SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE

VICTORIA OCAMPO

NOVIEMBRE DE 1947 AÑO XVI

BUENOS AIRES

SUMARIO

BENJAMÍN FONDANE
KAFKA Y LA RACIONALIDAD ABSOLUTA

ERNESTO SÁBATO
LA FUENTE MUDA

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
EPÍSTOLA A PABLO

ALFREDO PIPPIG
ATISBO

LUIS M. RAVAGNÁN
RODOLFO OTTO Y LO SANTO COMO CATEGORÍA "A PRIORI"

NOTAS

LIBROS ☆ Pascal: "Pensées", por *Jorge Luis Borges* ☆ Máximo José Kahn: "La Contra-Inquisición", por *César Rosales* ☆ Werner Bock: "Morir es nacer", por *C. R.* ☆ *Joseph Conrad*: "Lord Jim", por *Carlos Coldaroli* ☆ William Shand y Alberto Girri: "Poesía Inglesa de la Guerra Española, por *Patrick Dudgeon* ☆ Carlos E. Prélat: "Epistemología de la química", por *José Babini* ☆ Luciano Allende Lezama: "Los elementos. Epistemología y Metodología de las Ciencias", por *Gregorio Klimovsky* ☆ LETRAS HISPANAS ☆ *Enrique Anderson Imbert*: Segismundo y Miranda ☆ LETRAS AMERICANAS ☆ *Gregorio Weinberg*: Sobre la *Biblioteca Americana* ☆ REVISTA DE LIBROS, por *Arturo Sánchez Riva* ☆ MÚSICA ☆ *Fernando Emery*: *Jeanne D'Arc au bûcher* en el Colón ☆ CINEMATÓGRAFO ☆ *María Rosa Oliver*: Una película mejicana ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*: Orientación de la pintura italiana contemporánea ☆ DOCUMENTOS ☆ *André Gide*: Gratitud.

KAFKA Y LA RACIONALIDAD ABSOLUTA[1]

Entre las experiencias religiosas de nuestro tiempo no hay ninguna más curiosa, más punzante, más desnuda —ni tampoco más próxima en algunos aspectos a la de Baudelaire— que la experiencia de Kafka... Kafka se encuentra pintado íntegro en las dos estrofas en que Baudelaire nos da una visión aguda de los horrores de su experiencia:

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double
Je rentrai, je fermai la porte, épouvanté,
Malade et morfondu, l'esprit fièvreux et trouble,
Blessé par le mystère et par l'absurdité.

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête, en jouant, déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords.

Ambos saben que la razón *debería* tomar el timón; que sólo está ella para pilotear el navío sobre un mar calmo y limitado. Pero cuando

[1] Fragmento de *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, obra póstuma.

el alma ya no tiene mástiles y el mar se vuelve monstruoso y sin orillas, cuando el espíritu está herido por el misterio y el absurdo, si la razón quiere tomar el timón y no puede, ¿para qué insistir? Hay que tratar de pensar como se pueda, a lo que salga, lo que no tiene mástiles, lo que es monstruoso y sin orillas. Quienes no han conocido sino mares calmos y con orillas, y a quienes los mástiles han sido fieles, no admitirán jamás que pueda existir algo como el misterio y el absurdo: ¿cómo habrían de admitir entonces que la razón pueda perder el timón, y que sea necesario, para arribar a puerto, fiarse a otra cosa? No, decididamente la religión nada tiene de inteligible; pero, nos lo dijo Lévy-Bruhl: "el pensamiento lógico no será jamás el heredero universal" del pensamiento religioso; debemos, pues, admitir al menos, la existencia de un pensamiento ininteligible. ¿Deberíamos también, quizá, intentar comprenderlo? ¿Y no es posible conocer una cosa ininteligible, *en tanto que ininteligible* justamente?

No hay escritor en nuestra época herido más que Kafka por el misterio y el absurdo. No insisto sólo sobre el hecho de que el autor de *El Proceso* sea, más que nadie, sede del absurdo y el misterio; se nos concederá que es así. Insisto sobre el hecho, menos aparente, de que nadie está más herido por ello. Sí; como nosotros, Kafka no soporta el absurdo, odia el misterio, ama la razón y quiere confiar sólo a ella el timón. Mas no depende de él que le acaezcan toda clase de sucesos extraños, que lo arrancan de su "mar calmo", de su vida apacible, y lo proyectan dentro de un destino *que reclama una salida.* Es posible que, por otra parte, esos extraños sucesos nada tengan de muy extraño y sean de lo más vulgares; pero su propia *vulgaridad* constituye su rareza.

De ese modo, el héroe de *El Proceso* [1] es sólo un simple empleado que vive su vida individual y social, tranquilo, que no duda de ser sólo un material de la Historia, de esa Historia que, según Hegel, sólo tiene en cuenta al individuo al nivel de los conceptos del Derecho, de la Moral, del Estado. Se cree simplemente responsable de sus propios actos y sólo de ellos; cree que el derecho, la moral, la razón, la historia se hicieron *para él.* Es un simple empleado, ignorante de que la Razón no puede detenerse en el hecho de que los individuos particulares sean modificados (Hegel). Ignora que el Ideal habrá triunfado sólo "cuando la humanidad tenga tras sí la conciencia de las guerras más crueles, pero más necesarias, sin sufrir por ello" (Nietzsche, *El origen de la tragedia*). No ha oído hablar nunca de "la Voluntad de vida *que se regocija en el sacrificio de sus tipos más elevados*" (íd.). No sabe que "el último elemento de la tragedia no es sólo la desgracia y el sufrimiento, sino *la satisfacción del espíritu;* la necesidad de lo que sucede a los individuos puede aparecer solamente como *racionalidad absoluta, y con ello el alma se tranquiliza moralmente*" (Hegel). Sabe aún menos que "por lo común, lo particular es demasiado pequeño frente a lo general; los individuos son sacrificados y abandonados" (*íd., Filosofía de la Historia*).

El héroe de Kafka ignora todo esto, y sin embargo tiene la pretensión de ser un hombre razonable, como todos nosotros. O más bien, no; hagámosle justicia; sabe todo eso, ha estudiado como todo el mundo; no hay hoy empleado de oficina que no esté al corriente de las ideas de

[1] Me atengo particularmente a *El Proceso;* la experiencia de *El Castillo* es de un orden muy diferente, extraño al pensamiento de Baudelaire.

Hegel, aunque más no sea por la lectura de los diarios, esos órganos privilegiados del "espíritu del tiempo". Hasta ha llegado, de noche, después de una lectura confortante, a anotar —como si fueran suyos— pensamientos aprendidos de otros, como: "Hay solamente un mundo espiritual; y lo que llamamos mundo material no es sino el mal contenido en el espiritual; y lo que llamamos Mal, no es sino un *momento necesario* en nuestro desarrollo sin fin". Ha firmado ese pensamiento —que no era suyo, sino de Leibniz, de Hegel, qué sé yo, pues muchos lo habían pensado— con su propio nombre: Franz Kafka. ¿No era esto suficiente? ¿No había cumplido con su deber hacia la razón, la sociedad, la historia? Si no fué más lejos, si no llegó a firmar con su nombre un pensamiento de Plotino, es porque en nuestro tiempo Hegel, no Plotino, tiene el lugar de privilegio. Sin embargo, habría firmado de buena gana, con las dos manos, este noble pensamiento que Plotino, a su vez, había tomado de los estoicos: "Si hay lucha y si hay vencedores o vencidos, ¿cómo no decir que está muy bien así? Alguien te hace daño: ¿qué hay en ello de terrible para la parte inmortal de tu ser? Otro te asesina: *era precisamente lo que querías*" (*Enéadas*, II, 9.9). Es verdad que Plotino creía aún ofrendar sacrificios a la parte inmortal de su ser; pero ya es bastante hacerse asesinar, puesto que uno es demasiado pequeño ante lo general; ¿qué necesidad se tiene de la inmortalidad? ¡Cuánto más claro es Hegel que Plotino!

Evidentemente, Kafka no había pensado nunca —¿y quién pensó nunca en ello?— que podría suceder que la Razón lo escogiera a él, a Kafka, para sus experiencias; que sería *él* el individuo sacrificado y abandonado; que de *su* sacrificio la "voluntad de vida" podría regoci-

jarse; que *su* perdición sería la racionalidad absoluta; y que al asesinarlo a él la Historia obtendría una satisfacción espiritual y se "tranquilizaría moralmente". Que cuanto él, Kafka, había pensado, meditado, escrito y firmado con su propio nombre, podía suceder y sucedería todos los días, no lo había dudado nunca; más aún, creía que no valía la pena reflexionar sobre eso; lo que sucede todos los días es *la vulgaridad misma;* ¿para qué pensar en ello? Y sin embargo, desde que esa "vulgaridad" llegó *de verdad* y se instaló en su vida, Kafka vió en ella "el misterio y el absurdo". Por cierto, tenía horror al misterio y al absurdo; no quería saber nada de ellos; pero...

... En vano la razón quería tomar el timón; la Razón, la Historia. se habían vuelto para él un océano monstruoso y sin orillas. ¿Qué hacer?

Es ésa toda la trama de *El Proceso,* contada, bien entendido, con mis palabras y no con las de Kafka; pues esa novela no es sino una parábola. Gira íntegra alrededor del hecho que un día el héroe, K., en el momento de dirigirse a su trabajo, recibe la visita de un funcionario —que no es tal— encargado de acusarlo de un delito, cuya naturaleza se niega a revelarle. K., ha cometido algo, o por lo menos esa sospecha pesa sobre él; le será necesario disculparse. K., no va más a la oficina; quiere *conocer* su crimen; por supuesto, su crimen no es de competencia de los tribunales ordinarios, él tampoco es ordinario, y K., derrocha su tiempo en busca de tribunales que se esquivan, de jueces que le huyen, de códigos burlones, de expedientes fantasmas, de abogados heraclitanos; no conocerá su crimen, no comparecerá jamás ante un tribunal, no será jamás juzgado, mas no por ello dejarán de matarlo. ¿Hay algo

más natural, más vulgar, si, como él mismo lo había escrito, "el mal no es sino un momento necesario en nuestro desarrollo sin fin"? ¿Sabía él qué era, qué quería ese desarrollo? ¿Se había informado, había pedido aclaraciones irrefutables, antes de firmar? No. ¿Y entonces? Por otra parte, si el individuo es demasiado pequeño frente a lo general y debe ser sacrificado y abandonado; si eso mismo es la *racionalidad absoluta* que procura una "satisfacción" al espíritu, ¿para qué discutir? ¿Ante *quién* hacer protestas de *su* inocencia? ¿Ante lo *general?* Pero estaba admitido que nadie es inocente ante lo general, que lo general está por encima de la inocencia y la justicia; que el individuo es demasiado pequeño ante lo general; se lo sacrifica *porque* es pequeño. Para qué buscar todavía una "razón", si ahí la tenemos.

Pero el héroe de *El Proceso* no lo entiende ya así. Que la Razón, o lo General, o la Historia, puedan regocijarse con su sacrificio —aunque él sólo sea un simple empleado y de ningún modo uno de los tipos más elevados de la humanidad— y que no tengan otra razón a alegar sino el hecho de encontrarlo demasiado pequeño frente a lo general, le parece el colmo del misterio y el absurdo. Se halla ya ante los verdugos, señores muy correctos por lo demás, cuando de súbito le viene la idea de que podría defenderse. Se entiende que no puede pensar sino en medios de defensa *espirituales*, aun cuando la Razón que lo asesina no tenga reparos en emplear la *fuerza*. Del fondo de sí mismo afloran a la superficie de la conciencia estas preguntas terribles: "¿Había todavía un recurso? ¿Existían *objeciones* que no se habían planteado todavía? Ciertamente, las había. *Por mucho que la lógica parezca inquebrantable, no puede resistir a un hombre que quiere vivir*".

Esas son ideas, "objeciones", que K. no había leído en ningún libro, ni en Leibniz ni en Hegel. La sola idea de que el individuo, "demasiado pequeño frente a lo general", pudiera tener el derecho de proporcionar sus "objeciones" a lo general no reposaba sobre ninguna autoridad; y sin embargo K. se atreve a "objetar" a la Historia, o como él dice, a la Lógica, *los derechos del hombre que quiere vivir*, sin preocuparse siquiera de que con ello, si su objeción fuera aceptada, no quedaría nada de la "racionalidad absoluta" ni de la "satisfacción del espíritu" que se regocija en el sacrificio de los tipos más elevados de la humanidad.

