorador, confesaba que debía sus más felices aciertos a esta chilena. Picasso (de quien ella posee gran número de cuadros) y Strawinsky la admiran. Pues bien, casi lo único que Eugenia sabe decir de las cosas es: "me gusta" o "no me gusta". Pero ha ido muy lejos con dos palabras.

Basta, para advertirlo, con entrar en un cuarto para el que Eugenia haya elegido los objetos, en que haya colocado los muebles y combinado los colores. Eugenia es genial, a la manera sudamericana: por instinto, por intuición. Verbalmente, permanece inarticulada. Y sin embargo, a ella se ha pedido consejo, a ella se la ha copiado en la ciudad más articulada del mundo: París.

Anita sólo se parecía a Eugenia en esta dificultad de expresión verbal. No era entrando al cuarto de Anita, en la calle Córdoba, como se nos aparecían todos sus dones, sino entrando en su vida interior. Los objetos espirituales —si así puedo decir— de que se rodeaba no podía coleccionarlos sino quien hubiera empezado por hacerse digno de ellos.

Pero Anita sentía también gran amor a los colores y a las formas. Descubría la belleza allí donde se ocultase, aun bajo las más humildes apariencias. Cuando estaba por venir a verme, yo me ponía con más placer que de costumbre a combinar ramas y flores en los floreros, sabiendo que ningún detalle se le escaparía. Compartir con ella estos goces era siempre, para mí, una fiesta.

Recuerdo haberla llevado, un día de otoño, al Boquerón para mostrarle, entre otras cosas, una calle de lampercianas que formaban túnel. Estos árboles en su parte baja se desnudan de hojas a causa de la falta de luz. Resulta así una curiosa maraña de ramas sombrías y peladas, como el andamiaje de un nido boca abajo, en forma de corredor largo y estrecho. El sol nunca se filtra a través del espeso ramaje. Muchas veces me he paseado con artistas y escritores por esta avenida misteriosamente bella. Entre todas esas personas, sólo Anita encontró la palabra reveladora. La dijo un poco a la manera inarticulada de Eugenia: "¡Ay, si lo que me gusta es el palo!" Yo la miré, riéndome, sorprendida por la exclamación, sin entender el término. "¿Cómo?" Insistió. Y señalándome con el dedo las ramas peladas y el extraño techo que dibujaban entrecruzándose sobre nuestras cabezas, repitió: "El palo". Había encontrado el secreto de esa avenida, mientras que otros paseantes menos perspicaces o sensibles decían: "¡Qué lástima que a estas lampercianas no les corten tanta rama seca!"

Un rasgo del más puro estilo Anita Berry.

Como no hacía nada por vanidad, iba a la belleza sin complicaciones ni falsa modestia por sus propios caminos. Gozaba del arte como de la naturaleza y expresaba ese gozo con un imperturbable y maravilloso candor. Durante su larga permanencia en Inglaterra, había cultivado, por lo demás, sus dotes innatas. Los libros que nos ha dejado lo prueban ampliamente. Otros hablarán de ellos con más autoridad que yo.

Anita admiraba y se indignaba con el mismo ardor. Los años no habían embotado en ella la capacidad de entusiasmo, ni la rebelión ante toda injusticia y todo atropello. Poco importaba que la actitud que había decidido adoptar ante tal o cual hecho pudiese perjudicar sus intereses materiales. Esto ni siquiera entraba en cuenta. Y sin embargo Anita tenía necesidad de ganarse la vida.

Era, gracias a Dios, buena, esencialmente buena y generosa. Y no lo digo como conclusión obligada de una oración fúnebre. Toda convención de esa especie es indigna de Anita. Su bondad, como su valentía —que no la abandonó frente a la enfermedad ni a la muerte—, no nos asombra, en verdad, sino ahora, porque sentimos su ausencia. Del mismo modo, no advierte uno las ventajas de la juventud sino después de su pérdida.

Muchas otras cosas habría que decir de ella. Pero la más preciosa es quizá ese resonar, ese durar que el recuerdo vivo de Anita Berry es en nosotros: la revelación de una presencia por una ausencia.

V. O.

ITINERARIO DE POSTGUERRA

DIATRIBA DEL INVIERNO EUROPEO

París, 30 de marzo de 1947.

Antes (esta palabra querrá ya siempre decir aquí *antes de la guerra*) el invierno tenía una duración normal, un frío normal, sin contar con que en su transcurso se aglutinaba mejor la vida de las ideas, se estimulaba la sociabilidad, se domesticaban los sueños un poco absurdos del verano y al calor de las estufas panzudas y relucientes se redescubría una noche tras otra el inefable sentido de la palabra "bienestar".

El invierno era una estación productiva y civilizadora. En el recinto tibio

de una vivienda milenariamente alejada de la gruta ancestral, fabricante de climas, fabricante de milagros, el hombre iba amontonando los elementos de su invulnerabilidad.

El frío ya había cesado de ser un problema. Antepasados muy remotos cumplieron brillantemente la tarea de suprimirlo. El hombre de nuestros tiempos consiguió ensanchar los límites de los mundos habitables, se construyó temperaturas portátiles, se metió al sol en un puño, a la gravedad en el otro, se llevó al cielo por delante y después de tanto inventar, de tanto ir y venir, con una bomba atómica en cada mano, se encontró con que no tenía con qué calentar un humilde cuarto.

En la era nuclear los humanos dan diente con diente. En el tercer invierno de postguerra hemos trabajado junto a radiadores calentados simbólicamente, pendientes de un grado más o menos, envueltos en mantas, enguantados, sin dejar por ello de tiritar al compás de una idea fija: tener los pies calientes.

Antes, cuando al recuerdo del invierno iba unido el olor de castañas asadas o el aroma de las casas donde se ponían manzanas sobre las estufas, el frío de la calle era casi un pretexto para gozar mejor del café caliente que bebíamos junto al gigantesco brasero de una terraza. Antes, cuando el invierno traía temperaturas más bajas que las autorizadas en un invierno corriente, se encendían hogueras en las esquinas. Antes, el frío podía ser alegre. El invierno no paralizaba. Los carboneros traían todos los sacos de carbón que se les pedía. En el ventanuco de las salamandras brillaba día y noche la lumbre del fuego continuo. Antes, quizá fuese sano el frío, o fuese tónico, como dicen los que ignoran el frío de las guerras y las postguerras.

Claro está que también antes había inviernos interminables, con fríos semejantes a los de este año para las gentes que se refugiaban de noche en los asilos y de día en los andenes del *Metro* o en las oficinas del correo. Pero el frío era tan sólo un aspecto de su desamparo. Antes de pasar frío, ya habían pasado hambre. Eran obreros parados. No podían comprarse comida ni carbón; a lo mejor ni tenían casa donde encender una estufa. Pero a su alrededor había lumbre. Por ser menos que pobres, estaban excluidos de la comunidad de los que la poseían en propiedad, pero constituían una minoría.

También hoy existe una minoría que tiene todo el calor que necesita. Minoría dolorosa la de antes, vergonzosa la de hoy, queda en pie el problema de darnos los 15 grados de temperatura que necesitan nuestras habitaciones para que podamos

vivir y trabajar en ellas. Y ¡hay de nosotros si nos toca esperarlos hasta 1950 como afirman las estadísticas! No quiere decir que habremos de morirnos de frío. Quiere decir que vegetaremos, que seremos infinitamente desdichados seis meses al año, que durante seis meses tenderemos una mano mendicante a la estufa o al radiador apenas tibios o enteramente fríos. Quiere decir que un nuevo terror se sumará a los muchos que nos abruman.

Por algo todo europeo sueña hoy con el trópico. Al comienzo me costaba trabajo comprender esta nostalgia de cielos abrasadores. Poco a poco también yo me puse a pensar en ellos. La añoranza de calor se apoderó de mí una tarde de enero mientras esperaba el tren en un pueblo suburbano. Tenía que aguardar tres horas, porque estábamos en invierno, y porque en invierno corren pocos trenes a causa de la escasez de combustible. Intenté al principio instalarme en la sala de espera y hasta me quedé allí unos diez minutos dispuesta a pasar todo el frío que fuese necesario. Pero empezaron a correrme agujas en los dedos y a dolerme de tal modo las uñas que me levanté espantada. Era mejor echarse a andar. Resolví marchar cuatro kilómetros para ir hasta un pueblo donde tengo amigos en cuya casa podría esperar la hora del *autocar*.

Pero no pude marchar. Llevaba de cara un viento glacial. La tierra estaba tan helada que no tardé en tener los pies transidos. Calculé que no conseguiría franquear tan larga distancia. Me puse a pensar en los peones de la Patagonia que se desorientan cuando la nieve cubre los alambrados y mueren helados, y regresé a la estación. Nueva experiencia en la sala de espera, nueva huída. Faltaban todavía dos horas para el tren. Se me ocurrió que las calles del pueblo serían menos inclementes que el camino. Anduve un momento. Después descubrí un bar, desierto y tan frío como la estación. Recordé que en años pasados solíamos tomar un chocolate exquisito en el *Café Terminus*, a dos pasos del puente del ferrocarril. Al recuerdo del chocolate se asoció otro de calor, infinitamente más precioso para mí y marché en busca de él.

Encontré al antaño reluciente *Terminus* como todos los sitios, cosas y seres que hemos vuelto a ver después de la guerra: deslustrado, polvoriento, opaco, igual que esos espejos que han perdido el azogue en buena parte de su superficie. Elegí la mesa más próxima a la gran estufa negra que antes solía ponerse roja en los días de mucho frío. Toqué al pasar el hierro hoy grisáceo. Ilusión o realidad, me pareció que estaba ligeramente tibio. Y un poco la esperanza y otro un

ersatz de café hirviendo, dejé de ver la cruz que señala en los campos patagónicos el sitio donde alguien murió helado.

Pero no era verdad, o apenas, el calor de la estufa. Y las puertas cerraban mal. Un soldado que estaba en la mesa de enfrente se enderezó de pronto y se puso a dar zancadas entre las sillas. A mí me faltaban las fuerzas para hacer otro tanto. Acepté definitivamente mis manos doloridas, hundí todo lo que pude la cabeza en el cuello del abrigo, dejé que los pies se estableciesen por su cuenta en un quebradizo paisaje polar y envié lo que me quedaba de lucidez a las playas de Santos.

¡Tierras calientes! Tanto, que un vapor, mitad lluvia, mitad humo borra los contornos del mundo. La arena arde, el cielo, el mar, los hombres y las cosas hierven despacio en una marmita descomunal. No existe el aire, la luz es líquida, el pensamiento se ha quedado cuajado en una burbuja indecisa y flotante. La vida ha regresado a sus orígenes primeros. No tenemos ojos, no tenemos brazos, nada ha nacido todavía... ¿Nada?... ¿Y el tren?... Mi tren en un universo helado. Es hora de ir en busca de él.

Yo sé que esta historia de un día de frío se me borrará del recuerdo en cuanto vuelvan a florecer los castaños del Luxemburgo, como se me han ido de la memoria otros fríos ya lejanos. Pero la diferencia entre este larguísimo invierno y las noches heladas del Guadarrama o de la Alcarria, es que aquellas noches eran importantes y necesarias. Eran un poco como el frío que afrontan en el Polo los exploradores en cumplimiento de una misión.