Mas sus objeciones, dirigidas a los verdugos, no serán admitidas, evidentemente. Oigamos el fin de *El Proceso*: "(K.) Levantó las manos y abrió desmesuradamente los dedos. Pero uno de los dos señores acababa de asirlo por la garganta; el otro le hundió dos veces el cuchillo en el corazón. Con los ojos moribundos, vió todavía a los dos señores inclinados muy cerca de su rostro, que observaban el desenlace mejilla contra mejilla. —¡Como un perro! — dijo, *y era como si la vergüenza debiera sobrevivirle*".

Ese es el fin del individuo cualquiera sacrificado por Hegel a lo que llama Espíritu; le han hundido dos veces el cuchillo en el corazón, pero resulta claro que el "Espíritu" muy poco ha triunfado, pues lo que quería no era la muerte, el sacrificio del individuo; lo que quería era su *asentimiento* al sacrificio ("eso es justamente lo que yo quería"), a fin de realizar la "racionalidad absoluta"; porque "el último elemento de la tragedia no es *sólo* la desgracia y el sufrimiento, sino *la satisfacción del espíritu;* la necesidad de lo que sucede a los individuos puede aparecer solamente como *racionalidad absoluta* y con ello el alma se tran-

quiliza moralmente". La suerte del héroe le subleva, mas en realidad *se apacigua.* Sólo mediante esta interpretación la tragedia es... *inteligible.* Pero el héroe, como vimos, murió gritando: "¡Como un perro!". Agregó: "como si la vergüenza debiera sobrevivirle". Y, en ese caso, no hay "satisfacción" posible, no hay racionalidad absoluta; la tragedia no es inteligible. Lo que se hundió en el corazón del héroe, el cuchillo, era no obstante la "idea" de que el mal es necesario en el desarrollo de cualquier cosa; ¿por qué entonces gritar que se muere "como un perro" y referirse a la *vergüenza?* Si el mal es un momento "necesario", la lógica puede hundirnos su cuchillo en el corazón sin que tengamos el derecho de elevar objeciones, de protestar; no puede haber *vergüenza que deba sobrevivir* a un mal necesario. En caso contrario, habría que admitir que lo general "es demasiado pequeño" frente al individuo; que el individuo, y no lo general, dispone de la fuerza —aun moral— y que el *derecho a vivir* es una objeción irrefutable.

¿Acaso un pobre empleado de escritorio tiene el *poder*, simplemente porque se ha juzgado oportuno hundirle un cuchillo en el corazón, de echar por tierra la "racionalidad absoluta" y la lógica, y la historia; y todo eso nada más que en nombre de su "derecho a vivir"? Y si halla demasiado "inquebrantable" la lógica, ¿le será permitido apelar al Juez, a alguien con poder aun sobre la Lógica? Sería por cierto el fin de todo. *Das leben kein argument!* había exclamado Nietzsche poco antes de que le sucediera una aventura semejante. Mas escuchad aún otra defensa de la racionalidad absoluta: "En otro tiempo no podía comprender por qué no recibía respuesta a mis preguntas; hoy, no puedo comprender *cómo pensar que podía preguntar*. Pero, a decir verdad,

no pensaba; preguntaba solamente". ¿Quién es el que pretende que preguntar no es pensar, que no es sino hablar? Es de nuevo —¿quién lo hubiera creído?— Kafka. ¿Os cabe ahora alguna duda de que el Espíritu, y la Lógica, y la Historia de Hegel son invencibles? El mismo que, apuñalado, había gritado: "¡Como un perro!", en el instante siguiente (o anterior) descubre que "el mal es un momento necesario" es un pensamiento, en tanto que la contraproposición: "el mal no es necesario", no es pensamiento, sino pura charla. ¿Estará embrujado su cerebro? ¿Es cuestión de magia? "¿No se parece acaso esta nube a un camello?", interroga la Lógica. "—Sí, por los clavos de Cristo, se diría un camello vivo. —Se parece más bien a una comadreja. —Tiene por cierto el lomo de una comadreja. —O a una ballena. —¡Exactamente una ballena!" Pero ésta es una conversación de lacayos, de ilotas; después de semejante retroceso, de semejante ofensa, es cuando convendría exclamar: "¡Como un perro!" y darse cuenta de que la vergüenza debe sobrevivirnos.

¿Cómo pude pensar que podía preguntar? se interrogan también a sí mismos Baudelaire y Nietzsche y Dostoiewski; ¿cómo *osé* pretender que aún había objeciones a plantear? ¿y que era necesario apelar a la lógica, al Juez? ¿Pensaba, o preguntaba solamente? Eso sólo puede ser "obra de un perezoso nervioso". Tal es el espantable estado de embrutecimiento moral en que la Lógica sumerge al individuo; no sólo le ha arrebatado todo valor, ha quebrado su resistencia, le ha despojado de sus derechos, sino que todavía lo trata como esclavo, como ilota, que puede hablar, mas no pensar. Hasta el pensamiento le es negado. "¡Como un perro!", dice Kafka; "reventar como una rata envenenada en su

cueva", dice Swift; y Baudelaire descubre que su juguete no era sino una rata viva. Una rata —aunque viva— ¿puede, tiene derecho a preguntar? Y si pregunta, ¿es eso *pensar?* Lo general responde "no"; eres "demasiado pequeña" frente a mí. Pero el hecho es que Baudelaire, Kafka, preguntaron, continuaron preguntando. Poco importan su retroceso, su temor, el temor del antiguo ilota despertado en ellos. En el mundo entró un nuevo pensamiento, perdido desde la "declaración de la ciencia": el cristianismo, quiero decir el cristianismo de Erasmo, no el de Pascal. Se había olvidado que el yo tenía derecho a hablar, a pensar, a plantear objeciones, a apelar al Juez; se había olvidado que el yo podía ser apuñalado —la historia puede hacerlo— pero que nadie podía impedirle gritar: "¡como un perro!" y negar al mal el predicado "necesario" y arrojar sobre la Historia, sobre la Lógica, la eterna vergüenza de su asesinato. Si el mal es la "racionalidad absoluta", entonces, ¡oh! entonces la tragedia nada tiene de apaciguador, el alma no sale de ella "tranquilizada moralmente", y la tragedia no es en absoluto inteligible. En ese caso, Shakespeare tiene razón contra Hegel: si el pensamiento es idéntico al ser, "la vida no es sino un relato contado por un idiota, pleno de ruido y furia". ¿Sale Hegel de la contemplación de la tragedia con "el alma tranquilizada moralmente"? No me cuesta creerlo. Pero Shakespeare, con toda evidencia, asiste al aniquilamiento de los tipos más elevados de su humanidad, sin extraer de ello la menor satisfacción. ¿Acaso no trata de hacer "inteligible" el destino de Coriolano? ¿No trata de procurarnos "satisfacción del espíritu" hasta con la muerte de su Bruto, hasta con la de Porcia que traga carbones ardiendo? También él se dirige a la "racionalidad absoluta" y le pide "apacigua-

miento". Pero Shakespeare es duro de apaciguar. Acepta los sucesos, se somete a la Fuerza, mas no accede a "regocijarse" con la matanza de sus héroes. Hasta el fin habrá de preguntar —"pensando" o no; ¡poco importa!— sobre sus Hamlet, sus Macbeth, sus Lear, y exclamará al verlos degollados por el implacable cuchillo de la Historia: "¡Como perros!" No le resulta "inteligible" que Macbeth no pueda pronunciar "Amén", aun cuando sea un asesino; un asesino puede tener necesidad de Dios; ¿qué digo?, tiene necesidad de Dios más que ningún otro. De todos sus personajes, sólo el obeso y vinoso Falstaff muere de muerte natural, exclamando: "Dios, Dios"; y eso tampoco es inteligible. Con qué destreza el joven Nietzsche trata de sustraerse a la visión de la historia, con qué habilidad trata de *justificar* la crueldad de lo racional colocando en el artista trágico una "necesidad de lo horrible". Pero Shakespeare no tiene "necesidad" de lo horrible; es innecesario inventarlo, lo horrible está allí sin pedirlo; no quiere solamente el aniquilamiento de los tipos más elevados de su humanidad, quiere también que ese aniquilamiento sea considerado "racionalidad absoluta", que el mal sea considerado "momento necesario", a fin precisamente de que no quede recurso posible fuera de la razón, que no quede Juez; nada más que la Idea y el espectáculo apaciguador, inteligible, de la agonía. No es que el alma —aun la de Hegel— no se "subleve ante la suerte del héroe" y no se deje ir a la *Litanei der Klagen*, a la letanía de los elementos; no es que el espectáculo de millones de muertos, de países devastados, de la libertad fusilada, de la inocencia aplastada, de la ruina y del hambre, sea fuente de reflexiones agradables; pero ésas son, dice Hegel, "consideraciones sentimentales". Sentimentales: ¿de verdad? ¿Es ése su pen-

samiento *verdadero?* ¡No; lo que le hace rechazar tales consideraciones es el hecho de ser *peligrosas!* Peligrosas, porque al dejarse llevar a ellas, ¿cómo impedir que surja este pensamiento: "Si el Ideal existe... qué haremos con nuestro yo?", y se pregunte: ¿no hay nada ni nadie *por encima de la Historia* y *por encima* de lo racional, a quien se pueda apelar? ¿No hay nadie que, oponiéndose a Hegel, haya exclamado: No se ha hecho el hombre para la Ley, sino la ley para el hombre?

Para evitar que se comprenda que se trata de un *pensamiento* —y de un pensamiento que podría fundar su autoridad en un Dios— Hegel finge no ver allí sino una expansión sentimental sobre la ruina de las cosas y los seres, sobre la inestabilidad de las culturas y los imperios, sobre el espectáculo de las cosas *que hacen mal* y en cuyo devenir veríamos erróneamente el juego del absurdo. Finge ver en acción sólo el egoísmo, o mejor aún los intereses bajos, carnales, del hombre. Pero lo que afecta y lastima a Shakespeare, no es que Macbeth o el joven Hotspur mueran heridos; lo que lastima a Baudelaire en el espectáculo repugnante de la agonía de Delacroix no es que Delacroix muera; sino que mueran "como perros" por el triunfo de una Idea que no toma en cuenta sus personas y se "regocija" de su pérdida; no es que el mal exista, por accidente, provisoriamente y por razones del momento, sino que sea "necesario" y "racional" y "justo". Si la vida es un relato contado por un idiota, no se debe a que ella rebose de males y horrores, sino a que esos horrores y esos males son la última palabra de la Razón, la cual ha decidido que "lo que se llama felicidad e infortunio *no puede ser tomado como momento del orden racional*"; sólo nuestro "sacrificio" es racional, apacigua; sólo él ofrece una "satisfacción" al espíritu. El

cuchillo clavado en el corazón es por cierto espantoso, pero no es absurdo en sí mismo; el absurdo sólo comienza con la interdicción de preguntar: "¿Por qué?" ¿Por qué, para qué el "orden racional"? El hecho de preguntar, de esperar que la lógica no resista a un hombre que quiere vivir, ¿por qué no habría de ser un *pensamiento?* ¿Por qué, en suma, *Spiritus flat ubi vult* (o también: No ha sido hecho el hombre para el Sábado, sino el Sábado para el hombre) habría de ser una máxima cruel y humillante, en tanto que, por el contrario, "el mal es un momento necesario" sería una máxima apaciguadora? Y si el mal no es sino la Fuerza, si se impone a nosotros sólo porque somos "demasiado pequeños frente a lo general", ¿por qué prohibirnos la astucia, la violencia?

No me atrevo a esperar haber hecho comprender al lector la significación que atribuyo, a lo largo de estas páginas, a lo que Schopenhauer llamaba "nuestro triste yo"; no me atrevo tampoco a esperar haberle hecho comprender que lo religioso es un *pensamiento* y que debemos encararlo en tanto es pensamiento (y no en tanto es espíritu fabulador, que también lo es). Felicidad, libertad, infortunio, sentidos y necesidades del hombre *no son momentos de la racional*, son momentos de alguna otra cosa. Pero no puede haber respuesta de lo Otro mientras lo racional nos prohiba hasta formular preguntas. Además, no es muy seguro que en el plano, dije, de lo religioso, es decir en aquel en el cual nuestro yo busca una salida y no solamente una explicación, la palabra "pregunta" tenga el mismo sentido que en el plano racional. Quizá lo que se exigía de nosotros no era preguntar, sino otra cosa. ¿Qué? Ante la carencia de toda respuesta "razonable", comprendemos que cualquiera se haya cansado de esperar, haya renunciado, se haya dicho: "¿Para

qué? Más vale renunciar a esto". Mas el hecho subsiste; aun cuando nadie nos conteste, no podemos dejar de preguntar. Mientras nuestro yo esté ahí, precisará vivir y lo racional se niega a dejarle vivir; no está hecho para la vida. El espíritu del "yo" formula sus preguntas desde el centro y no desde el exterior de la vida; está íntimamente ligado a la vida, y por medio de su experiencia personal considera los intereses de la vida de la persona. Se puede tratar este problema con ironía, con humor, con angustia, con violencia, con despecho, pero es imposible huirle. La vida postula una respuesta a sus preguntas y, desengañada, recomienza, busca otro camino, otros medios; mas le es imposible renunciar. El humor le es tan útil como la seriedad, la desesperación tan útil como la confianza. Si el viejo mito llamado pecado original tiene sentido, significa: la respuesta existe, pero ya no sabemos preguntar. ¿Lo dice el *Libro*, o mito sellado? Sin duda; pero también Kafka, como si hubiera debido inventar de nuevo el pensamiento de ese libro y ponerlo a nuestro nivel, en nuestro lenguaje propio de lectores de Hegel y de los diarios. Permítaseme citar su texto, aun cuando se trate de algo muy distinto a un texto; resulta casi molesto encontrar eso en un libro de "literatura"; ¿acaso ese libro lo es? No es posible decidirlo sin malestar; uno queda aturdido; y eso proyecta una viva luz sobre el problema del "abismo" y de la experiencia religiosa:

"—Te engañas sobre la Justicia —le dijo el abate— y sobre ese error se dice en los escritos que preceden a la Ley: "Un centinela está apostado ante la Ley; un hombre viene un día a buscarlo y le pide permiso para entrar. Pero el centinela le dice que no puede dejarle entrar *en ese momento*. El hombre reflexiona y pregunta entonces si podrá

entrar más tarde. "Es posible —dice el centinela— pero *no ahora*". El centinela se retira de la puerta *abierta como siempre*, y el hombre se inclina para mirar hacia el interior. Al verlo, el centinela ríe y dice: "Si tantas ganas tienes, trata de entrar *a pesar de mi prohibición*. Pero recuerda que soy poderoso; y no soy sino el último de los centinelas. Encontrarás en el interior de cada sala centinelas cada vez más poderosos; a partir del tercero, ni aun yo puedo soportar su vista". El hombre no había esperado tantas dificultades; había pensado que la Ley debía ser accesible a todo el mundo y en todo tiempo, pero ahora, al observar mejor al centinela, se decide a esperar por lo menos hasta que se le permita entrar. El centinela le da un escabel y le hace sentarse al lado de la puerta. Permanece allí largos años. Multiplica las tentativas para que se le permita entrar y *fatiga al centinela con sus ruegos*. El centinela le somete a veces a pequeños interrogatorios, le pregunta sobre su aldea y sobre otros muchos temas, *pero sólo son preguntas indiferentes* como las que formulan los grandes señores y, para terminar, le dice siempre que no quiere dejarle entrar. El hombre, que se ha provisto abundantemente para su viaje de toda clase de provisiones, lo emplea todo, por precioso que sea, para *sobornar* al centinela. Y el centinela lo toma todo, pero diciendo: "Acepto sólo para que no puedas pensar *que has descuidado algo*". Durante sus largos años de espera, el hombre no cesa casi nunca de observar al centinela. Olvida a los otros guardianes, le parece que el primero es el único que le impide entrar en la Ley. Y maldice ruidosamente *la crueldad del azar* durante los primeros años; más tarde, al envejecer, no hace sino gruñir. Vuelve a la infancia y como en el curso de los largos años en que estudió al

centinela ha terminado por conocer hasta las pulgas de su cuello de pieles, *ruega a las mismas pulgas* que le ayuden a doblegar al guardián. Finalmente su vista se debilita y no sabe si la noche se hace en verdad a su alrededor, o si sus ojos le engañan. Pero ahora discierne en la sombra *el resplandor de una luz que brilla a través de la puerta de la Ley.* Ya no le queda mucho tiempo de vida. Antes de morir, todos sus recuerdos vienen a apiñarse en su cerebro para imponerle una pregunta que no ha formulado aún. Y, como no puede erguir su cuerpo endurecido, hace señas al guardián para que se acerque. El guardián se ve obligado a inclinarse muchísimo sobre él; pues la diferencia entre las estaturas de ambos se ha modificado extremadamente: "—*¿Qué quieres saber todavía?* —pregunta—. Eres insaciable". "—Si todo el mundo trata de conocer la Ley —dice el hombre— ¿cómo es posible que en tanto tiempo nadie más que yo te haya pedido permiso para entrar?". El guardián ve que el hombre está próximo a su fin y, para llegar a su tímpano muerto, le ruge al oído: "—Nadie más que tú tenía derecho a entrar aquí, pues esta entrada estaba hecha sólo para ti. Ahora me marcho y cierro".

"—El guardián engañó, pues, al hombre —" dice en seguida K.

"—No te apresures a juzgar —responde el abate...— Te he relatado la historia en el texto de la Escritura. Allí no se dice que el hombre haya sido engañado".

En efecto. Y por otra parte Kafka tiene derecho a afirmar que relató su historia en el texto de la Escritura. Su historia expresa, con notable felicidad de intuición, el zumo, el pensamiento más profundo y más secreto del Viejo Libro. Ella reúne en un solo huso la trama, un

poco dispersa de estos singulares pensamientos: "Llamad y se os abrirá" y "El reino de los cielos pertenece a los violentos". Estamos más allá del bien y del mal; la ética está abolida; abolida la barrera entre lo sacro y lo profano; la puerta de lo sacro está abierta para cada uno de nosotros, y para cada uno de nosotros *sólo;* está defendida por un solo centinela, sin otro poder que el temor que por él sentimos, el cual no es otra cosa que el *saber* que disponemos de lo posible y de lo imposible. Bastaría, al parecer, una simple iniciativa, un poco de audacia, de menosprecio del peligro. Mas el hombre no pasará la puerta *abierta para él solo* únicamente, porque cree que la audacia es culpa. Sólo en un tímpano muerto recibe al fin la verdad, esa verdad sobre sí mismo que no supo escuchar con el tímpano vivo.

"En otro tiempo no podía comprender por qué no recibía respuesta a mis preguntas", había escrito Franz Kafka.

BENJAMIN FONDANE

Traducción de Alfredo Juan J. Weiss.

LA FUENTE MUDA[1]

1932. La muerte en el barro

—Bueno, llegamos — dijo Carlos, mientras bajaba del ómnibus.

—Me parece que era hora — comentó Daniel, el del pullover gris.

Bajaron los cuatro, se desentumecieron.

—¿Y ahora? — preguntó Daniel.

—Hay que caminar para el lado del monte — agregó Carlos, señalando hacia el norte.

—¿Todavía?

Carlos no dijo nada. Le contestó el muchacho del saco de mecánico, Justo, también conocido (en broma) por Justo 4144.

—Te imaginarás que no vamos a hacer una reunión aquí en el balneario.

—¿Por qué no? — contestó Daniel.

Caminaban entre la gente, hacia el norte. Carlos iba bastante adelante, sin hablar.

Daniel (el del pullover gris) siguió:

—Hay un cuento de Edgar Poe: el tipo no sabe dónde esconder una carta importante; entonces resuelve ponerla a la vista, entre otras. O no... Bueno, no me acuerdo... pero la idea era algo así.

Renzo (el grandote) comentó:

[1] Fragmento de una novela.

—No está mal.

Daniel prosiguió:

—Una idea parecida la empleó después Chesterton ¿recuerdan?

—¿Dónde? — preguntó el grandote.

—En *El hombre que fué Jueves*.

—No la leí — dijo el grandote.

—Qué título raro — dijo Justo 4144, el muchacho de saco de mecánico.

—Resulta que unos anarquistas están tramando matar al rey de Inglaterra reunidos en un café céntrico. Y hablan a gritos.

—No entiendo — dijo Justo 4144.

Carlos, que caminaba más adelante, se dió vuelta y les dijo:

—Ahora conviene caminar por arriba. Hay barro.

La luna era bastante intensa, lo que era una suerte, para no embarrarse. Los ruidos del recreo iban quedando atrás y empezaba a vencer el murmullo del río, el golpear del río contra la costa.

—¿Así que no entendés? — comentó Daniel.

El muchacho de saco de mecánico respondió con sencillez:

—No entiendo nada.

El grandote y Daniel se rieron.

—Pero pedazo de sonso —dijo Daniel—, si los tipos hacían la reunión en un lugar apartado, en un cafetín de mala muerte, y hablaban en voz baja, en seguida se hacían sospechosos ¿te das cuenta?

Justo 4144 respondió tranquilamente:

—¿Y por qué tendrían que reunirse en un cafetín de mala muerte?

—Pero hombre, si no se reúnen en un café de lujo, central, tienen que reunirse en un cafetín de mala muerte ¿o no?

—No veo la razón —dijo el mecánico—. ¿Por qué tiene que ser un café? ¿No puede ser una pieza bien segura?

Daniel dijo:

—Bueno, naturalmente, si querés complicar las cosas...

—No —respondió Justo 4144—, yo no las quiero complicar. Son ustedes o ese tipo ¿cómo se llama?

—Chesterton.

—Además, no me van a decir que si los anarquistas se pasaban una hora discutiendo a gritos el asesinato del rey de Inglaterra no iban a llamar la atención. Por lo menos de uno, de uno sólo. Y uno sólo que se diese cuenta basta... me parece.

Daniel comentó de mala gana:

—Bueno, viejo, es una novela... no la hagás larga ahora.

—No, yo decía. Como a ustedes les parece tan inteligente esa idea. A mí me parece más bien sonsa.

El grandote (Renzo), le preguntó a Carlos, que caminaba en silencio:

—¿Y a vos qué te parece?

—Yo no leo novelas policiales.

El grandote largó una maldición.

—¿Qué hay? — preguntó Daniel.

—Me ensarté en el barro. Che, Carlos ¿falta mucho?

—Un poco más, al llegar al monte.

—Otra vez podrían hacer la reunión más cerca — comentó Daniel.

—En algún café central — sugirió Justo 4144.

—Macanas —dijo el grandote—. Prefiero embarrarme y no que me torturen en la Especial.

—¡Bah! —dijo Daniel— si nos tienen que agarrar nos agarran de

cualquier modo. Mirá la barrida que hicieron el sábado en la quinta de Bella Vista ¿y querés un lugar más seguro que ése?

—Francamente... — comentó el grandote.

Daniel prosiguió, casi entusiasmado con el problema:

—¿Y cómo explicás esa barrida? Fijate que no es la primera: ya es la tercera de este mes. ¿Cómo explicás eso?

El grandote pensaba.

—Francamente —dijo— para mí que tiene que haber un hijo de puta bien metido en el aparato.

—¿Pero cómo? —insistió Daniel—. No veo cómo la policía puede meter a alguien en el aparato técnico y menos en un cargo de importancia. Yo no creo que esté por ahí la solución.

—Francamente... —dijo el grandote—, como dándose por vencido.

Daniel encendió un cigarrillo y luego agregó:

—Claro que siempre hay otra posibilidad.

—¿Cuál? — preguntó el grandote.

—Que el tipo se haga en un momento dado miembro de la policía. ¿Qué te parece?

—Me parece muy difícil.

—No te olvidés que Caminos fué también comunista — sugirió Daniel.

—Sí, es cierto. Pero son casos raros. Además, que un revolucionario se haga policía, vaya y pase; también hay gente que es sana y se enferma o se vuelve loca. Pero que un revolucionario se haga delator y mande a la tortura a los antiguos compañeros... francamente... Que se torture a gente desconocida es asqueroso pero, en fin, es todavía comprensible. Pero que se torture a ex compañeros...

—La cosa no es tan sencilla, viejo. Se puede experimentar más

placer en torturar gente conocida que desconocida — respondió Daniel.

—No sé, che. De cualquier manera, me parece que todo eso es muy raro.

—No tan raro como creés, viejo. En la historia del movimiento te encontrás con casos así. ¿Recuerdan ustedes el caso que cuenta Piatnisky?

—No — dijo el grandote.