Lo que subleva en el frío pasado y futuro de Europa es su inutilidad, el sufrimiento gratuito que inflige, el saber que hay en el mundo medios de calor suficientes para alimentar todas las estufas de la humanidad.

Es humillante tener la certeza de que nos dejan tiritar porque sí.

MIKA ETCHEBEHERE

M ú s i c a

CONVERSANDO CON JUAN JOSÉ CASTRO SOBRE MANUEL DE FALLA

Manuel de Falla tenía entre nosotros algunos amigos dilectos que lo rodearon con el fervor a que inducen el talento y la bondad. Entre ellos, Juan José Castro gozó como pocos de una rara intimidad con ese hombre que se acercaba a la amistad con la vigilante actitud de quien teme no encontrar en sus semejantes sino el eco de una leyenda. Su condición de director de orquesta influyó en esta firme unión. Cuando Falla tuvo necesidad de recurrir a un intérprete para sus obras orquestales que le significara absoluta seguridad y garantía, eligió a Juan José Castro porque en él advirtió, ejemplo de su profunda penetración, las virtudes propias de quien está siempre dispuesto a comprender y se pliega, sin debilidad con sus propias convicciones, a las exigencias de un pensamiento original y al respeto por la traducción fiel.

La propia modalidad de Manuel de Falla como compositor influyó en su concepción del intérprete. La minuciosidad, objetividad y precisión que se exigía a sí mismo en el acto de la creación la pedía para aquéllos que luego debían transmitir su obra; obra llena de matices y reflejos, cuyos ángulos de luz y sombra habían sido calculados con la definitiva perfección de un trabajo científico.

Juan José Castro nos ha hablado una tarde de Manuel de Falla con singular dejo de gravedad. Se preocupaba Castro de expresar esa condición de Falla como compositor que elude lo improvisado y solamente da a conocer lo definitivo. En sus obras no se advierten las vacilaciones de otros grandes artistas. La experiencia se da acumulada en cada obra, sin ensayos ni dudas. Era un músico sin impaciencias, en lo que esa falta pueda suponer el deseo de finalizar lo que aún ofrece posibilidades. Tenía la permanente inquietud de la forma y del contenido y sabía que, la obra terminada se libera para adquirir, como célula dividida, vida propia e independiente. Poseía además la soberbia intuición y la casi milagrosa capacidad de mantener, en el transcurso de esa elaborada evolución, la primitiva frescura que dió origen a su trabajo y este rasgo distintivo está claramente señalado en sus obras, que parecen antes el fruto del canto libre y el discurso improvisado que los resultados de cuidadosas investigaciones en su propio sentir. Tal fórmula

de trabajo, nos decía Castro, emanaba de su sensibilidad. La experiencia limitada, el ensayo y la duda no llegaban al papel, se organizaban en su pensamiento y maduraban como los resultados de la tierra. Nunca podremos imaginar ese lento y sacrificado trabajo de visión interior, su amplitud y extensión, antes que la obra llegara al papel. Perseguía como ajedrecista, la construcción de un símbolo expresivo y sus variantes y cuando lo fijaba exteriormente conocía de antemano el camino que lo conduciría al final. De sus mayores Victoria y Morales heredó sin mengua la gravedad y ascetismo del lenguaje y el honor y desprecio hacia el decir sin entraña vigorosa.

Frente a esa característica, Juan José Castro no olvida la complacencia de Falla, compartida por él mismo, ante los zarzuelistas españoles. Encontraba en ellos, en tanto no hicieron sino zarzuela, el encanto de los que hablan un idioma que les pertenece y lo devuelven a la comunidad aligerado y engalanado con nuevos giros. Se necesitaba pues una gran convicción para abordar la ópera en un medio de escasa tradición y en el que solamente se había escuchado la voz distinta y llena de presagios de Felipe Pedrell. *La vida breve*, escrita en 1904, es el primer intento serio en España de fijar, en la escena lírica, las emociones del alma popular tamizadas por un examen previo de los recursos de un gran arte. Dukas, en París, lo advirtió con generosa comprensión y valoró lo inestimable de Falla: su concepto de la autenticidad. Años más tarde, cuando el músico francés, figura de claridad y equilibrio, desapareció, Falla entonó a su recuerdo una elegía "sombria y luminosa a la vez", como dice Castro, que hace parte de los *Homenajes* en que honró la memoria de sus héroes.

Nada pareciera tan justo para definir a Manuel de Falla como "el músico de poderosa síntesis". Su arte, que día a día se fué haciendo más severo, más controlado e inexpugnable, va dejando en el ejercicio de su propia función la carga de impurezas o aditamentos capaces de perturbar en alguna medida su obstinado ideal de concisión: expresar todo con casi nada. Esa búsqueda del verbo propicio, esa angustiosa lucha por lo indispensable culminan en *El Retablo de Maese Pedro* y en el *Concerto para clave*. Castro, que lo ha visto con singular claridad, afirma: "Cuando Falla escribe *El Retablo* sabe ya que no es necesario revestir su pensamiento con los brillantes ropajes que enriquecían sus obras anteriores. Él se siente ahora músico español hasta la medula, es decir: ha conquistado un lenguaje total. Ya no podrá existir equívoco. El hecho que emplee aquí, como

en *El Amor brujo*, como en *El sombrero de tres picos*, algún tema popular, algún romance antiguo, no cuenta. En aquellas obras esas citas estaban magníficamente filtradas a través de su personalidad y el resultado era, ante todo, música de Falla. Ahora en cambio, en *El Retablo* queda fijada en forma incomparable y jamás lograda hasta entonces una plena expresión española, depurada y neta, recia a pesar de su invariable delicadeza; expresión en que aparece el acento auténtico de la tierra como tallado por fino orfebre en la más dura materia. Y no es que la personalidad del músico se atenúe o ensombrezca por ello. Al contrario. Ese lenguaje cuyo hallazgo ha sido tan laborioso lleva al mismo tiempo y como nunca, el sello de su creador. Porque es así: él lo ha creado en todas sus partes”.

No es fortuita, aunque quizás impremeditada, esta asociación que lleva a Falla al encuentro del Quijote. El Caballero de la Triste Figura cabalgó mucho en tierras extrañas. (Ya Purcell, el inglés de dulce y galana expresión había comentado algunas de las aventuras de Don Quijote con insular maestría en el mismo siglo que Cervantes le dió vida), Falla rescató su héroe últimamente sofocado entre los poderosos y teutónicos brazos de algún ortodoxo continental y le devolvió su primitiva y poética sugestión. Y así como Melisenda, reclinada en un balcón del Alcázar de Zaragoza “se ponía a mirar el camino de Francia y puesta su imaginación en París y en su esposo se consolaba de su cautiverio” así él, en algún rincón de la florida Granada y puesta su imaginación en España toda, encontró un día el idioma profundo de la música española.

En el *Concerto*, ya en el campo de la música pura y sin compromisos con palabras y situaciones, Manuel de Falla logra una de las expresiones más seguras y hermosas de la música del siglo XX. “Habría que hacer tal vez una prolija búsqueda en el arte de Strawinsky que es el músico de la máxima eficacia en su lenguaje —dice Castro— para poder hallar un caso parecido de estricta disciplina en el empleo de los elementos, de absoluta subordinación de éstos a la idea, de perfecta realización, de síntesis”. Y nuevamente se abre la posibilidad del retorno a viejas fuentes. La sola experiencia de escribir en nuestra época para un instrumento de vigencia, hasta ese momento, casi periclitada nos señala, como en el caso de *El Retablo*, la aspiración de renovar, a través de los siglos y en un marco de absoluta originalidad, los prestigios que determinan la esencia de un pueblo. El caso de este español responde así, paralelamente, a la convicción del arte contemporáneo. Lo que deja a la música es un patrimonio que excede la simple enume-

ración de valores. Constituye un ejemplo y una profunda lección de sabiduría pues, desde su mundo mágico pero de precisos contornos, ha elevado una voz de clara definición, alerta y vibrante sobre las responsabilidades y misión del artista que encuentra, en su pureza, el ámbito de universalidad que le dió origen.

JORGE D'URBANO VIAU

DOS LIBROS SUIZOS SOBRE MÚSICA FRANCESA

PIERO COPPOLA: *Dix-sept ans de musique à Paris* (1922-1939). (Lausanne, Librairie F. Rouge et Cie., S. A., 1944). —

Piero Coppola es uno de los directores de orquesta más distinguidos de nuestro tiempo, y uno de los mejores especialistas en grabaciones fonográficas de música sinfónica. Sus recuerdos debieran titularse "Una docena de años imprimiendo discos para la compañía Gramophone", porque bien poco —aparte algunas esquemáticas siluetas de compositores e intérpretes, la alabanza del *Oedipe* de Enesco, tres anécdotas y ciertas noticias sobre conciertos de Piero Coppola— es lo que nos dicen de la música en París entre 1922 y 1939. Lo mismo sería si el ambiguo título se refiriera sólo a la actuación parisiense de Coppola, porque todo el interés del libro se concentra en su aporte a la historia del disco fonográfico y sus relaciones con "la música 'seria' (¡que algunos llaman música 'clásica' aunque esté compuesta en 1940!)" (pág. 149); relaciones menos cordiales de lo que a primera vista puede creerse, sobre todo en los tiempos heroicos de la grabación acústica, cuando una treintena de instrumentos —el máximo— grababa fantasías de *Tosca* o *potpourris* de "musique de genre".

Coppola emprendió la ardua tarea de dignificar el disco, logrando formar una magnífica antología de la música francesa moderna; su libro refiere estas batallas ganadas y su éxito al obtener por tres veces el importante premio de la revista *Candide*. A Coppola se debe también la publicación de magníficas colecciones de discos —la de los benedictinos de Solesmes, los de la *maîtrise* de la Catedral de Dijon, los discos de Widor— aparte de sus propias grabaciones sinfó-

prendimientos, ramificaciones de una misma veta subyacente que afloró en la epidermis envejecida y asolada de la Europa de pre y de postguerra. Cada uno de esos *ismos* enunciaba una tendencia o, más precisamente, una *escuela*, de acuerdo con el término a la sazón en boga. A esta última pertenecía Gironde y los que, junto con él, participaron como precursores del movimiento ultraísta en la Argentina: Jorge Luis Borges —que había promovido dicho movimiento en España con Cansinos-Assens y Guillermo de Torre—, Evar Méndez —fundador, con Gironde, del periódico literario *Martín Fierro*—, Francisco Piñero, González Lanuza, Norah Lange y otros, todos ellos alentados con la presencia de sus coetáneos Ricardo Güiraldes y Macedonio Fernández, figuras mayores del núcleo.