—Piatnisky tenía el centro en Leipzig. Desde allí se mandaban los paquetes, en valijas de doble fondo y eran entregadas en Moscú y San Petersburgo. Del lado ruso dirigía el aparato un tal Zefir.

—Y era un zefir con fallas de fábrica — comentó el grandote.

—No hagas chistes malos —dijo Daniel—; además no fué Zefir el que falló. A Zefir lo metieron preso y lo reemplazó un tal Matvei. Matvei era revolucionario profesional desde que se había fugado de Tobolsk; después fué secretario y organizador en Moscú y en Petersburgo, hasta que lo pusieron a la cabeza del servicio de pasaportes falsos del ce-ce. Bueno, cuando Matvei se hizo cargo del servicio de transporte, todo anduvo bien al comienzo, pero pronto empezaron las irregularidades: empezó a desaparecer literatura, etc. En fin, hubo otros indicios: Por ejemplo, el asunto Rykov.

—¿Cómo fué? — preguntó el grandote.

—Rykov estaba de paso en Leipzig y se iba a volver junto con Matvei, pero a último momento retardó su viaje. A la llegada a Moscú lo detuvieron.

—¿A quién?

—¿Cómo a quién? A Rykov, hombre. Más todavía: las direcciones cifradas que llevaba arriba se las descifraron en seguida en la Ojrana. Inmediatamente se hicieron varias detenciones.

—¿Y qué tenía que ver Matvei con la detención? ¿No decís que al final no se fué con él?

—Sí, pero Matvei ya sabía que Rykov salía para Rusia en esos días. Además, Matvei había ayudado a Rykov a cifrar los documentos. Piatnisky ya estaba seguro de que Matvei era ahora agente de la policía, pero hubo otro indicio más: cuando detuvieron a varios miembros de la conferencia de 1911, a Matvei lo largaron en seguida y se cuidó muy bien de comunicar este hecho a Piatnisky. Pero Piatnisky se enteró por otro lado.

—Bastante estúpidos — comentó el grandote.

—¿Quiénes? — preguntó Daniel.

—La Ojrana. No me vas a decir que si realmente Matvei era un agente provocador, fué inteligente largarlo en seguida.

—Claro que es estúpido. No hay que creer que la Ojrana era infalible. Si la policía de todo el mundo no cometiera esta clase de estupideces, hace rato que no existiría ninguna organización revolucionaria.

—¿Y en qué terminó todo?

—Nunca se le pudo probar nada definitivo, pero claro que lo sacaron de la organización. Piatnisky tenía razón: en 1917, encontraron en el local de la Ojrana documentos que probaban las sospechas: Matvei había empezado como revolucionario y se había vuelto policía. Pero hay que reconocer que Matvei fué muy hábil.

—Habrá sido un tipo muy hábil, si vos lo decís. Pero lo que era sin duda alguna era un hijo de mil putas, para hablar corto y bien.

El grandote pareció satisfecho de su definición. Escupió con fuerza y luego agregó con voz casi imperceptible:

—Francamente...

Caminaron todavía un poco más, en silencio, mientras se acercaban al monte que avanzaba sobre el río.

—Bueno —dijo Renzo, el grandote— ya estamos en el monte.

Los sauces de la orilla echaban grandes sombras sobre la playa. En el silencio, sólo se oía el murmullo de las aguas al chocar contra las toscas y el rumor del viento entre los árboles. Se internaron un poco. En medio de la sombra, algunos charcos eran espejos lunares e indiferentes.

Carlos se sentó sobre una gran raíz.

—Haremos la reunión aquí — dijo.

—Caramba, che. Somos los primeros — comentó Daniel, mientras se acomodaban.

—Somos los únicos — aclaró Carlos.

Daniel se puso de pie como un resorte.

—¿Cómo, los únicos?

Renzo (el grandote) y Justo (el de saco de mecánico) miraron a Daniel con sorpresa. Carlos se limitó a encender un cigarrillo. Al cabo de un instante, dijo:

—¿Qué tiene de particular?

Daniel encendió otro cigarrillo, pero la luz del fósforo tembló en la oscuridad. Dijo:

—¿Cómo, qué tiene de particular? Me parece bastante raro que nos hayamos costeado hasta semejante lugar para reunirnos solamente nosotros. Cuatro personas se reúnen en cualquier pieza. Yo creía que tendríamos un ampliado.

—No es tan extraño —respondió Carlos—. Tenemos que discutir problemas muy delicados del aparato técnico y ahora, en este último tiempo, no se está seguro en ninguna parte. Vos mismo has estado hablando ahora de ese asunto. ¿Y se imaginan ustedes lo que sería en

este momento para la juventud y aun para el partido que cayeran cuatro técnicos a la vez?

El grandote y el mecánico estaban callados.

—No veo por qué habríamos de caer — respondió Daniel.

—No veo por qué no habríamos de caer —dijo Carlos—. Han caído reuniones mucho más importantes que ésta.

—Ha habido fallas muy grandes de organización —dijo Daniel—. En la reunión de Bella Vista llegaron treinta camaradas en menos de dos horas, vos lo sabés tanto como yo.

Carlos aspiró en silencio su cigarrillo, en la forma ansiosa que le era característica. Hubo un instante de silencio y luego se oyó nuevamente la voz de Carlos que decía, pausadamente:

—Pero mientras veníamos para acá sugerías otra hipótesis. Si no he oído mal, no aducías la mala organización ¿no?

—La mala organización también influye — respondió Daniel casi con violencia.

El grandote y el mecánico estaban callados.

Carlos chupó su cigarrillo y luego respondió, siempre con calma:

—Claro que influye, compañero. Pero lo que yo quiero decir es esto: que si hay en el aparato un agente provocador no tiene importancia que los treinta compañeros lleguen a lo largo de dos horas o a lo largo de cuatro ¿no?

—Yo lo que puedo decir, compañeros, es que es inútil quejarse de todas estas historias si hay fallas tan gruesas de organización.

—Sí —respondió Carlos—, es evidente que se han cometido errores muy gruesos de organización y justamente estamos aquí para analizarlos un poco.

—Sin embargo, sigo sin comprender que hayamos venido desde Ave-

llaneda hasta acá para eso. Qué quieren que les diga: a mí todo esto me parece muy extraño.

—Y a nosotros nos resulta muy extraño que te muestres tan extrañado y tan nervioso.

Daniel se levantó nuevamente como un resorte.

—Supongo que no van a sospechar de mí — exclamó.

—No te pongas tan nervioso.

—No estoy nervioso. Estoy ofendido. Me parece que esas palabras son bastante ofensivas. ¿A qué viene eso de extrañarse de mi extrañeza? ¿Me podés explicar?

—Pero si es muy natural. Llegamos a este lugar tan tranquilo, tan seguro, tan agradable para una reunión y sos el único que se alarma.

—Yo no me he *alarmado*. Me he extrañado. No cambiés ahora las palabras.

—Bueno, digamos extrañado. Llegamos aquí, nos sentamos tranquilos de estar en un lugar tan a cubierto de un allanamiento y en vez de ponerte contento te extrañás y empezás a hacer preguntas. Ni Renzo ni Justo han hecho un solo comentario. ¿No es realmente para extrañarse?

El grandote y el mecánico estaban, en efecto, callados.

Daniel empezó a caminar de un lado a otro. Respondió:

—Bueno, me parece que la han hecho bastante larga. ¿Empezamos la reunión o no la empezamos?

—Ya la hemos empezado, compañero. Toda esta conversación forma parte de la reunión.

Se produjo un silencio. Daniel dijo:

—Esta conversación es una conversación puramente personal, compañero. Y tengo entendido que nos reuníamos en este lugar absurdo para discutir fallas de organización.

—Exactamente —respondió Carlos—. Pero más bien el título de esta reunión sería el siguiente: "¿El compañero Daniel es una falla de nuestra organización?"

Daniel gritó:

—¡Eso es una porquería!

Carlos respondió con voz fría y dura:

—Es una gentileza, no una porquería. El título verdadero de la reunión es éste: "El compañero Daniel es una falla de nuestra organización", sin interrogantes.

Daniel echó a correr bruscamente, gritando como enloquecido: "¡Esta es una trampa, canallas! ¡Esta es una trampa!"

—No lo dejen escapar — dijo Carlos con voz seca.

Fué una carrera agitada, silenciosa, tortuosa, entre los árboles. Carlos, con gran dificultad, encendió otro cigarrillo. Vió cómo la luna iluminaba alternativamente a Daniel, a Renzo, a Justo. "Justo 4144", pensó Carlos con ternura, siguiendo su saco azul de mecánico; Justo invariable, leal, de una sola pieza, sin cuya presencia se sentiría ahora horriblemente solo, horriblemente triste, horriblemente desvalido; sin cuya presencia, sin cuyo querido saco azul de mecánico, Carlos sólo pensaría en tipos como Crámer y no tendría fuerzas para realizar este acto de justicia.

Se oyó un grito.

A los pocos minutos venían de vuelta, con Daniel a la rastra. Llegaron ante Carlos. Le habían puesto un pañuelo en la boca. La luna le daba ahora en la cara: tenía unos ojos muy abiertos y miraba a Carlos como alucinado.

—¿Qué hacemos? — preguntó Justo.

—Liquidarlo —respondió Carlos—. Para eso lo trajimos. Es el culpable de la caída de más de cien camaradas en la Especial. Está

definitivamente probado que delató las tres reuniones que cayeron este mes. Es culpable de la detención de Pablo y ya saben ustedes cómo ha quedado, después de las torturas. Finalmente, anteayer se le hizo llegar la noticia de una falsa reunión del ce-erre en una casa desalquilada de Sarandí. Como en los otros casos, cayó la policía. Ustedes han visto ahora todo lo que dijo sobre esta reunión. Anoche se resolvió su muerte. No es una venganza: los comunistas no se vengan. Tampoco es un acto de terrorismo ni de intimidación: los comunistas no preconizan el terrorismo. Es un simple acto de autodefensa proletaria. Se los ha elegido a ustedes dos para la ejecución por ser camaradas viejos, leales y abnegados. El partido y la juventud están pasando por un período de represión despiadada y corremos el riesgo de desaparecer del todo si no nos defendemos en todos los terrenos. Espero que sepan cumplir con su deber de revolucionarios. Sáquenle el pañuelo.

Daniel empezó a aullar histéricamente. Tenía la instintiva y vaga esperanza que el hombre en peligro tiene en los gritos.

—Es inútil que grités, canalla —dijo Renzo—. Nadie te va a oír.

—¿Tiene algo que decir? — le preguntó Carlos.

El muchacho seguía gritando histéricamente. Renzo le dió un golpe en la cara:

—¡No grités, canalla! Nadie te va a oír.

—No le peguen —ordenó Carlos—. No hay que dejar señas.

El muchacho se calló bruscamente y empezó a gemir.

—¿Tiene algo que decir? — repitió Carlos.

—¡No me maten! —gritó— ¡No soy culpable! ¡Piensen en mi madre, por favor, la pobre, la pobre vieja, no piensen en mí pero piensen en ella! ¡No me maten! ¡Vos la conocés, Justo! ¡No permitás que me maten! ¡No soy provocador! ¡Yo también he estado preso! ¡No me

maten, por favor! ¡No piensen en mí, pero piensen en la vieja! ¡La pobre va a quedar sola, no comprenderá nada...!

—Pablo también tiene madre, perro — dijo Renzo entre dientes.

—Pierda cuidado —dijo Carlos— su madre no sabrá nunca que usted era un canalla.

—¡Les juro que no soy un canalla, tengan piedad de mí, no soy un canalla! ¡No me maten! ¡Carlos, yo sé que vos sos un hombre justo! ¡No me hagas matar! ¡No sé nada! ¡Lo juro por lo que más quiero! ¡No sé nada! ¡No sé nada!

Se echó a llorar enloquecido y ya no se entendía lo que decía.

—Es inútil alargar esto —dijo Carlos—. Ahóguenlo allí en ese charco grande.

Lo arrastraron hasta el charco, mientras gritaba y se agitaba como un loco. Con gran esfuerzo le hundieron la cabeza en el agua barrosa. El muchacho adquirió entonces una fuerza sobrehumana, se retorció furiosamente y logró todavía sacar la cabeza y gritar, con la boca llena de barro, con una voz que ya no era la de él:

—¡Mamá! ¡Mamita mía!

Con tremendo esfuerzo le hundieron nuevamente la cabeza en el barro y sus gritos se ahogaron. Sólo se oía una especie de gruñido sordo. El cuerpo se retorcía con una fuerza gigantesca. Pero poco a poco fué cediendo hasta que, finalmente, su cuerpo se aflojó y cayó sobre el charco, inerte. Esperaron un largo rato, sin decir nada. Cuando vieron que no se incorporaba más, aflojaron los brazos, se enderezaron y se miraron.

—¿Lo llevamos al agua? — preguntó Justo.

—No hay necesidad —respondió Carlos—. El río se lo llevará.

—Y lo volverá a traer — comentó Justo.

—Sí —respondió Carlos— pero será un simple ahogado.

—Nadie se llega hasta aquí — dijo el grandote.

Carlos dijo:

—Tengan cuidado con el barro.

Se lavaron en el río. Lavaron también las mangas del saco de mecánico y las del pullover de Renzo. Hubo que lavar también los zapatos y la parte inferior de los pantalones, mientras Carlos hacía fuego. Pusieron luego a secar todo y encendieron cigarrillos. Carlos se levantó y se fué a caminar por la playa. Se sentó sobre unas toscas, mirando al gran río, con los brazos apoyados sobre las rodillas. Al rato, sintió que alguien lo palmeaba en la espalda. Carlos no necesitaba mirar.

Dijo Justo, con la voz con que se habla a veces a los niños asustados:

—Está bien. Era necesario.

LA NOCHE SIGUIENTE

No había rastros del cadáver: la marea ya lo había arrastrado. Se encontró diciendo la palabra "canalla", en voz alta, varias veces, sin razón ninguna o quizá porque el insulto lo justificaba y lo liberaba un poco de aquella larga tensión que había sufrido en la larga agonía del muchacho, en la agonía inesperada, sucia, llena de barro y gritos, llena de convulsiones y de recuerdos de infancia. Volvió a repetir "canalla", con los dientes apretados, mientras revisaba escrupulosamente, temblorosamente, el lugar, aquel blando lugar lleno de barro y yuyos, con esos charcos a veces convertidos en espejos por la luna, entre los sauces y álamos.

Se detuvo de golpe, paró la respiración: le pareció oír los pegajosos y silenciosos pasos de alguien que se estuviera moviendo por ahí,

en la sombra, de alguien que quizá lo había seguido desde el balneario, cuando bajó del ómnibus para caminar hacia el monte. Durante largo rato estuvo como petrificado, verificando detalladamente, tensamente, el silencio, buscando en el silencio las huellas tenues de alguien. Sólo oyó el ruido tranquilo del río, más allá de los sauces y de los álamos, el ruido tranquilo e indiferente del gran río, que vivía su vida ajena a la muerte de ese hombre, a la muerte de mil hombres, que en todo caso arrastraría o habría ya arrastrado el cuerpo de ese muchacho, el cadáver de alguien que para ciertos hombres y mujeres era *el cadáver* o *el hijo* o "aquel muchacho que sabía andar de pullover gris" o el "tipo que me debía veinte pesos desde hacía un año"; y que para el gran río era apenas un cadáver, un indiferente bulto de carne y huesos y un pullover gris, que él arrastraría con la misma indiferencia con que los enterradores entierran los muertos, como si estuvieran haciendo un pozo para agua o los cimientos de una casa, mientras los deudos lloran un dolor preciso, hecho de recuerdos que parecen invencibles, aunque más tarde se ve que eran vencibles y que un poco los enterradores tienen razón y que quizá son los que se comportan mejor y más de acuerdo con el orden general del universo, que prepara cunas a través de un carpintero o cajones de muertos a través del mismo carpintero u otro carpintero cualquiera, con una especie de indiferencia general, con una especie de tranquilidad equitativa.

Pero para Carlos ese muchacho no era algo indiferente, como lo era para el río, ni formaba parte de algo abstracto como La Policía o La Contrarrevolución; sino alguien que él había contribuído a matar horriblemente, en medio del barro y del recuerdo a una madre desconocida y quizá alguna vez esperanzada de ese hijo; porque no hay madre que al menos una vez no haya tenido esperanzas en su hijo, aunque para los demás sea una esperanza insensata y hasta digna de risa, porque la ma-

dre no ve que ese hijo es un pobre desgraciado o un criminal o, lo que es peor, un ser pequeño y mezquino. Para Carlos ese muchacho muerto en medio del barro, en esos charcos a veces iluminados por la luna, por esa luna también indiferente como el río y en general como todas las cosas infinitamente grandes o infinitamente lejanas, ese muchacho pertenecía ahora de algún modo a su propia vida, mediante su muerte, mediante su horrible muerte se había incorporado quizá para siempre a su propia vida, se había hecho algo suyo y hasta una especie de hermano. Porque cuando el muchacho desde el barro, con la boca llena de barro, cuando lograba zafarse un poco de los brazos que lo hundían en el barro, gritaba por su madre, gritaba esos gritos elementales y universales que se pronuncian ante la muerte, cuando por la esencial indefensidad uno se siente de nuevo como un pobre niño que corre a la madre, que es la que da la vida y la que constantemente lucha contra la Muerte (el mundo entero es, finalmente, una lucha entre la Madre y la Muerte), cuando el muchacho llamaba desesperadamente, con una esperanza insensata y grotesca, a una madre lejana, impotente, ignorante de que en ese momento su hijo se enfrentaba solo, sin su ayuda, con el enemigo eternamente en acecho de los hijos; en esos momentos el muchacho se incorporaba para siempre a la vida de Carlos y en cierto modo en calidad de hermano, porque la madre del muchacho se convertía en su propia madre. Porque esa madre se había convertido de pronto un poco en su propia madre, con esa propiedad extraña que tienen todas las madres de ser finalmente, en los grandes momentos (de parto, de muerte), la misma y única madre.

Carlos repetía entre dientes la palabra "canalla", como la había repetido la noche anterior, estúpidamente, quizá como una débil defensa frente a la idea violentamente clara en ese instante de muerte de que ese muchacho era un delator pero era también un ser indefenso en medio

del barro, un ser necesitado de madre, de una madre que era indefensa, remota, ignorante de esos instantes preciosos en que el gran enemigo se llevaba su hijo. En esos momentos en que la muerte no tenía al gran adversario delante, a la madre, sino apenas a la parte de madre que cada hijo lleva en sí mismo, como un explorador lleva agua de su casa en la cantimplora, para cuando la sed lo acose; esa parte de madre que sirve para defender al hijo cuando la madre está lejos, en algún lugar inaccesible a los gemidos y aun a los gritos horribles de alguien que se debate en el barro; esa parte de madre que, a pesar de la lejanía de la madre carnal, es todavía bastante poderosa para luchar durante largo rato con el enemigo, en forma de gritos elementales a la madre, de llamados repetidos, aunque cada vez más desesperanzados y débiles a la madre, de gritos que despiertan en los instrumentos de la muerte viejas resonancias también de madre, que despiertan en el corazón de los instrumentos de la muerte la parte de madre que también reside en ellos, como en la víctima, y que en cierto modo hace que en esos instantes, aunque sea en un solo instante, el asesino sea el hermano de la víctima.

Y AL DÍA SIGUIENTE

Antonia trajo otros dos.

Antonia dijo: "No sean brutos, no hablen tan fuerte, a ver si caemos también nosotros."

Carlos pensó: "Vera o la nihilista." ¿Por qué? ¿Por qué le hacía pensar Antonia en esa obra? ¿O quizá era *Rusia en las tinieblas*, de Vera Figner? La vieja Reilly siempre hacía esas combinaciones: "Ese escritor Jules Romains o Romain Rolland." Pero recordaba un retrato

de Vera Figner: era vieja, fea, gorda. Y Antonia era tan adolescente, tan fresca.

Soler dijo, riéndose con fuerza: "Guardálas, que si no Antonia se va a ruborizar."

Antonia dijo, sonriendo con timidez: "¿Por qué?", como desmintiéndolo; pero era por timidez de parecer mojigata, de parecer pequeñoburguesa.

Crámer se reía y mostraba las tarjetas de lejos.

Soler gritó: "Te digo que las guardés, criminal."

Crámer las seguía mostrando de lejos, aunque de lejos no se distinguían bien y podían ser cualquier cosa. Pero Antonia sabía lo que podían ser, porque conocía a Crámer.

Carlos sentía la misma angustia de otras veces, pero ahora era más grande, porque estaba esa muerte en el barro. ¿Por qué pensaba en su madre?

Por fin Antonia se fué a traer otros dos.

Crámer le dijo a Soler: "Idiota: hubiera querido ver la cara que ponía."

Crámer se acercó a Carlos y le puso las tarjetas delante de los ojos: "Mirá si no valía la pena, decíme."

En ese momento Carlos estaba pensando en su madre: la veía lavando en el patio de tierra, interminablemente, y tosiendo. Pero lo mismo vió las fotografías y sintió que alguien dentro sentía un placer.

Crámer le preguntó: "¿Qué te parece?"

Carlos o alguien dentro de Carlos respondió: "Son fantásticas."

Crámer dijo, guardándolas con sumo cuidado en un bolsillo del saco: "Acá no se consiguen. Las compré en Berlín."

Carlos (el que pensaba en la infancia) volvió a ver a su madre lavando y tosiendo y tuvo asco de Crámer y ganas de machacarlo como

a un gusano, pero se dió cuenta que era injusto y que él merecía casi todo ese desprecio. Y volvió a pensar en su infancia. Pero la infancia, los recuerdos de infancia, se le aparecían siempre aislados, desvinculados entre sí, y por lo tanto estáticos, como un mundo de fotografías, un mundo de seres instantáneos, petrificados, mirando melancólicamente desde la eternidad.

Ahora se veía con su madre recostado en la pieza de ellos, de los padres. Y ella le contaba una historia ¿qué historia? Algo sobre Otello, sí algo sobre Otello. Veía ahora dos o tres cromos; es decir, pensaba que los veía, pero cuando quería reconstruírlos se le escapaban casi todos los detalles: podía reconstruir a Otello de pie, con grandes bigotes retorcidos, o quizá sin bigotes, pero alto, con el pelo motudo, hablando delante de los senadores venecianos; pero a los senadores los recordaba en bloque, sin detalles. Y en otro cuadro veía a Otello arrodillado, moribundo, y Desdémona muerta en el lecho; pero Desdémona no tenía cara; trataba de pensarle una cara pero no podía y entonces la imaginaba como en puntas de pie o pasando muy rápidamente por su rostro, como pensando: "Sí, ya sé, eso ya lo sé", pero en realidad no recordaba su cara. ¿Y por qué se acordaba también de Rigoletto, jugando con un balero, como estaba en los barrilitos de yerba? Jugaba con un balero. También había yerba Napoleón.

"La defensa de la fracción no fué nada bueno ¿comprendés?", le dijo Crámer.

Carlos asintió con la cabeza.

Yerba Rigoletto y yerba Napoleón. Se veía el busto de Napoleón. Pero a Desdémona no le recordaba la cara.

A Carlitos le gustaba recostarse con su madre en la pieza donde estaba el hermoso retrato de la Virgen y de los dos reyes. Era tan lindo acostarse en la sombrita del cuarto, boca arriba, y pensar en los hermosos retratos en colores: la Virgen o Madre de Jesucristo, rodeada de angelitos y el rey Víctor Manuel y la reina Margarita. El Rey tenía unos bigotes negros y retorcidos, como los de su padre, pero tenía muchas medallas que había ganado en guerras y expediciones y todo eso; y la Reina tenía un peinado en forma de pan dulce, con una gran corona encima, que debía pesar mucho y el equilibrio que tendría que hacer para que no se cayera al suelo, porque se arruinaría y sería una pena, aunque la madre le explicaba que una Reina nunca se agacha, porque todo el mundo tiene que inclinarse delante de ella, pero ella marcha derecha, que por eso se dice siempre "derecha como una Reina". Y también había en el cuarto unos cuadros muy lindos que su madre le explicaba que querían decir lo que se llama una ópera, que es como teatro, pero con música y la gente canta y se llaman tenores y sopranos y barítonos y hay grandes bailes y mujeres hermosas y gente que se mata con puñal pero siempre cantando; lo que era muy raro, porque en *Coronel Sullivan* la gente cantaba a veces, pero otras veces no cantaba, pero en la ópera se cantaba siempre, como cantaba su padre eso tan lindo que se llamaba *Rigoletto*, que era un jorobado como Petika y también era una marca de yerba.