Güiraldes había publicado ya (en 1915) *El cencerro de cristal*, hipóstasis, podríamos decir, entre *Imitation de notre-dame la lune* y el *Lunario sentimental*, de cuya influencia no habría quedado exento el grupo “martinfierrista” no obstante la actitud polemizante asumida frente a Lugones, corifeo a su vez del modernismo y, como Güiraldes, argonauta del firmamento poético de Laforgue. De regreso a su país, Gironde trae un nutrido repertorio de “novedades” literarias, las bases de un manifiesto detonante y sus *Veinte poemas*. El libro fué acogido con estruendo y Gómez de la Serna, su apologista más ferviente, le dedicó un artículo de primera plana en *El Sol* de Madrid. Al calor de *Martín Fierro* —fogón chispeante de las huestes de vanguardia— se estimuló y se dió a conocer lo más representativo de la escuela ultraísta, sin excluir personalidades de formación independiente. Envueltos en la euforia de ese clima aparecieron sucesivamente *Calcomanías* y *Espantapájaros*, y años después, con un tono más áspero y ascético, *Persuasión de los días*, todos como saturados de un aire aforístico y mordaz, reflejo, tal vez, de un temperamento más epigramático que lírico. Esta propensión, que se manifiesta en sus creaciones individuales, parece responder asimismo a las características peculiares de ese movimiento que fué, indudablemente, de teorización y de crítica y acaso menos de afirmación de algo concreto que de negación casi violenta de ciertas rutinas y módulos ya exhaustos o caducos. Lo que tuvo en sí de expeditivo y aséptico, dentro de su insurgente pero fertilizante dinamismo, fué el jocundo sentido humorístico —de un humorismo no trivial, no superficial, aunque algo disolvente en el fondo— y la causticidad intencional de sus disquisiciones y polémicas (recuérdese la que sostuvieron los “martinfierristas” con Lugones y la no menos encendida con Guillermo de Torre), incluso el nuevo concepto estético que

trajo implícita la revalorización de la metáfora como elemento consubstancial de la poesía.

Quizás no esté de más recordar que si el movimiento ultraísta fué un movimiento renovador, no llegó a serlo tanto en la sustancia como en la técnica; es en el aspecto técnico y formal donde primero y definitivamente impone su modalidad. De ahí que no obstante algunas tentativas de redescubrimiento y exaltación de lo vernáculo (ej.: *Don Segundo Sombra*) o, en un ámbito geográfico más limitado, de lo típicamente local (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*), el quehacer que preocupa con ímpetu acuciador a los nuevos poetas es, de modo particular, la metáfora y su cohorte de matices y efectos. Así fueron apareciendo poemas ingeniosos, algunos originales en la acepción menos rigurosa del término, impregnados de un fresco hálito juvenil, pero no todavía lo necesariamente sedimentados en los estratos vivos de nuestro ser, de nuestra naturaleza originaria. Sólo después, y disipada ya la embriaguez metafórica, habría de fructificar lo mejor —lo más genuino y también lo más decantado— de la nueva lírica argentina.

Recorriendo ahora este *Campo nuestro*, la primera impresión que trasciende de sus páginas es la de un ser sobreviviente, la de un hijo pródigo y solitario que, lejos ya de la turbulencia invasora de antaño, lejos ya de los meandros del delirio ultraísta, encomienda su destino a la grave taciturnidad de la tierra, en este caso a la llanura, ante la cual el portador de metáforas parece desprenderse de los vanos atavíos retóricos, como, asimismo, de toda actitud ajena a la expectación ensimismada del paisaje. Esta mera intención, que se insinúa en la parquedad y en el recato de su tono intimista, bastaría ya para justificar la nueva *aventura* de Girondo — porque es evidente que no hay aquí postura ni preconcebida actitud, sino aventura osada y espontánea, con todos los riesgos que puede contener una aventura. De cualquier manera, *Campo nuestro* incorpora un retorno de su autor al paisaje, a la fisonomía intemporal del paisaje, a la cuenca terránea preformadora del hombre y de su espíritu. Este retorno, tan hacedero a simple vista, no es nada fácil si se realiza en profundidad, y es aún más difícil para quien intenta superar ese tiempo en cuya angustiosa depresión le hemos visto levantar una luminaria de entusiasmo, con la mirada perdida en el horizonte borrasco de Europa. Lo que justifica, en parte, su tentativa —su *aventura*— hacia una experiencia poética no plenamente madurada y sin antecedentes en su producción anterior. Todavía subsiste en el tono general de este poema cierto dejo pasadista, cierta

manera un tanto discursiva, ciertos recursos verbales característicos del estilo que sustenta a lo largo de su trayectoria literaria; hay, desde luego, matices diferenciales, pero ellos no borran el nexo que lo une a una modalidad perfectamente reconocible. Hay incluso una tentativa de síntesis, muy acorde con la fisonomía, el carácter y los elementos del paisaje que se enfrenta, pero esa tentativa se diluye, pierde intensidad y se resuelve al fin en jirones esquemáticos, en fugitivos trazos que aprehenden por momentos una objetividad puramente visual, v. gr.:

*Tenso y redondo y manso,
como un grávido vientre
virgen campo yacente.*

La disposición de los núcleos estróficos, el juego metafórico —menos coruscante aquí que en sus poemas anteriores—, el engaste de ciertas palabras de naturaleza plástica y objetivadora, el escueto ritmo de sus locuciones, denuncian todavía vestigios, adherencias obstinadas de una modalidad que tuvo resonancia en un amplio sector de la escuela ultraísta local y particularmente en el propio Gironde, que la impuso desde sus *Veinte poemas*. El sustantivo campo, que a modo de epítome se intercala reiteradamente a lo largo del poema, si bien no está puesto aquí, como se advierte, para dar énfasis al canto, resiente con su monótono son la unidad rítmica de aquél. No sé hasta qué punto se puede repetir aún lo que Borges dijera de Gironde y su poesía. Tal vez hubiera que suprimir algunas frases y agregar otras, mas no creo que la aquiescencia de un juicio tan expeditivo haya perdido validez y ecuanimidad. A pesar de los años y de la mudanza que ellos traen consigo, en Gironde sobreviven aún todos los matices del temperamento violento que vió Borges ("Gironde es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón." Luego: "Gironde impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual inmediata, afán que da cierta pobreza a su estilo (pobreza heroica, voluntaria, entiéndase bien), pero que le consigue relieve. La antecedencia de ese método parece estar en la caricatura y señaladamente en los dibujos animados del biógrafo.") Semejante propensión parece caracterizar su actitud frente al campo donde ahora ha instalado su tienda de nómada improvisador. Su actitud, siempre menos absorta y contemplativa que violenta, es aquí un asomarse repentino a la orilla de esa inmensidad planetaria que es la llanura, la pampa litoral y la mediterránea, cuya sobrecogedora grandeza le arranca estas estrofas:

*¿Dónde apoyarnos, campo?
 ¡Ni una piedra!
 Nada que indique el rumbo de tus huellas.*

Sólo el viento merece acompañarte.

Pero, como he dicho, su actitud ante esa presencia desmesurada y casi incorpórea, casi “puro cielo”, es un evento repentino como el de alguien que habiendo visto caer la noche sobre la ciudad amanece de pronto solitario en medio de la pampa. Vemos entonces que su mirada (“su desenvainado mirar”, había dicho Borges) se posa o, más exactamente, cae sobre las cosas y acaricia, más que el fondo o el secreto de ellas, sus contornos, sus relieves, sus contraluces, incorporando de improviso a su visión exterior la metáfora violenta, gráfica y sugeridora a la vez, de la cual rara vez queda excluida la hipérbole. Se diría que su eficacia y su deleite reside precisamente en ese brusco y momentáneo asirse a la piel de las cosas y que del encuentro, del “manotón”, ávido y firme, arranca el centelleo que mejor apetece como chispas engendradas por el roce súbito de dos pedernales. En esto, podría aseverarse, consiste el secreto de sus metáforas y no es sino esto lo que les confiere también su vibración y su color.

En otro aspecto esta poesía —poesía de matices sensoriales— carece de esa dimensión de profundidad, de exhalación anímica trascendente que, en las sensibilidades mejor dotadas, suele proyectarse al influjo de los grandes elementos vivientes del clima y el paisaje telúricos. Girondo canta aquí a la orilla del campo, aun no está inmerso en él y apenas si ha reclinado la sombra de su cuerpo sobre los pastos, apenas si ha dejado reposar su espíritu errabundo debajo de un alero. Él concilia sus pensamientos con esas formas de arquitectura rudimentaria “que aconsejan vivir como el hornero”, pero tal vez sea necesaria una convivencia menos transitoria y más entrañable con la naturaleza para que ésta torne asequible a la intuición poética su sentido recóndito y eterno. Si me decido a formular ciertos reparos es porque advierto en este canto de Girondo una intención seria, un anhelo de exaltación lírica de nuestra tierra; un testimonio de ello es que tal intención parece no tomar en cuenta lo accesorio —anécdota, folklore, sentimentalismo (no sentimiento)— y tiende, por el contrario, a descubrir el cuerpo ingente de una realidad que sobrepasa confusamente los límites de su percepción. En términos

concisos, su ambición parece orientarse ahora hacia el canto mayor y él puede cantar aún "con toda la voz que tiene", pero a condición del más doloroso despojamiento, de la más dramática desnudez, de la mayor soledad, porque sólo a cambio de tales tributos nos es dado, alguna vez, aprehender un destello de esa inmortal belleza que atesora la tierra y que el hombre recrea, trascendida, en sus momentos más sublimes. Y, para decirlo con las mismas palabras del cantor de *Martín Fierro*, "porque nada enseña tanto como el sufrir y el llorar".

En las páginas finales de su poema, Gironde dice:

*Persiste, campo nada, en acercarnos
la ocasión de perdernos... o encontrarnos.*

De este sentencioso pareado, yo extraigo un saludable vaticinio: que la *oportunidad*, con la incoercible fuerza del destino, llegue a tiempo para concederle la gracia de *encontrarse* definitivamente con nuestro campo, con su *nada* esencial, que es su sustancia y su latido. Un encuentro así bien podría originar un inusitado suceso: una poesía honda, vertebral, bien enraizada en la tierra y en el corazón.

CÉSAR ROSALES

ÁNGEL DEL RÍO y M. J. BENARDETE: *El concepto contemporáneo de España* (Ed. Losada, 1946). —

Si una antología poética entraña de por sí una serie de problemas prácticamente insolubles, supone por lo menos una limitación tranquilizadora: la del género en el que debe espigarse. Estará integrada exclusivamente por poemas. Si resulta imposible entenderse acerca de qué cosa sea la poesía, fácil es en cambio señalar lo que es o tiene pretensiones de ser un poema. Un simple criterio prosódico, o tipográfico es suficiente.

Con una antología de ensayos, a las dificultades naturales propias de todo florilegio, se agrega la vaguedad y la vastedad del género a seleccionar. Hay que comenzar por establecer qué es un ensayo. No arriesgaré aquí la temeraria

empresa —ya tentada por otros— de hacer un ensayo sobre el ensayo. Lo cierto es que la cuestión de límites es ardua, y pocas veces resultan más justificados los escrúpulos de Croce contra los géneros literarios que cuando se trata de definir el ensayo. Allí no hay líneas demarcadoras, sino fluctuantes zonas brumosas que lo interfieren de poesía, o de tecnicismo, de novelística o de erudición.

Los autores de este ponderable libro, no han podido, lógicamente, eludir esas ineludibles dificultades. En su advertencia preliminar nos dicen que “El término *ensayo* se ha tomado en un sentido amplio sin más excepción que el estudio puramente erudito o científico o el ensayo de tipo polémico y de contenido exclusivamente político.”

Mucho habría que decir acerca de aquella amplitud y esta limitación. Una amplitud que junto a ensayistas tan indiscutibles como Ortega y Gasset o Salvador de Madariaga cobija las acuarelas de Miró, el Muestrario de Gómez de la Serna y la transparencia lírica del *Platero y Yo*, de Juan Ramón. Esto último me parece una incursión abusiva fuera de toda zona dudosa en cualquier litigio de límites. No se trata de una cuestión de calidad-excelente en todos los trabajos que acabo de citar, sino de un mínimo atenerse al concepto de ensayo. Ensayos son las insalvables mediocridades de Salaverría, por ejemplo, pero de ningún modo puede considerarse ensayo el demoníacamente santo poema de Unamuno a *El Cristo yacente de Santa Clara (Iglesia de la Cruz) de Palencia*, una de las más impresionantes páginas dramáticas que me haya sido dado leer, pero en la que la denominación de ensayo huelga por completo. En cuanto a las limitaciones, las que se refieren a lo puramente erudito, no han sido, gracias a Dios, muy tenidas en cuenta. Los trabajos de Menéndez Pidal y los de sus brillantes discípulos, por ejemplo el del especialista en fonética Tomás Navarro Tomás, son una afortunada confirmación de ese olvido. Las que excluyen a los ensayos polémicos, tampoco se confirman sino en aquellos casos en que la lírica elimina toda discusión. Porque el ensayo, es polémico de por sí, ya que toda afirmación es esencialmente batalladora, y no digamos nada de toda negación. En cuanto a los ensayos dubitativos —suelen ser los mejores, y por supuesto los que más merecen el calificativo de “Ensayos” en toda la plenitud de su sentido— éstos, polemizan consigo mismos. ¿No es así, don Miguel?, y no para traer paz, sino guerra han sido concebidos. ¿Pues y qué dirá del propósito de eludir los ensayos de contenido político? Claro está que los artículos periodísticos, o los discursos de

circunstancias relativos a las fluctuaciones de los acontecimientos, en muy buena hora han sido eliminados, y con excelente criterio. ¿Pero es que toda la política es la menuda? ¿De qué se ocupa Ganivet, y Azaña al rebatir a Ganivet (¡Oh exclusión de lo polémico!), de qué Ramón y Cajal al abocarse al estudio de *Nuestro atraso cultural y sus causas pretendidas*? ¿No es eso política, en el más puro sentido de la palabra?

De donde se deduce que en esta obra la generosidad en la selección ha ido más allá de los propósitos de sus autores, y que su pecado es por exceso. Pasado este primer reparo otro se me ocurre acerca de la cabal significación de su título: Ese "concepto contemporáneo de España": ¿es el formado hoy sobre toda la unidad histórica del pueblo español? ¿O es el concepto sobre la España contemporánea? En el último de los casos sobrarían algunos trabajos, por ejemplo el de Marañón sobre el Conde-Duque de Olivares. En el primero, habría que reprochar el abusivo predominio de los temas actuales, que nos dan una visión en violento escorzo —como suelen dárnosla todas las historias— en la que los primeros planos fuerzan la perspectiva reduciendo el bulto de los acontecimientos a medida que se alejan del espectador.

Cierto es que, tratándose de España, país que junto con China es de los más desligados de la cambiante temporalidad, por su obstinada identificación con su propio ser, que persiste a través de los siglos, esta cuestión resulta más bien secundaria. Si un juicio sobre lo español es suficientemente agudo, será igualmente válido para la España de cualquier época: muchos de estos ensayos se encargan de demostrárnoslo. Esto quiere decir que aplicado a la visión de España lo que en realidad sobra del título es lo de contemporáneo. Porque la naturaleza de las raíces de lo hispánico es extemporánea. Lo que sucede, es que esta antología ha sido concebida fundamentalmente como antología de la generación del 98. No creo que estarían de más algunas palabras acerca de esto de las generaciones.

El estudio de toda literatura, como el de cualquier otra rama de las ciencias biológicas, ofrece al que a él se aboca por vez primera, un aspecto caótico, por la multiplicidad de sus fenómenos a veces contradictorios, a veces simplemente sin relaciones. Cada personalidad es un mundo bullente y desordenado. De ahí nace la necesidad imprescindible de imponer un cierto orden didáctico, agrupándolas ya sea en escuelas, tendencias o generaciones, tal como se ha hecho

con las estrellas del cielo disponiéndolas en constelaciones. Todo esto puede ser muy útil, siempre que no se pierda de vista la arbitrariedad de la simplificación que puede reunir a estrellas separadas entre sí por distancias muchísimo mayores que las que median entre ellas y las de otras constelaciones. Cada clasificación corresponde a un esquema mental, especie de cuadrícula en las que la comodidad y el miedo se amparan por simple economía de esfuerzo. Lo grave es que se suele olvidar con excesiva frecuencia que en la realidad no existen sistemas de coordenadas, y que sería inútil explorar mares en procura del hallazgo del enrejado de meridianos y paralelos.

Las Generaciones, y muy en especial la recia española del 98, adquieren una certidumbre de cosa maciza, objetiva, cuya realidad sobrepasa con mucho a la de las personalidades que la integran. Para los tratadistas, suele darse el caso de estimar a un escritor solamente como ejemplar representativo de la generación a que pertenece, y en la medida en que se acerque a ese monstruoso arquetipo que se formaría reuniendo en un solo ser el rigor apasionado de Ramón y Cajal, el desaforado existencialismo masculino de Unamuno, la pasmada intemporalidad de Azorín, la garrulería lírica de Valle Inclán y los reconcomios hepáticos de notario aldeano de Baroja.

Olvidan que las personalidades humanas más auténticas y exaltadas, como suelen o deben ser las de los escritores, no pueden catalogarse tan impunemente como los coleópteros o las briófitas. Y que las diferencias siempre serán entre ellas superiores en número, y sobre todo, en sentido a sus semejanzas. La licitud del agrupamiento en generaciones, quedará siempre supeditada a la prudencia con que se manejen, sin pretender sustituir la irreductible diversidad de lo real, con la ficticia simplificación de los esquemas tras de los que nos defendemos de ella.

Sin llegar a tales extremos, es evidente que los colectores de este libro, se han dejado tentar por el común denominador generacionista, y que creen en la realidad objetiva de la del 98 muy en especial; de ahí que los escritores que en él figuran, o pertenecen a ella o han sido incluidos por ser considerados sus epígonos. ¡Si hasta de Gómez de la Serna —que es el que cierra la obra— nos dicen que “su ideología en gran parte procede del 98”! Y no sé hasta qué punto podría hablarse en serio de la “ideología” de Ramón, ya que su greguería, instantánea, lírica, dislocada, es lo más opuesto a lo ideológico.

Algo muy grave es que se haya calificado a esa generación con el nombre de un año tan significativo como el 98 que coincidió con el final, que incluso los más liberales de entre los españoles consideraron desastroso, de su imperio. Hay en ello un tremendo equívoco, porque lo desastroso, no estaba tanto en el final como en el imperio que en él finiquitaba.

¿Qué mayor felicidad debiera haber sido para un pueblo consciente de su historia y de su liberalismo, que la de contemplar cumplida su misión al independizar al último de sus vástagos, al verlo entrar de lleno en la responsabilidad de su destino desgajado del propio?

Pero lo que España en realidad experimentó entonces, no fué la pérdida del último jirón de su imperio, sino la humillante prueba, y debió haber sido humillante únicamente para los imperialistas, de que su fuerza agresiva había sido doblegada por otra más pujante, la del juvenil y deportivo imperialismo norteamericano.

Una soberbia imperial de más de cuatro siglos se había adentrado en las médulas, aun cuando estuviera ausente de los estratos más superficiales de las convicciones políticas, y fué su amargura la que originó el más enorme complejo de inferioridad que haya experimentado pueblo alguno. Un complejo que no ha cesado de enroscarse hasta hoy con nudos cada vez más apretados, y que en la España franquista se manifiesta, por contraposición, en los ahora amortiguados pininos de su histriónico neoimperialismo.

De tal manera ese sentido imperial estaba consustanciado con lo hispánico, que la desaparición del último vestigio de imperio produjo a los escritores del 98 el desasosiego de despertarse en un país muerto. Si algo tienen de común, en medio de las mil cosas que los separan, es eso: el ansia, el frenesí de indagar qué era España, si España en realidad existía, y cómo era, si su sustancia sobrepasaba en densidad a una pesadilla; y porqué a su alrededor todo amenazaba constante desvanecimiento frente a la apariencia de solidez inmovible de los sistemas, instituciones y mitos de allende los Pirineos. Sería difícil encontrar en cualquier literatura de cualquier tiempo, un libro que como éste indague la propia certidumbre de un pueblo por intermedio de sus espíritus más preclaros. Ni en Francia, ni en Inglaterra, que no han perdido ningún imperio, ni en Roma que se derrumbó junto con el suyo, ni en Alemania, ya dos veces vencida sin que haya adquirido la certidumbre de una derrota definitiva, ni en ninguna de

las naciones se ha dado jamás ese fenómeno de angustia, ese palpase minuciosa y apasionadamente el alma para ver si existe. Se habrá indagado, sí, desde un punto de vista humano, se habrá incluso problematizado el Ser mismo, pero esta total introspección de lo nacional, este circunstanciado repaso de cada repliegue de la conciencia, que en Ramón y Cajal asume proporciones de autopsia y en Baroja descende a minucias de cuentas con la lavandera, que alcanza en Unamuno excelsitudes religiosas, y en Ortega clarividencia lírica, este enfrentarse con un espejo para ver si nos devuelve alguna imagen que cerciore que no es un fantasma quien a él se asoma, es algo totalmente insólito como fenómeno literario.

Este libro es el cabal resumen de ese ansia. De ahí que pese a las insalvables limitaciones propias de tan ambiciosa empresa, cuyos reparos crecen con la magnitud de lo propuesto, como receptáculo de tan dramática angustia, llena de dignidad, y de una hombría a veces inquietada por ramalazos nerviosos, pero siempre tensa de autenticidad, sea un testimonio viviente de una conciencia en procura de su más alta función: la de hallarse a sí misma.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

EDWIN MORGAN: *Baudelaire* (Ed. Juventud Argentina, 1946). —

Con burocrática lentitud, sólo a los noventa años de su primera edición será posible la "reparación de honor" que Baudelaire exigía para *Les Fleurs du mal*. Y los seis poemas, las piezas condenadas que, agregadas al final del volumen, sólo habían llegado a ser toleradas sin que se levantase la prohibición que sobre ellas pesaba, volverán a ocupar sus lugares correspondientes en la obra, gracias a un proyecto que acaba de aprobar la Asamblea de Francia.

Así terminará una de las hazañas más groseras de los censores en su lucha contra la literatura creadora; y, como *Leaves of Grass* o *Ulysses*, aunque tras un lapso mucho más prolongado, el libro que inició la mayor revolución de la poesía moderna será reivindicado judicialmente. Mientras tanto, puede indicarse la oportunidad de otro homenaje a Baudelaire, más sutil y eficaz.

Las necesidades políticas de los años de la Resistencia evidenciaron un hecho

que antes pudo ocultarse con cierta habilidad: la tendencia alarmante de la novísima poesía francesa hacia lo grandilocuente. En efecto, hay ahora en Francia gentes capaces de poner en verso cualquier manifiesto político y no sin razón sus adversarios han llamado "Vishinsky versificador" al más notorio de estos poetas.