Y en esos cuadros tan lindos había un hombre grandísimo vestido de general, pero negro y lleno de motas, como el negro Francisco, pero el negro Francisco era feo y éste era grandioso y hablaba levantando un brazo delante de unos señores sentados que tenían unas capas rojas y

todo el salón era muy maravilloso. Eso era en un cuadro, pero en otro estaba el mismo negro besando la mano de una señorita hermosísima y había un señor medio escondido detrás de una puerta que los espiaba; y en otro cuadro estaba el negro matando con un puñal a la señorita que estaba acostada en una gran cama que parecía una casita y el negro estaba como una fiera; y en el último cuadro había venido la policía y lo había detenido y se veía al negro muy triste y como cansado que le sacaban la espada y lo tenían agarrado. La historia era mucho más larga que tres cuadros, pero ellos no tenían más plata y ésos los había conseguido Andrea en un remate, que siempre lo engañaban, pero esa vez la compra había sido una pichincha porque los cuadros eran una belleza. La historia daba mucha pena y era más o menos así, porque Nina no la sabía bien y el que la sabía palabra por palabra era Andrea, porque la había visto una vez en Buenos Aires: este negro era un gran general de hacía cien o mil años que se llamaba Moro y mandaba un gran ejército en una ciudad que estaba en Italia y se llamaba Venetsia, donde en vez de calles de tierra había calles de agua y la gente andaba en botes en vez de andar en sulky; y allí gobernaba en aquellos tiempos un Duca, que es como un Rey, aunque más chico; pero esos señores de barba blanca también tenían mando junto con el Duca y hacían cumplir la ley y parece que lo querían mucho al Moro porque era un gran general y había ganado muchas guerras y traído mucho oro y piedras preciosas y esclavos, aunque no era malo y era más bien justo y respetaba a los vencidos; y todo iba muy bien hasta que un buen día el general se enamoró de la hija de uno de esos señores de barba blanca que mandaban y la hija era hermosísima y muy buena y se llamaba Desmona; pero el padre se puso furioso cuando se enteró de esos amores y pidió justicia, porque le parecía una vergüenza que su hija se casase con un negro y el pobre negro se puso muy triste, porque un negro, Carlitos, es como

otra gente y es cierto que son más bien feos pero cuando son chiquitos quieren a su madre como todos y lloran cuando tienen hambrecita y cuando son más grandes también quieren casarse y si se lastiman sufren como los cristianos y cuando se mueren los hijos tienen pena y lloran como nosotros; así que, como decía, el pobre Moro se puso muy triste, pero la hija no hizo caso al padre, aunque eso no sé si está bien porque el padre es siempre el padre y hay que respetar su opinión siempre y Desmona no es que no lo respetara pero quiso casarse nomás con el Moro y el Duca dió el permiso y se casaron, pero el padre los maldijo y ahí me parece que hizo muy mal, porque un padre no debe maldecir sus hijos ni aunque sean criminales; pero maldición o no ellos estaban muy contentos y el Moro ganó nuevas batallas y trajo más oro y joyas y prisioneros a Venetsia y los señores que mandaban y hacían cumplir la ley estaban muy contentos y decían "¿Han visto? Si no hubiéramos dejado casar al Moro con Desmona habría ocurrido alguna mala desgracia"; así que todos estaban contentos y al parecer vivían felices; pero nunca hay que fiarse de la felicidad y así fué y vaya a saber si no era la maldición del padre, que Dios lo perdone, que empezaba a hacer su efecto, pero lo cierto es que había un hombre muy malo en el ejército que mandaba el Moro y ese malvado le dijo al Moro u Otelo, que también se hacía llamar Otelo, porque más bien Moro era un sobrenombre, ese malvado le dijo al Moro que Desmona no lo quería como él creía y que la habían visto muchas veces con otro militar que creo que se llamaba Casi y que era muy amigo del Moro, pero que era muy malo y andaba siempre con Desmona y se reían de él, del Moro, porque era negro seguramente, porque hay gente que se ríe de los negros; pero esto no era verdad, Carlitos, eran cosas que el hombre malo le decía al Moro porque quería hacerlo sufrir y uno piensa cómo puede haber hombres que quieran hacer sufrir a otros y más teniendo en cuenta que

el Moro era un gran hombre que jamás hacía mal a nadie y era respetado por todos, pero es así y hay gente que quiere hacer sufrir a los demás y este militar, este Casi era uno de esas personas; no, Casi no, Casi era el otro, el amigo del Moro; entonces el Moro al principio no podía creer lo que le decían, pero una vez los vió de lejos y le pareció que se estaban riendo, aunque a lo mejor se reían de un chiste o ni siquiera se reían, pero al Moro le pareció que sí, que se reían y entonces su dolor fué muy grande, porque quería mucho a Desmona y porque siempre había creído que Casi era su amigo; así que empezó a pensar en matarla y esta idea le empezó a dar vueltas y vueltas en la cabeza hasta que una noche esperó que ella se durmiera en esa cama que está en el retrato y cuando estuvo dormida, se llegó hasta la cama y con lágrimas en los ojos la vió cómo dormía como un ángel, como que en verdad era un ángel y también me podés preguntar cómo pudo matarla si se le caían las lágrimas de los ojos de tanto que la quería, pero es así y muchas veces son capaces de matar a los que quieren, que Dios los perdone; así que el Moro la estuvo mirando un rato y las lágrimas se le caían de los ojos pero estaba decidido, así que sacó ese puñal que siempre llevaba al costado y se lo clavó en el pecho, mientras la pobre Desmona, que se había despertado gritaba que era inocente y lloraba y decía que siempre lo había querido y que nunca se había reído de su fealdad, porque sabía que era bueno y valiente y el Moro también lloraba y ya se había arrepentido del crimen o me parece que no, que se arrepintió después, cuando la sirvienta que vino corriendo le explicó todo y lo sacó de su horrible engaño; pero el mal ya estaba hecho y ahí estaba la pobre Desmona, muerta y linda como un ángel; y ahí estaba el pobre negro llorando como una criatura, él que era tan valiente y había ganado tantas guerras y no tenía miedo de nadie; así que cuando vino la policía se entregó sin resistirse y dijo que había matado a la mujer más buena del mundo

y que él era un malvado y que no merecía vivir, así que en cuanto la policía se descuidó se clavó el puñal y se arrastró moribundo hasta la cama de Desmona y alcanzó a besarla antes de morir.

Carlos quedaba muy triste después de esta historia y se le caían las lágrimas de los ojos; pero la madre, que también lloraba, le explicaba entonces que eran historias que la gente contaba pero que seguramente nunca habían sucedido y si habían sucedido hacía ya tantos años, quizá tantos miles de años, que era como si nunca hubiera sucedido. Pero a Carlos le hubiera gustado que a ese señor tan malo lo hubieran muerto antes de hacer daño, en alguna de esas guerras, y entonces el Moro y Desmona podían vivir felices para siempre y él podía dedicar toda su vida a ganar batallas y a conquistar medallas y barcos. Muchas veces consultó a su madre sobre esa posibilidad, porque si era una historia de tantos miles de años a lo mejor no era como ella la contaba y quién sabe si el hombre malo no había muerto antes de hacer su daño. Pero Nina estaba desgraciadamente segura de eso: había cosas que no recordaba, pues, como le había dicho varias veces ella no había visto la historia en Buenos Aires pero Andrea sí y de eso estaba tan segura. Además estaban los cuadros, que no engañaban. De modo que Carlitos terminaba diciendo que era una pena y estaba contento que estuvieran en la sombrita para que su madre no le viera las lágrimas.

—Así es, hijo mío — concluía Nina, suspirando, pero acostumbrada a encontrar que la vida era siempre desgraciada. Y ambos se quedaban pensando pensamientos dolorosos, mientras seguían mirando por largo tiempo los hermosos cuadros.

DETRÁS DEL CERCO DE LIGUSTRO

Luego Nina se levantaba y se ponía a lavar con rapidez y protestando contra sí misma, por el tiempo perdido, mientras Carlos se iba a jugar nuevamente al patio. Y esta vez tenía mucho que hacer porque se le había ocurrido una gran idea con la caja de cartón de los botines y los carreteles. Trabajó durante mucho tiempo, mientras el *Capitán* lo miraba de vez en cuando de reojo, cuando se despertaba para responder por rutina a algún ladrido lejano y anónimo; y luego se acomodaba un poco mejor en el fresquito y volvía a dormir. Pero Carlos siguió trabajando con la caja de cartón y los carreteles hasta construir un buen carro. Una vez que lo probó y lo encontró satisfactorio comenzó la función: primero se paró delante de una silla vacía, con el carro al lado y pareció escuchar a alguien que hacía un alegato; luego pronunció él un discurso, delante del de la silla vacía, que escuchaba atentamente, pero todo en voz baja, casi que ni se podía oír, no fuera a oír Tonio que a veces entraba de golpe a buscar bolitas o piolín para el barrilete y después se reía de él durante días y días por esa costumbre de hablar solo; así que había que proceder con mucha cautela, porque uno está rodeado de enemigos y todo es cuestión de hablar en voz baja; después de pronunciado el discurso, arrastró el carro y marchó hacia un lugar del patio donde se desarrollaba una gran batalla y dió órdenes durante diez minutos para ganar la guerra; después volvió al lugar del hombre de la silla vacía y allí había otros discursos, hasta que volvió al lugar de la guerra. Pero de pronto se cansó y decidió ir a espiar por arriba del cerco de ligustros. Hacía dos días que había descubierto ese nuevo mundo. Siempre había sido un misterio lo que había detrás del ligustro, pero sospechaba que había un mundo diferente al suyo, por

la ropa que su madre lavaba para esa gente. Ese día espió durante largo rato sin éxito, hasta que por fin se bajó de su puesto de observación y preguntó:

—¿Qué hay detrás del ligustro, mamá?

—Allí viven los Sullivan — respondió la madre, respetuosamente.

—Sí, ya sé. Pero ¿qué son los Sullivan? ¿son los dueños del pueblo?

—No, los dueños no. Pero hace muchísimos años el abuelo de don Patricio hizo construir acá las primeras casas. Dicen que entonces había indios salvajes y que esto era un fortín.

—¿Y qué es un fortín?

—Un fortín era algo para defenderse de los indios.

—¿Y ahora no hay indios?

—No, ahora lo que hay son indios mansos que no hacen mal a nadie.

—¿Y a los otros que los hicieron?

—Y, los mataron, de tanta lucha.

—Entonces los indios eran gente mala.

—Así parece, hijo mío. Dicen que venían y mataban a todos los que encontraban a su paso, o incendiaban las casas o se llevaban presos a los blancos, para hacerlos trabajar como esclavos.

—¿Así que ese señor era más fuerte que los indios? Debía tener una fuerza bárbara.

—Seguramente, hijo mío. Era un coronel y debía ser muy fuerte. Por eso este pueblo se llama coronel Sullivan, en recuerdo de ese gran hombre.

—Así que tendría un ejército.

—Yo no sé, Carlitos. Pero dicen que era compañero del general San Martín y que cuando San Martín murió pobre y olvidado, el coronel Sullivan se vino a vivir acá lejos, de pena.

—Pero el coronel Sullivan no podía ser más fuerte que San Martín ¿no, mamá?

—Y, yo no sé, hijo mío. Esas cosas de guerra yo no las entiendo bien, pero me parece que un general es más fuerte que un coronel.

Carlos se quedó pensativo. Tenía que aprender a leer bien ese libro que Tonio llevaba a la escuela, porque si no nunca sabría la verdad de las cosas. Allí estaba todo explicado y estaba el retrato de San Martín en su caballo y esas montañas altísimas que se llamaban los Andes, que estaban llenas de condores y víboras y que San Martín había atravesado como si tal cosa para darle la libertad a la gente. ¿Y qué sería darle la libertad a la gente? ¿Estarían todas en la comisaría? ¿Y si estaban presos no serían gente mala? Pero eso no podía ser porque San Martín era un gran hombre, era lo que se llama un antepasado, como Belgrano, que había inventado la bandera azul y blanca, que a él le parecía mucho más bonita que la italiana pero a su padre no, aunque la madre decía que las dos eran lindas y había que quererlas y respetarlas igual. Pero Bolívar no era un antepasado sino un general malo, porque Tonio decía que le había quitado el mando a San Martín y entonces San Martín se había ido a tierras lejanas y murió pobre y abandonado, que debía ser cuando el coronel Sullivan se dedicó a combatir los indios. A Carlos le gustaba mucho una figura del libro de Tonio, donde estaba San Martín viejito, pensando y pensando en su patria, con la cabeza apoyada sobre un puño, mientras de su cabeza salía una especie de humo o mejor de nube y allí dentro de la nube se veían batallas y San Martín a caballo y los Andes y Tonio le había explicado que eso era lo que pensaba San Martín, que esa nube era su pensamiento. Así que las nubes grandes debían ser los pensamientos de Dios.