Frente a ellos, la figura de Baudelaire se yergue indicando el trabajo esmerado como base de la creación literaria y proponiendo una poética en cuyo rigor pueden destrozarse muchos talentos volubles pero que nunca averiará el genio del verdadero poeta; y por lo mismo que los encantos así obtenidos son delicados, difíciles de advertir, quienes no se sienten con fuerzas capaces de sobrellevar tales hazañas de paciencia, confían simplemente en los atractivos de la exuberancia verbal.

Precisamente por esto, el mejor tributo que los poetas franceses de hoy pudieran rendir a su ilustre antepasado, sería la proclamación de un "retorno a Baudelaire". Así, no quedarían atrasados con respecto a los tribunales, probablemente no se malgastaría tanto papel en revistas y libros de versos, y quizás se revelaría algún auténtico genio poético.

Presentes estas consideraciones, juzgar un nuevo libro sobre Charles Baudelaire se convierte en una tarea agobiadora, lastrada todavía más por la enorme bibliografía ya acopiada por sus anteriores intérpretes. Sin embargo, tan pronto como se ha leído el breve volumen de Edwin Morgan puede reconocerse su mérito, alabar su claridad ordenadora y negarle agudeza.

Exento de pretensiones críticas, Morgan se adhiere —aunque sin insistir tediosamente sobre este punto— a la tesis de "notre" Baudelaire, afirmada por tantos escritores católicos en lo que va del siglo. Ceñido a una tarea rigurosamente biográfica, la historia espiritual de su personaje le crea problemas que prefiere eludir: de las contradicciones entre los enunciados de *Les Fleurs du mal* y los diarios íntimos ni siquiera habla; no aprovecha a *La Fanfarlo* para reconstruir el verdadero *carácter* de su autor; ignora el lado sensual que había en su tendencia católica (tan claramente expuesto en *La géante*). Con asombroso pudor, resta importancia a sus relaciones con Jeanne Duval y con buen tino, en cambio, renuncia a una fatigosa enumeración de anécdotas "diabólicas".

En resumen, del magnífico poeta extrae un honesto hombre de letras, como tal muy satisfactorio, pero inútil para explicar la creación de *Les Fleurs du mal*;

y hasta podría decirse que el personaje de Morgan no hubiera podido escribir ninguno de los poemas que han hecho famoso a Charles Baudelaire.

E. L. REVOL

GALINA TOLMACHEVA: *Creadores del teatro moderno*. (Ed. Centurión). —

Notable y documentado trabajo sobre los directores más famosos de los últimos años. Incluye estudios sobre André Antoine, Paul Fort, Jacques Copeau, el Duque de Meiningen, Max Reinhardt, Gordon Craig, Konstantin Stanislávsky, Vsévolod Meyerhold y Fedor Komisarjévsky.

Esta limitación, según Galina Tolmacheva, no surge de preferencias artísticas personales. La razón es que esos nueve directores fueron los que, dentro de la esfera de su actuación "concibieron ideas verdaderamente revolucionarias para su época o aplicaron en el arte que profesaban métodos y procedimientos completamente nuevos —positivos o negativos—, ejerciendo así en su obra una profunda, transcendental y duradera influencia en el ulterior desarrollo y destino del teatro europeo".

Después de un análisis de la naturaleza del teatro, documentado con opiniones de los artistas y escritores que han tratado de percibir los secretos motivos de la acción escénica, la autora estudia la época que precede a la de los grandes directores. Es la época de los actores, de las grandes personalidades que, validos de su influencia ante el público, centralizaban en sí mismos todos los valores del teatro. Luego, toma al teatro cuando aparecen los grandes directores, que realizaron la unidad escénica en el sentido de equilibrar la originalidad del autor, el temperamento del actor y la estética personal del director.

Los capítulos sobre Antoine y el *Teatro Libre*, sobre Copeau y el *Vieux Colombier*, y los que tratan sobre los grandes directores rusos son documentados y anecdóticos, con la agilidad necesaria para que el ensayo pueda leerse con el interés de una novela. En general la autora estudia y encuadra la significación del director en el teatro, pero no se embandera y puntualiza los límites del poder que esgrime aquél, y los derechos del autor a ver su obra representada con un aproximado sentido de comunión espiritual.

M. P.

MARCELLIN BERTHELOT: *Ciencia y moral* (Editorial Elevación, Buenos Aires, 1945). ALBERT BAYET, *La moral de la ciencia* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1945).

En una época como la nuestra, en que la propaganda y la eugenesia dirigidas y la bomba atómica agudizan el problema que plantea el uso que los hombres hacen de las aplicaciones científicas, libros que estudien las relaciones entre la ciencia y la moral deberían apasionarnos. Sin embargo no ocurre tal cosa con los dos libros que comentamos, pues, desgraciadamente, éstos no son actuales: el libro de Berthelot cumple este año el medio siglo, y el de Bayet, cuya fecha de la edición original no aparece por ninguna parte, es aproximadamente del período entre las dos guerras, probablemente antes del advenimiento de Hitler al poder.

Por otra parte, en *Ciencia y Moral*, sólo se trata específicamente de este tema en el prólogo de Marcos Victoria y en el ensayo inicial de Berthelot, y muy ocasionalmente en algunos de los discursos parlamentarios y científicos, estudios sobre cuestiones sociales y de educación, ensayos históricos y biográficos que integran la casi totalidad del libro.

Si no poseen un sentido actual, estos libros, en cambio, revelan el sentir de una mentalidad y de una época. Sus autores, y en cierto sentido también Marcos Victoria, participan de ideas semejantes, posiblemente frutos de una misma formación espiritual. Mentes que glorifican el pensamiento, sinceramente racionalistas, deterministas y científicistas en el más bienintencionado sentido del vocablo: "La ciencia lo domina todo; solamente ella rinde servicios definitivos. Ningún hombre, ninguna institución tendrá en adelante una autoridad duradera si no se adapta a sus enseñanzas", es la frase final del *Prefacio* de Berthelot. Sus autores provienen de una época en que polemizaban concepciones fundadas sobre una pretendida "religión de la ciencia" y una pretendida "bancarrota de la ciencia".

Las concepciones de la ciencia y de la moral que poseían esa mentalidad y esa época, plantearon problemas que hoy, acostumbrados como estamos a distinguir las distintas esferas de la realidad gracias al esfuerzo filosófico de este siglo, plantearíamos muy diferentemente. Por de pronto, hoy tendemos a concebir la ciencia como una específica actividad humana que, al objetivar el saber de cada

época, está expuesta a las atmósferas históricas, pero que permanentemente actúa como un instrumento, un vehículo, que en el proceso del saber conduce al conocimiento. Esta concepción incluye en la ciencia conocimientos de todos los sectores: matemática, ciencia natural, historia, filosofía, técnica, etc., pero excluye de la ciencia toda consideración relativa a valores: éticos, estéticos, religiosos, que no sean los valores lógicos que atañen a los conocimientos. De manera que preguntar si la ciencia es moral, amoral o inmoral es como preguntar, extremando las comparaciones, si son morales o inmorales un cuchillo o el caminar.

En cambio nuestros autores limitan la ciencia a las ciencias de hechos: ciencia natural y sociología, y al conferirles las notas de saber relativo y de aspiración a la verdad, las contraponen a la filosofía y a la religión, a las que confieren las notas de saber absoluto, y de posesión de la verdad. Esta concepción niega la ética como ciencia, concediendo, a lo sumo la existencia, como hace Bayet, de una ciencia de hechos morales que, con un neologismo no muy agradable, denomina *etología*. Si a esto se agrega la confusión proveniente del abuso del lenguaje que, al hipostasiar el concepto, “personaliza” la ciencia, se explica cómo entonces los problemas que plantean la ciencia y la moral conduzcan a verdaderos callejones sin salida.

Bayet se plantea ante todo las preguntas acerca de una presunta “inmoralidad” o “amoralidad” de la ciencia. La ciencia no es inmoral, contesta, porque la ciencia es saber puro, desinteresado, que nada tiene que ver con sus aplicaciones, cuyo uso puede ser inmoral (con esto se hace, de la técnica, una fusión y confusión de conocimiento y acción). La ciencia no es amoral, prosigue, porque no puede independizarse la ciencia de la moral desde el momento que no existe una ciencia de la moral (ahora la confusión proviene de pretender que sectores diferentes del conocimiento estén sometidos a un único método de “verificación”, a un único criterio de verdad).

Y como el problema no tiene solución, Bayet invierte los términos: si no hay ciencia de la moral, hay, en cambio, una moral de la ciencia, proporcionada por las cualidades que se dan en la investigación científica. Esta moral, nos dice, no se ha formulado en un sistema, “no ha contado con doctrinarios, pero ha tenido artesanos para ponerla en marcha”, y se propone abordar la labor sociológica de analizar la moral que encierra la investigación científica.

En primer lugar, la búsqueda desinteresada del saber confiere al hombre una dignidad espiritual; en segundo lugar, el hecho de que el hombre de ciencia no

sólo quiere alcanzar la verdad sino que quiere hacerla evidente para todo el mundo, convierte a la ciencia en una expresión de fraternidad humana; y en tercer lugar, la creación científica es inseparable del principio de libertad.

Es curioso, pero sintomático, que Bayet no cite ni una sola vez la matemática, ciencia en la cual esos caracteres de desinterés, unión y libertad se dan con mayor claridad y vigor que en cualquier otra: tan poderoso es el espejismo producido en esa época y en esos espíritus por la ciencia natural, que los deslumbra y les oculta los caracteres y métodos de los restantes sectores del conocimiento (Berthelot, al referirse a la matemática, la califica de "instrumento admirable de investigaciones, pero que no contiene en sí mismo ninguna realidad sustancial").

Por último Bayet agrega, como cuarta virtud, la indulgencia basada en el determinismo, si a la física y a la biología (las ciencias adultas, como él las llama) se agrega la sociología.

Sin duda, "exaltación del espíritu, búsqueda de la solidaridad, respeto de la libertad.... son los tres grandes principios implícitos en la investigación científica", mas siempre que se entienda que tales principios implícitos son condiciones humanas que posibilitan la investigación y que no residen únicamente en la ciencia. No es la ciencia quien los da al hombre; es el hombre quien los pone en la ciencia.

JOSÉ BABINI

Revista de Libros

GILBERTO ANTOLÍNEZ: *Hacia el indio y su mundo* (Editorial del Maestro, Caracas). —

Es comprensible y justo que se defienda el derecho del indio americano a su tradición, a su lengua y a su suelo. Lo que resulta totalmente enigmático es que esa defensa tenga que formularse en términos extremos, que la exaltación de Indoamérica deba acarrear por fuerza el vituperio de Europa. Quizá no sea ajeno a esto el autorretrato del autor: "Soy introvertido, reflexivo-intuitivo-sentimental, y esta calificación tipológica influye grandemente en el sentido y la calidad de mis construcciones especulativas."

De acuerdo.

F. SCOTT FITZGERALD: *El Gran Gatsby* (Editorial Futuro, Buenos Aires). —

Scott Fitzgerald fué entre 1920 y 1930 uno de los autores más difundidos de los Estados Unidos. Representó como ninguno a esa bohemia intelectual norteamericana que después de hacer la guerra del 14 se *atrincheró* por un tiempo en Montparnasse y los licores; la misma que Gertrude Stein, su inspiradora de los momentos iniciales, llamó más tarde "la generación perdida". ¿Por qué su fama se disipó diez años antes de su muerte, ocurrida en 1940? ¿No era su tema acaso el tema de Hemingway, y acaso como éste, no fué un escritor llamativo?

Eso sí; Scott Fitzgerald sólo llegó a ser un discreto redactor de telegramas.

ARTURO CAPDEVILA: *Rubén Darío* (Editorial Espasa-Calpe, Buenos Aires). —

"Es mi tarea mostrar a Darío en todo su valor moral, defenderlo de erróneas interpretaciones y señalar a lo largo de toda su obra y acción la ética de su estética."

El anecdotario del gran poeta —construido sobre la base de la bohemia, del epicureísmo y de la amoralidad parnasiana— tiene la palabra.

JOSÉ LUIS LANUZA: *Morenada* (Editorial Emecé, Buenos Aires). —

La historia oficial suele padecer extrañas amnesias o súbitos pudores. Por ello la gente de color margina sus páginas. En compensación, el negro del Plata sobrevive en la música más característica del estuario, en el tango. Como apunta bien Lanuza, su compás recuerda "el ritmo cortado de los tambores del candombe". Pero acaso también esto les sea negado con el tiempo. En Estados Unidos ya hace años que muchos entendidos rechazan el origen negro de los *spirituals*, basados en que los *camp meetings* (reuniones religiosas en el campo) se desarrollaron primero entre los protestantes. Además, según George P. Jackson, en su *White Spirituals*, y otros autores, las síncopas que los caracterizan, sus saltos vocales y su escala pentatónica, serían de origen escocés y céltico.

GEORGES DUHAMEL: *La piedra de Horeb* (Editorial Argos, Buenos Aires). —

El héroe griego contendía a pie firme con el destino para sucumbir recién, envuelto en los aires de la tragedia. Pero aquí no hay héroe, sino un Salavin más joven, una débil criatura, ingenua y ambiciosa. No ya el supremo valor de Prometeo, tampoco la astucia de Ulises posee para calcular su desmayado aliento. Es así que su lucha y su drama se truecan en esporádicos arranques pronto depuestos, en un final de pieza grotesca cuya amargura apenas vela cierta indulgente sonrisa.

Duhamel preside hoy la *Académie Française* y acaba de asistir a lo que quizá haya constituido para su ánimo el mejor triunfo: la reaparición del *Mercure de France*, cuyo número mil debió suspenderse en junio de 1940 a causa de la guerra. Como se ve, el autor de *La vie des martyrs* se sigue reservando una suerte más lisonjera que la que otorga a sus protagonistas.

ARTURO MARASSO: *Joaquín V. González* (Editorial Emecé, Buenos Aires). —

Este libro se ocupa exclusivamente de la personalidad íntima del ilustre riojano. Entre el González ministro del Interior y el González morador recoleto de Samay Huasi, media un buen trecho. El primero, para actuar, debía por fuerza incorporarse a la realidad premiosa y elemental del país; el segundo, en cambio, se dedicaba a recoger la lección de la naturaleza: platicaba con los clásicos y los místicos, Platón y la santa de Ávila; traducía a Omar Khayyam. Afanes

tan diversos, recuerdan el irreductible antagonismo entre espíritu y acción.

COMPTON MACKENZIE: *Mr. Roosevelt* (Editorial Nova, Buenos Aires). —

Esta biografía del presidente Roosevelt fué escrita antes que éste falleciera. No obstante su distinta mentalidad (por ejemplo, se le *traspapela* la Carta del Atlántico), hay en C. Mackenzie devota admiración por su eminente biografiado, lo que le impulsa a proponerlo como árbitro de la situación mundial.

Hace apenas unas semanas, Walter Lippmann, en un ataque oblicuo contra Henry Wallace, lo desahuciaba como hombre de gobierno. No hay por qué consternarse. Nos enteramos aquí que ya el perspicaz publicista había dicho del cuatro veces presidente Roosevelt, en vísperas de su primera elección: "Lo considero un afable caballero, pero desprovisto de cualidades para la presidencia."

GERARDO PISARELLO: *Che retá* (Editorial Colmegna, Santa Fe). —

La puerilidad o el mero cuadro de costumbres se ciernen sobre el autor de recuerdos infantiles, género no por muy frecuentado menos peligroso. Es difícil recluirse en lo íntimo, o bien asomarse al exterior, al paisaje, sin tropezar con tales escollos. Por lo demás, cuando se ha alcanzado en este terreno el nivel del gran arte, se ha requerido el genio de un Rousseau o de un Hudson. Queda otro recurso, sin embargo: la sensibilidad, que es lo que ha permitido a este libro sortear indemne todas las dificultades.

Pero no vaya a creerse; también la sensibilidad es un material crítico.

*y llene de azul los ojos
en la playa de mi aldea.*

JESÚS CANCIO: *Maretazos* (Editorial Nova, Buenos Aires). —

ARACÓN: *Aurelien* (Editorial Lautaro, Buenos Aires). —

Aunque en España, éste es otro *español del éxodo y del llanto*, poeta del mar, a quien presenta C. Rivas Cherif: "Casi ciego, y como Homero y Hamlet abiertos a la luz de la libertad los ojos del alma, Jesús Cancio resume con voz sonora y densa de caracol marino, la angustia actual del español, del hombre..."

*Recordáis el grito histórico
sobre las aguas inéditas,
aquel —¡Tierra!— que fué un día
triunfo de unas carabelas?
Así gritaré yo —¡Mar!—
cuando en mi alma amanezca,*

"Hay una pasión tan devoradora que no se puede describir. Se come a quien la contempla. Todos aquellos que tratan con ella, quedan en ella. No se puede probar y dejarla. Se tiembla al nombrarla: es el gusto de lo absoluto. ... Según sea el amor, el traje o el poder, tendremos Don Juan, Byron o Napoleón. ... O también el simple secretario que nos envenena la vida con su sequedad. El que se muere de delicadeza y el imposible de puro grosero. Son aquéllos para quienes nada vale nunca *nada*."

A. S. R.

CALENDARIO

ARGENTINA

DÓNDE FRACASÓ LO GAUCHESCO

En *Realidad* (Nº 1), Ezequiel Martínez Estrada señala cómo lo gauchesco fué el intento no viable de una gran literatura: "Sin una literatura de fondo, sin por lo menos centenares de obras escritas y profusamente leídas, con el mismo propósito de explorar nuestra realidad, el Santos Vega, de Ascasubi, el Facundo, el Martín Fierro, El matadero, Amalia, muchas obras de Hudson y los informes de los Viajeros Ingleses, no pasan de ser cuerpos extraños en el organismo de nuestra literatura". Por eso se petrificaron en las Academias. Pero el fracaso literario tuvo, en el *Martín Fierro*, una contrapartida inesperada: "La realidad misma de nuestras llanuras parece convertirse en un plagio del poema, y sus hombres oriundos adquieren sus dichos y hasta sus costumbres... Ya es indiscernible lo que tomó Hernández y lo que se ha tomado de él". Vencido en la literatura, el poema conquistó la vida: "El *Martín Fierro* es una realidad superpuesta".

PLATÓN, TOTALITARIO.

Bertrand Russell. En *Filosofía y Política* (*Realidad*, Nº 1), arremete contra Platón y contra Hegel; califica a la *República* de "alegato totalitario", al que proveyeron de una exégesis práctica "sus discípulos Lenin e Hitler". La admiración, por gente honesta, del aspecto político de la *República* es "quizá el ejemplo más asombroso de snobismo literario que nos ofrece la historia". No sale mejor parado Hegel: "La filosofía de Hegel

es tan extraña que nadie hubiera esperado de él que fuera capaz de conquistar a hombres cuerdos para aceptarla, pero los conquistó. La revistió de tanta oscuridad que la gente pensó que tenía que ser profunda". Transcribe la definición hegeliana: "La *Idea absoluta*, la Idea, como unidad de la Idea subjetiva y objetiva, es la noción de la idea —una noción cuyo objeto es la idea como tal, y para la cual lo objetivo es la Idea— un Objeto que abarca todas las características en su unidad". Comenta Russell: "Odio perturbar la claridad luminosa de esta frase con algún comentario, pero en realidad podría expresarse la misma cosa diciendo: *La Idea Absoluta es puro pensamiento pensando sobre puro pensamiento*".

Tesis del artículo: Platón y Hegel atacaron "la pedestre filosofía del sentido común", presentándose como campeones de una escuela de pensamiento más pura y más noble, pero que en definitiva sólo sirvió a la injusticia, a la crueldad, a la oposición al progreso (y al privilegio, podría agregarse). Sus doctrinas son reaccionarias; "el liberalismo empírico (que no resulta incompatible con el socialismo democrático) es la única filosofía susceptible de ser adoptada por un hombre que, de una parte, exija algunas pruebas científicas para sus creencias, y de otra, desee la felicidad humana más que el prevalecimiento de este o aquel partido o credo".

BIFURCACIÓN RETROSPECTIVA ESTA VEZ

Jorge Luis Borges sigue proponiendo bifurcaciones. En *Los Inmortales* (*Los Anales de Buenos Aires*, Nº 12), relata cómo un

tribuno militar romano gana la inmortalidad terrena, anuda amistad con Homero, recorre comarcas infinitas. Recobra la condición mortal; descubre entonces que ha confundido su vida con la del poeta, que no puede discernir cuáles episodios del pasado son suyos, cuáles de Homero. Ni siquiera sabe quién es; porque, anota desoladamente Borges: "Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras".

NOVALIS Y RILKE, INDESEABLES

A Cornu juzga y condena a Novalis y Rilke, en *Marxismo e ideología* (Expresión, N° 4). Considera a sus obras literatura decadente, situada "en las antípodas de la concepción marxista del mundo, a causa de su condenación de las dos grandes fuerzas de la vida del hombre: la razón y la acción". En cuanto a Rilke: "pequeño burgués desclasado", en cuya obra hay sólo "una vaga e inútil piedad", que revela su "inadaptación al medio social".

RECORDACIÓN DE HENRÍQUEZ UREÑA

Letras dedica su N° 4 a Pedro Henríquez Ureña y reproduce diversos trabajos del maestro: un capítulo de *Literary Currents in Hispanic America*, un estudio crítico sobre Valle Inclán, un cuento (*El peso falso*), un artículo didáctico y un trozo de prosa poética: *Niebla*. Cierra la entrega una prolija bibliografía de Henríquez Ureña, debida a Julio Caillet-Bois.

AMÉRICA LATINA

RESURRECCIÓN EN MONTEVIDEO

Desde 1881 a 1886 se publicó en Montevideo, como revista mensual, *Anales del Ateneo*.

Tras sesenta y un años de silencio, reaparece ahora (febrero de 1947), bajo la dirección de Carlos Sabat Ercasty. Merece destacarse de su contenido un artículo de Emilio Frugoni sobre *Owen y el owenismo*.

INFLUENCIAS EN NOVÁS CALVO

Salvador Bueno, en *El Hijo Pródigo* (N° 42), y José Rodríguez Feo, en *Orígenes* (N° 12), analizan los cuentos de Lino Novás Calvo. Coinciden en afirmar la influencia de Hemingway y Faulkner sobre el arte de Novás.