Ahora bien: ¿quién sería más poderoso, San Martín o un cóndor? Porque había cóndores grandes como un caballo. ¿Y un cóndor podría

a un águila? ¿Y San Martín no habría tenido miedo de las águilas? ¿San Martín había sido el hombre más valiente del mundo? Aunque estaba el Moro y parecía también un general muy valiente, pero quién sabe si había existido y era mejor que no hubiese existido por el asunto de cómo lo traicionaron. ¿Y Bolívar sería muy malo? ¿Y era más fuerte que San Martín? Porque claro que si lo pudo debe haber sido porque era más fuerte. Aunque a lo mejor lo había agarrado a traición. ¿Y Bolívar podría a un águila? ¿Y a una víbora? ¿Y una víbora sería más poderosa que el *Capitán?*

Carlos decidió acudir a su puesto en el cerco de ligustro. Miró una vez más, maravillado, los hermosos árboles que había y el pastito verde y suave que había en lugar de tierra. Lejos, entre los árboles, se alcanzaba a ver un pedazo de un gran palacio blanco y a veces había gente que entraba o salía de la casa o chicos que corrían y jugaban; y también había visto a una señorita vestida de blanco que los seguía y los retaba con unas palabras que no entendía.

Al día siguiente volvió al puesto pero no se veía a nadie y todo estaba silencioso y abandonado.

—Se habrán ido a la estancia — le explicó Nina, mientras lavaba.

—¿Una estancia como la de tío Nicolás?

—La de tío Nicolás no es una estancia, Carlitos: es un puesto de la estancia Santa Elena. Tío Nicolás es un puestero.

—¿Quiere decir que tiene que estar siempre en su puesto? ¿y no se puede mover nunca?

—No, un puestero es uno que trabaja dentro de la estancia.

—¿Y la estancia de los Sullivan cómo se llama?

—Santa Brígida.

—Pero nadie se llama Brígida. Elena sí, pero nadie se llama Brígida.

—Sí, hijo mío, es un nombre muy feo y muy raro pero hay gentes que se llaman Brígida. Don Juan Egan tiene una hija que se llama Brígida y yo la he visto. Parece que entre ellos hay muchas Brígidas.

—¿Qué ellos?

—Los irlandeses. Aquí hay muchos irlandeses, que son otra raza, no como los españoles o los italianos. Así que tienen a veces hijas que les ponen Brígida y aunque es un nombre muy feo hay que respetar las costumbres de cada uno, Carlitos, siempre que sean gente buena y trabajadora y los irlandeses son gente buena como nosotros, aunque Andrea dice que toman mucho vino.

—¿Y por qué esa estancia se llama Santa Brígida?

—Porque el coronel Sullivan tenía una hija que se llamaba Brígida.

—Entonces el coronel Sullivan era irlandés.

—No sé, pero a lo mejor.

—Pero entonces la hija del coronel Sullivan era una santa ¿y cómo se sabe que uno es santo?

—No, hijo mío: lo que pasó es que a esa hija del coronel la mataron los indios en un ataque y entonces a la estancia le pusieron el nombre de Santa Brígida en recuerdo, a lo mejor porque sería una muchacha muy buena o porque fué muerta por los indios.

Carlos se calló pero había muchas cosas que no lo satisfacían, así que decidió volver a su puesto de observación. Pero durante varios días no apareció nadie por la casa blanca. Hasta que un día oyó unos gritos de chico y corrió a ver. Con gran alegría vió que los Sullivan habían vuelto y los gritos eran de los chicos que corrían por el parque. Ahora estaban bastante cerca del ligustro, pero a él no podían verlo y sentía un escalofrío de gusto al saber que podía ver todo sin ser visto.

Ahora se pasaba horas enteras en su puesto y sucedían cosas muy raras. A veces había varios chicos jugando allí, por el parque, gritando,

escondiéndose; otra vez se veía una chica sola, como él, que andaba silenciosamente y se agachaba a mirar algún bichito o que se pasaba el tiempo con unas muñecas y una cunita; y algún día aparecía un chico de unos doce años que dominaba violentamente a la chica y dirigía juegos crueles, cuando la mujer de blanco no los veía y cuando los veía los retaba con esas palabras que él nunca había oído. Y otras veces bajaba por la escalinata del palacio una mujer hermosísima que era igual que Desmona y que tenía una sombrilla y caminaba despacito por el parque y parecía vigilar las plantas y mirar las flores; a veces las cortaba y hacía un gran ramo y después las llevaba adentro y otras veces llamaba a un viejo italiano que siempre estaba cuidando el jardín y le decía algunas palabras que ahora sí entendía y el italiano se ponía a hacer algo, mientras ella seguía caminando y revisando todo y aspirando la fragancia de las flores y de cada plantita y hasta las acariciaba; y a veces se llegaba cerca donde estaba él y entonces él se bajaba rápidamente y se escondía temblando; y escondido detrás del ligustro oía el rumor de los pasos de ella al pisar la hierba, hasta que los pasos se alejaban y entonces él volvía a su puesto y desde allá arriba la veía de espaldas; y cuando caminaba contra el sol parecía un hada casi transparente y parecía que no pesaba; a veces la chica corría hacia ella y ella la alzaba, la besaba y la llevaba consigo hasta cerca de una fuente y de un estanque, donde había unos bancos de piedra; pero ella se sentaba al borde del estanque o sobre el pastito, lo que era una lástima porque se podía ensuciar ese vestido tan hermoso y que sería tan caro y lo que habría que lavar y planchar para comprarlo. Y todo eso era tan lindo (el parque, la mujer, las flores, la fuente, los árboles misteriosos) que quiso hacer un dibujo, después, de memoria, pero le salió horrible; la mujer sentada al borde del estanque y la chica jugando a su lado no se parecían nada y todo era horrible y sucio, y aquello era tan liviano

como una pluma o un sueño y tan transparente, tan limpio y producía tanta alegría y tanta tristeza, y el dibujo era tan feo, tan feo como todo lo de ellos, como sus alpargatitas, como el patio de tierra de su casa, como la mesa donde comían y de pronto, como en un relámpago, pensó también en su madre y se quedó espantado, casi sin respirar. Bajó lentamente de su puesto, con un gran cansancio, caminó hacia la sombrita donde estaba echado el *Capitán*, que le movió la cola y él se quedó todavía más triste, sin saber por qué; se sentó sobre la tierra, miró una vez más el dibujo y luego lo rompió en muchos pedazos; luego miró fijamente en dirección a la caja de botines, que descansaba de la última batalla; la miró fijamente, porque no quería mirar en otra dirección. Pero oía cómo su madre lavaba y lavaba a un costado, oía el ruido que conocía tan bien, el ruido del agua al caer sobre la ropa y el ruido del fregado y luego cuando su madre retorcía la ropa y todo y todo. Y sintió que las lágrimas le caían por la cara y cuando miró nuevamente al *Capitán* y el *Capitán* movió nuevamente la cola, sintió mucha más pena porque estaba seguro que no merecía que ningún perro del mundo moviese la cola por él y menos el *Capitán* y en ese momento oyó cómo su madre comenzaba a lavar otra sábana y el agua que comenzaba a caer sobre la sábana y la tos de ella, su madre. Y entonces sintió que el llanto subía por su garganta como una gran fuerza y corrió entonces hasta su madre para llorar allí, agarrado a sus polleras, como cuando tenía miedo en la oscuridad, para llorar hasta sentirse más liviano.

Y Nina lo levantó, lo abrazó fuertemente, lo besó muchas veces y trató de calmarlo, aunque también ella terminó por llorar, de pena, porque pensaba: "¡Qué extraño es este hijo mío, este pobre hijo mío! Pobrecito, y cómo parece siempre sufrir y yo nunca puedo saber por qué, y esas cosas tan raras que hace: estarse quieto durante horas jugando con una caja, o dibujando, o mirando un libro; o si no, durante horas

y horas ahí arriba, mirando por encima del ligustro, y de pronto cosas así, que nunca las puedo comprender y que quizá sean del estómago y le daré una purga, porque tampoco es bueno que se levante dormido de noche y me pida agua o un pañuelo y tantas cosas raras, aunque el doctor Helguera diga que no hay que hacer caso, que cuando grande esas cosas se van, pero yo no sé qué hacer, porque tengo miedo que se muera como el otro Carlitos y yo creo que hicimos mal en ponerle a éste también Carlitos, porque no hay que jugar con el destino y el otro era tan inteligente que no podía vivir, yo siempre lo dije y cuando lo vi al angelito en su cajón blanco casi casi estaba resignada de verlo muerto con su carita tan tranquila que parecía que dormía, porque habría sufrido mucho en la vida, porque la vida es tan dura, tan dura y nosotros somos tan pobres y cuando uno es pobre es mejor no ser tan inteligente y tan delicado como era Carlitos y como Dios mío, Dios me lo guarde, es también este otro, que parece que no son para este mundo, porque este mundo es tan feo y tan duro y también por eso se debe haber muerto mi madre, que Dios tenga en la gloria, aunque ella estaba ya resignada a su suerte y así tenía que ser porque al fin y al cabo se había casado con mi padre contra la voluntad de la familia, pero demasiado la pagó toda su vida la pobrecita y tan resignada que era a esa vida, ella que había vivido entre sedas y de pronto tener que trabajar y vivir pobremente, y para colmo mi padre que se emborrachaba, que Dios me perdone, no es que yo no lo quisiera, pero cuando volvía borracho y le pegaba a mi madre cuánto debería la pobre sufrir y cuánto debería acordarse de lo que le habían advertido, pero ella se quiso casar lo mismo y fué tan desgraciada, y yo creo que por eso se murió tan joven y me parece estarla viendo todavía cuando hilaba al lado del fuego, en invierno, mientras la abuela nos contaba aquellas historias de San Francesco di Paula y que ahora que me acuerdo tengo que contárselas también a Carlitos, que son

tan lindas que vale la pena, sobre todo cuando San Francesco se fué a Mesina sobre la capa, cuando los marineros no lo querían llevar en el barco, y a veces pienso que San Francesco es un santo más grande que Santo Martino di Finita y además debía ser más bueno, porque al fin y al cabo Santo Martino era un guerrero, y cómo se puede ser guerrero y ser santo, porque un guerrero tiene que matar gente y cómo un santo puede matar gente, aunque claro que Santo Martino era también muy bueno porque en la estatua se ve como le da la mitad de la capa a un pobre y por eso no me gustaba cuando los chicos de San Giácomo tiraban piedras del otro lado del río, el día de Santo Martino, que eso no está bien, porque uno puede querer a otro santo, pero es muy feo tirar piedras e insultar al santo de otro y decir que no vale nada y gritar malas palabras, porque cada uno tiene lo suyo y unos santos tienen unos defectos y otros otros, como las personas, así que lo mejor es respetar a cada uno y yo nunca dije nada contra San Giácomo, cuando los chicos de Santo Martino iban a pelearse a pedradas con los chicos de San Giácomo, porque San Giácomo es también un santo y eso basta; ahora que cuál es más poderoso es difícil saberlo, aunque yo creo que San Francesco di Paula es el más grande, porque tiene trescientos sesenta y cinco milagros, uno cada día y por eso el convento de Paula tiene trescientas sesenta y cinco piezas, aunque yo no lo he visto, pero Andrea sí lo ha visto y dice que en el puente está el agujero por donde echó al diablo, pero vaya a saber si es cierto."

SI DIOS EXISTE...

Carlos estuvo triste todo el día y esa noche cuando se acostó, quiso que su madre estuviese un rato en la pieza y se acostase con él y ya Tonio y Vicentito y Nicolás se habían dormido y ellos todavía seguían

conversando, porque Carlos quería saber varias cosas y uno de los asuntos que más quería saber era cómo era Dios.

—¿Dios es como un hombre muy grande? — preguntó.

—Dios es muy grande y puede ver todo lo que pasa en el mundo, porque está muy alto y tiene una gran mirada.

—¿Y puede ver también lo que está escondido?

—Todo, Dios puede ver todo, aunque no esté a la vista.

—¿Y si uno piensa cosas malas qué hace Dios?

—Dios castiga el mal, así que si uno hace cosas malas Dios lo castiga.

—¿Y cómo castiga Dios?