ESPAÑA

TRUMAN, ECO DE FRANCO

Según *La Vanguardia* de Barcelona, el discurso de Truman sobre la necesidad de contener a Rusia es un eco de las muchas advertencias hechas por el Caudillo desde julio de 1936.

HOLANDA

DÉCIMO CONGRESO DE FILOSOFÍA

En setiembre de 1941 se debía realizar en Groninga el Décimo Congreso Internacional de Filosofía, pero la guerra lo impidió. Algunos meses más tarde Holanda era ocupada y el presidente del comité organizador, profesor Leonard Polak fué llevado al campo de concentración de Sachsenhausen, donde murió.

El comité ha decidido ahora realizar el congreso durante el verano de 1948, en Amsterdam. Como tema central, los conceptos de "hombre, humanidad y humanismo". Se considera que la filosofía pura no puede ser separada de los actuales problemas que enfrenta la raza humana.

FRANCIA

EL ROSTRO NAZI EN INDOCHINA

Les Temps Modernes (Nº 15), condena enérgicamente la guerra de Indochina. En un artículo editorial (*Verdugos y Víctimas*) fechado el día de Navidad de 1946, dice: "Esta guerra, en efecto, no es una guerra cualquiera. Es la guerra más innoble de todas, porque es rigurosamente imposible justificarla sino por el nacionalismo; es una guerra colonial". Y más adelante señala, con amarga veracidad: "Es inimaginable que, tras cuatro años de ocupación, los franceses no reconozcan ese rostro que es hoy el de ellos en Indochina, no vean que es el rostro de los alemanes en Francia".

STENDHAL ERA UN BUEN FUNCIONARIO

Cuatro cartas inéditas de Stendhal se publican en *Fontaine* (Nº 57). La más interesante es la que dirige Henri Beyle, cónsul de Francia en Civitavecchia, al ministro de Marina francés, almirante Roussin, el 20 de marzo de 1840. En ella sugiere medidas para evitar la irregularidad en las partidas de los barcos mercantes del servicio entre Malta y Civitavecchia. Para su anotador, Henri Martineu, esa carta demuestra que el consulado no era una sinecura para el autor de *La chartreuse de Parme*, quien "siempre mostró preocupación por el renombre y los intereses de Francia".

SIEMPRE LOS TRADUCTORES

En el mismo número de *Fontaine*, Alice Ahrweiler perpetra una traducción de *Cuarto de Hotel*, de Octavio Paz. Dos ejemplos: "¿Sólo en el tiempo soy? ¿Sólo soy tiem-

po?", se convierte en un inesperado: "Seul, suis-je dans le temps? suis-je seul le temps?"; y "Soy un llegar a ser que nunca llega?", es traicionado así: "Suis-je une arrivée ou personne n'arrive?"

LA VOLUNTAD, PRINCIPIO ÉTICO PARA GIDE

Con motivo de la reciente aparición del *Thésée*, Claude-Edmonde Magny expone en *Poésie* 47 (N. 36), *La ética secreta de André Gide*. El universo ético de Gide, expresa, está regido secretamente por un principio que sería la proposición converso, el complemento indispensable de la famosa paradoja socrática, de que nadie es malvado voluntariamente. Ese principio podría exponerse más o menos así: "Ningún voluntario es malvado". El único pecado, para Gide, es la dimisión de la voluntad, su renuncia a tenderse; su ética es, así, puramente formal. ¿Gide no se ha atrevido a plantear muchos problemas básicos por temor que su instrumento artístico le estallara entre las manos?

DOS NUEVOS ACADÉMICOS

Recientemente la Academia Francesa recibió en su seno a Paul Claudel. El gran poeta de *Feuilles de Saints*, de *Corona Benignitatis Anni Dei*, de *Cinq Grandes Odes*, que llega a "inmortal" a los setenta y ocho años, ocupará el sillón dejado por Louis Gillet.

También ha sido electo académico Marcel Pagnol.

LOS TANGOS

Grabaciones de tangos por Ricardo Tanturi, Edgardo Donato, Carlos Di Sarli, Ángel D'Agostino, etc., son ofrecidas por Víctor, en *La France Libre* (Nº 73), bajo el título: "Los ritmos cautivantes de Cuba".

SIMULTANEIDAD

El mismo día que muere en Buenos Aires "César Duayen" (Ema de la Barra de Llanos), muere en París "Delly" (Marie Petitjean de la Rosière).

PALOS PARA JULES ROMAINS

El estreno de la última obra de Romaines fué un desastre. Un crítico dice: "No hay mucho que decir sobre *L'An Mil* sino que se halla esa agilidad intelectual, esta frialdad y esta impotencia para crear personajes vivos que caracterizan el arte metódico del señor Jules Romaines." Otro: "Desde Michelle Lahaye al último de los treinta y cinco artistas que intentaron salvar *L'An Mil*, todos hicieron lo posible. ¡Ah, hay cosas que no pueden ser salvadas!"

PALOS PARA CALDWELL

A *El camino del tabaco*, de Caldwell-Kirkland no le fué mejor en algunas críticas. Una: "el extraordinario y mortal aburrimiento que se desprende de semejante literatura, la cual no tiene nada de escénica. Es tedioso como el falso primitivismo, aburrido como todo lo que cuenta con explotar la curiosidad especial del público y el esnobismo, el desorden y la pornografía reunidos... Lo más grave de todo es el placer por la ignominia".

No será, en todo caso, un crítico existencialista.

"NO VA MÁS"

Se inició el rodaje de la primera película existencialista, con argumento de Sartre: *Les jeux sont faits*. Dirección: Jean Delannoy. Actores principales: Micheline Presles, M. Moreno, el actor italiano Marcel Pagliero y el joven actor-autor Muludji.

ITALIA

EL PROBLEMA CONSTITUCIONAL

¿Qué posición tendrán los partidos en la nueva constitución? se pregunta Piero Calamandrei en *Cómo nace la nueva constitución* (*Il Ponte*, N° 13). Son una realidad básica, sobre todo teniendo en cuenta que quizá la vida política italiana —y europea— deberá apoyarse durante mucho tiempo aún en gobiernos de coalición. Pero al parecer los constituyentes italianos no se atreven a encarar el problema, y prefieren redactar un estatuto político anticuado, sobre el modelo del siglo pasado, donde ni se mencionaba a los partidos por basarse en la mayoría parlamentaria de un solo grupo. No son dudosos los peligros de tal conducta; si no se da estabilidad constitucional a los gobiernos de coalición, anota el sabio rector de la Universidad de Florencia, volveremos a ver los ministerios que caen cada quince días, el estéril juego parlamentario que, agravado por corrupción, incapacidad, electoralismo, fué una de las causas del surgimiento del fascismo.

RESCATE DEL OLVIDO

En el mismo número, Gaetano Salvemini publica una biografía, amplia y documentada, de Lauro de Bosis. El nombre de de Bosis es ignorado por casi todos los jóvenes de hoy; sólo quienes han pasado los treinta o treinta y cinco años recuerdan su hazaña. Joven intelectual de valía, antifascista emigrado de la primera hora, de Bosis partió una tarde desde Suiza en avión y al anochecer llegó a Roma, donde, ante la rabiosa impotencia oficial, estuvo volando más de media hora, desparramando centenares de miles de volantes antifascistas. No regresó. No se sabe qué

le sucedió; la aviación de Mussolini se jactó de haberlo derribado; Salvemini niega veracidad a la afirmación. Era el 3 de octubre de 1931.

A. J. J. W.

ESTADOS UNIDOS

POETAS SUDAMERICANOS

Mientras *New Directions* edita una cuidada traducción de *Residencia en la Tierra* de Neruda, la casa MacMillan de New York publica una selección bilingüe de poemas del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade.

Un prólogo del poeta norteamericano John Peale Bishop abre el libro de Carrera Andrade, que se titula *Secret Country*. Al final de su amplio elogio, Bishop sostiene que "es imposible escapar del *País secreto* y entrar allí sería igualmente imposible si no fuera porque Carrera Andrade es un poeta".

Esmeradamente traducido por Muna Lee, el público de lengua inglesa podrá ahora apreciar las excelencias de uno de los poetas más interesantes que han aparecido en América latina en este siglo, pues si en este volumen no todo el material es de una calidad igual, inmejorable, por lo menos hay en él piezas tan notables como *Zona minada* y *Biografía para uso de los pájaros*.

UN MARX MENOS

Chico Marx se retira del cine: tiene 56 años y sufre del corazón. Al comienzo los tres hermanos Marx eran cuatro, como los mosqueteros. Ahora serán dos: Groucho tendrá que arreglárselas solo con el mudo y los misteriosos mensajes silbados que antes descifraba Chico.

FUTURO DEL SOCIALISMO

Partisan Review (1, 1947) inicia el anunciado simposio sobre *El futuro del socialismo*, al cual contribuirán, sucesivamente, James Burnham, Arthur Koestler, George Orwell y Victor Serge.

Muy cercano ya el centenario del *Manifiesto comunista*, mientras por el mundo se propaga su versión soviética, y *La Internacional* (oficialmente, al menos) ha sido suprimida, es lícito y hasta higiénico preguntar: "¿Cómo le ha ido al socialismo en la realidad? ¿Se ha cumplido, aunque sea parcialmente?" Y a esto se reduce, en esencia, el cuestionario que los editores de la revista norteamericana enviaron a ese grupo selecto de sociólogos, políticos y críticos. El primero en responder es Sidney Hook, el distinguido catedrático de la Universidad de New York que recientemente publicara *Education for Modern Man*, obra considerada fundamental en algunos círculos intelectuales de Estados Unidos.

De acuerdo a Mr. Hook, el socialismo exige hoy una revisión tal como no la pudieron soñar sus fundadores del siglo XIX. Ante todo, en su opinión, el proletariado ha sido incapaz de asumir sus responsabilidades; y, luego, los adelantos técnicos —la bomba atómica, sobre todo— invalidan muchos conceptos que fueron mantenidos como pilares de la ideología marxista. Por esto, se hace urgente una amplia revisión de la estrategia socialista, dejando de lado los distinguos demasiado sutiles entre libertades burguesas y libertades proletarias.

"El futuro del socialismo —añade Hook— depende de la conservación de la democracia política. Pero el futuro de la democracia puede depender de que se ganen para las masas los beneficios económicos del socialismo".

TOMATES CONTRA ITURBI

La señora Spencer Auguste, de la alta sociedad de Nueva York, que persigue desde hace un tiempo a José Iturbi, volvió a anunciar a los diarios su propósito de arrojar tomates contra el pianista donde lo encuentre. Lleva varias unidades en su cartera, permanentemente.

HEDY LAMARR AUTOBIOGRÁFICA

Hedy Lamarr acaba de publicar su autobiografía: "Tengo 31 años... soy un enigma... voy al cine dos veces por semana... admiro a Toscanini más que a nadie... leo a Shakespeare... tengo el derecho a usar revólver." No toda la biografía es tan coherente: Tengo los ojos verdes. Tengo los ojos azules. Tengo los ojos castaños... Soy hermosa. Soy estúpida. Soy inteligentísima."

E. U. VISTO DESDE FRANCIA

Les Temps Modernes (11-12, 1946), la nueva revista literaria que dirige el discutido autor de *La Nausée*, consagra esta entrega especial (cerca de 400 páginas) a Estados Unidos.

En su *Presentación*, Sartre resume la actitud norteamericana hacia sus propias creaciones en los siguientes términos: "Para un francés denunciar un abuso es hablar mal de Francia porque él la ve en el pasado e inmutable. Para un norteamericano, es preparar una reforma, pues él ve a su país en el futuro."

Veintidós ensayos integran el volumen, y entre ellos se destacan los de Soupault, Devereux y Greenberg. Soupault se ocupa de "La sexualidad en los Estados Unidos" y con franqueza a veces rayana en la acritud pasa revista a los diversos tabúes que el puritanismo y, luego, el capitalismo han instaurado sobre los norteamericanos. Concluye dicién-

do que "la sexualidad en los Estados Unidos siempre está dominada por el temor y provoca angustia".

Devereux estudia el desarrollo del psicoanálisis y, de paso, hace algunas observaciones muy notables respecto al imperio de "lo normal" en el país del norte. De acuerdo a sus afirmaciones, el problema que más preocupa a los psicoanalistas norteamericanos es el de abreviar dicho procedimiento curativo.

El distinguido crítico Clement Greenberg se ocupa de "El arte norteamericano en el siglo XX". Tiene una oportunidad más para atacar libremente a los plásticos de su país: "en tanto que en Francia los materialistas vigorosos y los escépticos se han expresado en el arte, sobre todo, entre nosotros se han limitado a los negocios, a la política, a la filosofía y a la ciencia, dejando el arte a los semieducados, a los crédulos, a las solteronas y a los visionarios rezagados".

La ausencia de un ensayo o de una nota sobre la literatura norteamericana propiamente dicha, puede ser tomada como un rasgo masoquista de M. Sartre.

OTRO LIBRO SOBRE BLAKE

En Estados Unidos, el crítico Mark Schörer acaba de publicar un estudio voluminoso (a veces interesante) sobre el poeta William Blake (*W. B.: The Politics of Vision*, Ed. Holt & Co.). En *View* (diciembre, 1946), órgano oficial del superrealismo en Estados Unidos, apadrinado nada menos que por el gran empresario Breton, Mr. Marius Bewley sostiene lo siguiente: "El libro es demasiado largo, pero hallo una circunstancia atenuante en nuestro sistema moderno de patronazgo. Gozando de una doble beca Guggenheim, un tratamiento más breve quizás hubiera sido estimado una desfachatez."

INGLATERRA

LA CASA MÁS HORRIBLE

En el número 84 *Horizon* se da a conocer la lista de los afortunados ganadores de los valiosos premios instituidos para las mejores fotografías de casas horribles (de acuerdo al concurso abierto en mayo de 1946). El premio mayor corresponde a Mr. M. Allen, que envió una fotografía de un "chalet" en Luxemburgo, sólo comparable a los que suelen construirse en las sierras de Córdoba.

En el mismo número, un hermoso poema de C. Day Lewis (*Emily Brontë*).

En el número 85, Tangye Lean analiza en un largo ensayo el desarrollo del pensamiento de Toynbee, con interesantes observaciones relativas al temperamento del gran historiador.

CARTA DESDE MÉXICO

Desde México, Victor Serge envía una carta que da cuenta de la situación literaria y artística en ese país. Escribe: "México tiene muchos cafés, pero ningún café literario; varias publicaciones, pero ninguna revista comparable a la N. R. F. del París de preguerra, a *Horizon*, a *Partisan Review*, a *Politics*, o a SUR de Buenos Aires." En otra parte, luego de aludir a la obra de Rivera y Orozco, señala que "el más extraordinario artista mexicano, y el más productivo también, es anónimo y múltiple, y se ignora a sí mismo. Es el humilde indio de las aldeas".

En la misma entrega, León Kochnitzky escribe sobre el escultor Henri Laurens, y se reproducen interesantes obras de éste.

HOMERO, GRACIAS A JOYCE

En *Polemic* (7, 1947), una interesante cuestión de precedencias plantea el joven nove-

lista inglés Philip Toynbee en *A Study of James Joyce's Ulysses*: "Se me ocurre preguntar cuánta gente comparte mi ignominia: haber sido llevado por primera vez a la *Odisea*, por Joyce."

Sin duda, más de un lector joven de Homero ha de ruborizarse.

INDIGNACIÓN A PROPÓSITO DE ELIOT

Scrutiny (1, 1946): Mientras alguien inventa una explicación musical de los *Four Quartets* de Eliot, en Inglaterra Mr. Raymond Preston publica un ensayo en que ordena compartir la religión del gran poeta para entenderlos. Desde *Scrutiny*, H. A. Mason, con buen tino, se indigna contra semejante prejuicio, pero inexplicablemente deja de lado que el propio Eliot ha reconocido que hay "un duro átomo de verdad" en esta opinión de su colega A. E. Housman: "la buena poesía religiosa probablemente ha de ser mejor apreciada y gustada con más discriminación por el incrédulo."

AUSTRALIA

NATALIDAD DIRIGIDA

Miss Kate Greer acaba de fundar en Melbourne la filial australiana de la Liga Británica de Protección a los Gatos. Objetivos: serias penas para los que den malos tratos a los gatos; control de nacimientos no deseados; etc. Miss Greer hizo distribuir volantes en que se solicita a las amas de casa que coloquen en sus hogares, durante la noche, platos con leche. El fin de esta interesante recomendación es el de inducir a los gatos a permanecer en el hogar durante la noche y evitar, así, la excesiva natalidad.

E. L. R.

EL MUNDO TAL COMO ES

DEGOLLADORES, PERO TRANSITORIOS

"No haremos la paz con degolladores. La proposición hecha por la embajada rusa de un armisticio de paz no emana de la nación rusa, sino de una banda de rebeldes que está gobernando momentáneamente. Es evidente que ha sido preparada en Berlín con el propósito de procurar la discordia entre los aliados y los rusos. La despreciamos." (*Le Temps*, 12 de noviembre de 1918).

LA ETERNA ILUSIÓN

"Contiene, sin embargo, según mi convicción, la fórmula irrefutable de un pensamiento que, lo repito, no podrá ser combatido una vez que haya sido expresado." (O. SPENGLER, a propósito de *La decadencia de Occidente*, en la *Introducción*).

LA ETERNA DESILUSIÓN

"A los diez años de trazado, su esquema de la historia universal aparece como un mausoleo vacío y abandonado. Los rasgos caricaturescos, las concepciones unilaterales y arbitrarias, la simetría acrobática con que su autor lo concibió hacían que su edificio fuera inhabitable desde el primer momento para la Historia." (J. HUIZINGA: *El concepto de la Historia*).

VERSOS DE AÑO NUEVO

En estos versos de año nuevo
A mis gentiles argentinos
Mis viejos cariños renuevo.
¡Que Dios les dore sus destinos!

(RUBÉN DARÍO, 1910).

LA IMAGINACIÓN DE LOS TRADUCTORES

M. de la Place tradujo la obra inglesa *Love's last shift* como *La dernière chemise de*

l'Amour. Pero en el siglo XVIII, los traductores no se limitaban, con la modestia de hoy, a traducir mal; en una traducción francesa de *Tom Jones* se encuentran títulos por el estilo de: *Capítulo X, donde el traductor toma la palabra*.

DOLOROSO, PERO CORRECTO

"Lo único que impide al esperanto convertirse en lengua universal es el doloroso hecho que la gente no lo aprende." (LUDWIG VON ENGELHOFF, en *Margotinische Untersuchungen*).

¡SEPAMOS USARLA, QUÉ DIABLOS!

"Cette épée de Damoclès, sachons-nous en servir même pour combattre des pratiques surannées qui remontent à l'âge des potaches." (1910).

ENCARGOS PARA EL OTRO MUNDO

Paul Claudel, muy enfermo, parecía agonizar. Una amiga muy devota se puso a su cabecera y comenzó a hacerle encargos: "Cuando llegue —le dijo con voz suspirante— pida que X salga del Purgatorio cuanto antes. Insista en favor de Madame Y, ante su santo patrón. Procure que se tengan en cuenta las obras de Z, que ha muerto ayer. Por favor, no se olvide. Trate de no olvidarse." Con voz trémula y casi inaudible, el poeta respondió: "Cuenta conmigo, señora... no me olvidaré... allá arriba... de todo... lo que me encarga... para asegurarme, haré un nudo... en el sudario." (Claudel en su discurso inicial de la Academia).

ESPECTADOR

NOTICIA SOBRE ALGUNOS COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

LOUIS MACNEICE

Nació en 1907, en Belfast. Educado en Oxford ha enseñado literatura clásica en la Universidad de Birmingham y en el Bedford College, de Londres. Colabora también en la B. B. C.

EMILIO SOSA LÓPEZ

Nació en Córdoba (Argentina), en 1921. Es autor de un libro de poemas.

ALFREDO PIPPIC

Nació en Tandil (Argentina) en 1912. Estudió leyes y ciencias económicas. Ha publicado una novela y un libro de cuentos.

GIULIANA TEDESCHI

Doctora en letras de la Universidad de Milán. Fué deportada a Auschwitz en 1944, con su marido y su suegra. Solamente ella volvió. Enseña en un liceo de Turín.

Í N D I C E

	Pág.
<i>Wladimir Weidle</i> : La poesía pura y el espíritu mediterráneo	7
<i>Victoria Ocampo</i> : Henry V y Lawrence Olivier	18
<i>Emilio Sosa López</i> : Dos poemas	45
<i>Louis Macneice</i> : La guerra y el escritor inglés	48
<i>Alfredo Pippig</i> : El fantasma	64
<i>Giuliana Tedeschi</i> : Recuerdos de Auschwitz (II)	69

N O T A S

DOCUMENTOS:

<i>V. O.</i> : Presencia de los ausentes	91
<i>Mika Etchebehere</i> : Itinerario de postguerra	94

MÚSICA:

<i>Jorge D'Urbano Viau</i> : Conversando con Juan José Castro sobre Manuel de Falla ..	98
<i>Daniel Devoto</i> : Dos libros suizos sobre música francesa	101

LIBROS:

<i>Oliverio Girondo</i> : Campo nuestro, por César Rosales	103
<i>A. del Río y M. J. Benardete</i> : El concepto contemporáneo de España, por E. G. Lanuza	108
<i>Edwin Morgan</i> : Baudelaire, por E. L. Revol	113
<i>Galina Tolmacheva</i> : Creadores del teatro moderno, por M. P.	115
<i>Marcellin Berthelot</i> : Ciencia y moral; <i>A. Bayet</i> : La moral de la ciencia, por J. Babini	116
Revista de Libros, por A. S. R.	119
CALENDARIO, por A. J. J. W. y E. L. R.	122
El mundo tal como es, por Espectador	129
Noticia sobre algunos colaboradores de este número	130

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° 212.874.
Título de marca N° 229.356.*

ESTE CIENTO CINCUENTA Y UNO NÚMERO DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
TRES DE JUNIO DE MIL NOVECIE-
TOS CUARENTA Y SIETE EN LA
I M P R E N T A L Ó P E Z,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
R E P . A R G E N T I N A