—Y... puede mandarle a uno una enfermedad o una peste o hacerle caer un rayo, como le pasó el año pasado a José en la chacra de doña Lorenza, que lo mató un rayo el día de aquella tormenta de piedra que arruinó la cosecha.

—¿Y por qué lo castigó Dios a José?

—Y, por algo habrá sido, hijo mío, porque nadie muere porque sí, así por nada y Dios es muy justo y si lo castigó es porque José habría hecho una mala cosa.

—¿Y a los que hacen cosas buenas Dios los premia?

—Claro.

—¿Y cómo los premia?

—Y, los hace felices.

Al cabo de un tiempo Carlos volvió a preguntar:

—¿Es bueno ser pobre?

—No, bueno no es, porque se tiene que trabajar todo el día y a veces se pasa miseria y no hay qué comer y por uno no es nada, pero lo que da pena es ver los chicos si no tienen qué comer, como cuando apenas habíamos llegado a la América que Andrea no conseguía trabajo

y yo tenía poco lavado y pasamos bastante hambre y Andresito, el pobre, que tenía apenas tres años y sufrió mucho hambre, porque nos pasábamos días y días con mate cocido y un poco de pan, pero felizmente ahora tenemos siempre trabajo y Dios no quiere que nos falte por lo menos para comer.

—¿Pero sería muy bueno que usted no trabajase, no?

—¿Por qué?

—Porque oí la otra vez cuando el doctor Helguera le echaba en cara que no descansaba nunca y que se iba a morir.

—No es cierto, yo descanso muchas veces, cuando me recuesto con vos.

—Sí, pero el doctor decía que tenía que dejar de lavar para siempre, que si no se iba a morir y yo no quiero que se muera.

—No hay que hacer caso, hijo mío. Los doctores siempre dicen eso. Tienen que decir algo para cobrar la visita.

—Pero a nosotros no nos cobra.

—Bueno, pero lo mismo siempre dicen algo, pero yo nunca les hago caso. Cuando viene el doctor Helguera y me pregunta qué les he hecho y yo le digo que le dí una purga o un baño de pie caliente con mostaza o que le puse untura blanca, el doctor se ríe y dice que para qué lo llamamos que yo sé más que él.

—Pero sería mucho mejor que nosotros tuviéramos plata y así usted no tendría que lavar ¿no es cierto?

—Y, claro, siempre es mejor no tener que lavar. Pero yo no me quejo.

—Entonces quiere decir que Dios no es bueno con nosotros o que nos está castigando por algo.

—No digas eso, Carlitos, nunca hay que decir esas cosas, que Dios no te oiga.

—¿Cómo no me va a oír? ¿No dice que oye y sabe todo, aunque uno se esconda, aunque uno no lo diga? ¿Aunque lo piense?

—Así es, hijo mío.

—Y bueno: yo hace mucho tiempo que lo pienso. ¿Me castigará Dios por eso?

—Dios nos libre, hijo mío, y nunca más pienses esas blasfemias.

—Pero nosotros somos pobres y usted está enferma porque yo lo oí bien al doctor Helguera, porque estaba escondido atrás de la puerta.

—Eso es muy feo, Carlitos, nunca hay que espiar.

—Sí, pero yo quería saber lo que decía el doctor Helguera, porque usted siempre me engaña y yo oí cómo el doctor Helguera, dijo que usted se iba a morir sin remedio si no dejaba de lavar.

—Pero yo no puedo dejar de lavar, hijo mío. Nosotros somos muy pobres.

—Pero entonces Dios nos está castigando por algo. ¿Por qué nos castiga Dios?

—Hijo mío, todo lo que dices no lo deberías decir, porque entonces sí que Dios nos ha de castigar. Bien sabe la Virgen que yo nunca me he quejado de mi suerte y que nunca he renegado de Dios, porque Dios sabe siempre lo que hace.

—Pero papá sí ha renegado: yo lo he oído muchas veces insultar a Dios y a la Virgen y también a Jesús. A todos, los insulta a todos.

—Tu padre dice eso sin pensar, pero no con el corazón, lo dice con la boca y Dios lo sabe y por eso lo perdona, porque lo importante es lo que se dice con el corazón, no lo que se dice con la boca.

—No, cuando hubo la huelga en el molino de Sábato y papá quedó sin trabajo y usted tenía que trabajar el doble para darnos de comer, yo me di cuenta que papá lo insultaba a Dios no como otras veces sino con todas

las ganas y dijo que creía que Dios era una basura y que era injusto con los pobres y que estaba siempre de parte de Sábato y de los ricos.

—Hijo mío, todo eso que estás diciendo Dios te lo perdonará porque Él perdona siempre a los chicos, porque los chicos no saben a veces lo que dicen y porque Jesucristo los defiende cuando han hecho alguna picardía. Pero no lo repitas más porque me da mucha pena.

—Yo no lo repetiré si le da pena, porque no quiero que sufra nunca. Pero me parece que Dios no es justo.

—Todo lo que hace Dios está bien, hijo mío. A veces nosotros no nos damos cuenta de la razón que tiene como cuando el doctor Helguera te recetaba una purga, cuando eras más chico, y como vos no comprendías gritabas y te escondías y le tenías rabia al doctor Helguera y sin embargo era por tu bien.

—Entonces es bueno que usted esté enferma y tenga que trabajar todo el día.

—Así debe ser, hijo mío.

—Entonces también debe ser bueno que se haya muerto el otro Carlitos ¿no es así?

La madre vaciló un instante. Luego respondió en voz baja, con humildad:

—Así lo quiso Dios, hijo mío.

—Pues yo no creo nada de todo eso. Creo que si Dios existe es malo e injusto, porque permite que haya alguien que tenga que trabajar aunque se muera y chicos que se mueren porque sí.

—Dios te perdonará todo eso, hijo mío.

EL SUEÑO

Eran las 11 de la noche. Carlos se incorporó en su cama.

Bajó lentamente de la cama.

Salió al patio y caminó hacia el fondo.

Ladró el *Capitán*.

Era peligroso bajar porque no se veía nada allá abajo y todo estaba tan oscuro y tenía mucho miedo de bajar por esas montañas, pero con gran cuidado fué tanteando y bajando hacia el abismo, porque era necesario, porque ella estaba allá y el mundo maravilloso en que vivía; pero todo era muy frío y tenía muchísimo deseo de tener los pies más abrigados y ahora al salir la luna detrás de las nubes alumbraba las montañas por donde había bajado y delante había una llanura sin fin pero allá lejos, muy lejos había otras montañas negras y misteriosas, pero mirando bien vió que no eran montañas sino hombres encapuchados de negro, altísimos como montañas, amontonados, que parecían que lo miraban desde allá y vigilaban sus pasos y parecían contarse secretos o comentar silenciosamente su marcha. Luego la luna desapareció nuevamente y oyó el rugido de las fieras que venía desde muy lejos, pero se detuvo con mucho dolor en su corazón, con el corazón chiquito y duro como una piedra, pero los rugidos pararon; pero apenas comenzó a respirar de nuevo se oyeron nuevos rugidos, aunque las fieras debían de estar muy lejos porque apenas se

Pisó los charcos barrosos que formaba el agua caída de la pileta de lavar.

oían, pero él se paró nuevamente con el corazón chiquito y duro como una piedra. Hasta que los rugidos no se oyeron más y entonces comenzó a caminar nuevamente. Y ahora tenía que atravesar grandes pantanos de agua helada y pegajosa y esos pantanos estaban seguramente llenos de víboras y qué horrible sería el pisar una sin darse cuenta: el asco y el miedo juntos, no el miedo a la picadura sino miedo y asco de la carne babosa y fría que se arrastra silenciosamente por la tierra y quizá al lado de los pies desnudos, y quizá por encima de los pies desnudos. ¡Ahí, ahí, ahí! Pisó una víbora que se escapó silbando, una víbora pegajosa y fría y babosa y él levantó el pie instantáneamente, con asco y espanto, pero con el otro pie pisó otra víbora y otra y otra, todas frías y pegajosas y que corrían silbando como locas; pero a medida que trataba de escapar se iba metiendo en medio de más víboras y ahora era todo como un colchón frío y pegajoso y lleno de silbidos, un colchón de víboras amontonadas, nidadas asquerosas de víboras, nudos de montones de víboras. y él tenía que pasar encima con sus pies desnudos, entre medio de ese colchón viviente y pegajoso alumbrado a veces por una luna que aparecía y desaparecía entre las nubes y entonces se veía el inmundo colchón de víboras y al-

Atravesó el cerco de ligustro.

Caminó por el parque, hacia la casa de los Sullivan.

guna que escapaba brillante y silbando y otras que luchaban entre sí, por escapar de los asquerosos nudos y él que corría y corría llorando y tratando de gritar pero sin poder gritar hasta que pudo salir de los pantanos y entonces llegó ante un bosque maravilloso y los olores que se sentían eran muy suaves y había mucha luna ahora y se caminaba como sobre una felpa, pero él no sentía ninguna alegría por estar en esa tierra tan bella y al contrario sentía una especie de tristeza y un dolor en la garganta, porque había visto que su madre estaba lavando sin levantar la cabeza y de vez en cuando tosía y aunque no levantaba la cabeza ni miraba hacia donde él estaba, él sabía que estaba llorando silenciosamente porque sabía que él era malo, pero lo que más pena le daba era que su madre no lo miraba ni le echaba en cara su maldad, sino que seguía lavando para que a él no le faltase de comer y lo más horrible fué que él pasó delante de ella y siguió y se internó en el bosque sin volver la cabeza, para no ver a su madre lavando, y entonces sintió rabia contra ella porque no se quejaba ni lo llamaba ni le echaba en cara nada y eso lo ponía cada vez más triste y lo llenaba cada vez más de rabia contra sí mismo, pero lo mismo siguió adelante por el bosque, porque allá estaba Desmona y

Se detuvo frente a una ventana y miró dentro, donde un grupo de hombres discutían sobre la guerra. El viejo Sullivan no creía en nada y, desde luego, tampoco creía en los partes de guerra.

—Pero don Patricio —le decían— ayer murieron treinta mil frente a Verdún.

—¿Terún? ¿Qué es Terún? —preguntaba el viejo, poniendo la cabeza de costado como para oír mejor. La sordera formaba parte de su técnica de incredulidad y lo defendía de los ruidos falaces como una madre que cuida a su hijo de las malas compañías.

—¡Verdún, don Patricio! ¡Verdún!

—¿Y qué es eso?

—Un fuerte de Francia, don Patricio.

—¿Chancha? ¿Qué chancha?

Don Patricio miró con mucha curiosidad; parecía interesarse muchísimo en el problema. Le gritaron al oído:

—¡Francia, don Patricio! ¡Francia!

—Ah... ¿y qué hay con eso?

—Que en Verdún murieron ayer treinta mil hombres.

—¿Treinta mil qué? ¿Treinta mil chanchas?

—¡Treinta mil hombres, don Patricio!

era tan linda cuando se sentaba al lado del estanque que parecía un ángel y entonces él la dibujaba tan bien, que todos estaban asombrados de su dibujo y de cómo parecía transparente y liviana y suave y lo agasajaban en un palacio altísimo, dentro de una sala de oro y piedras preciosas, donde había unos señores vestidos con mantos de piel y por una gran escalinata bajaba el Moro con sus medallas en el pecho y su cabeza motuda y su uniforme de un poderoso general y el Moro lo abrazaba y lo felicitaba por el retrato de Desmona en el estanque, pero entonces resultaba que estaban los dos solos en el jardín y el gran general se ponía a llorar tristemente y le explicaba que Desmona era muy hermosa pero se reía de él, porque él era negro, así que iba a tener que matarla si seguía riéndose, pero Carlos le explicó que no tenía que hacer caso de la gente mala y que Desmona era buenísima y era incapaz de reírse de él y le rogaba que siguiese ganando batallas, pero el Moro movía tristemente la cabeza motuda y Carlos se desesperaba por hacerle comprender el engaño, hasta que el Moro se levantó, con el puñal en la mano y se fué a matar a Desmona porque ya era hora y entonces Carlos también se levantó y trató de detenerlo pero el general negro avanzaba cada vez con más rapidez y pronto él no lo vió más

—¿Que murieron treinta mil hombres?

La cara del viejo se llenó de arruguitas que anunciaban una infinita sorna; los ojitos se le pusieron brillantes y puntiagudos.

—¿Y de qué murieron?

—De un ataque.

—¿Que murieron de un ataque? ¿De qué clase de ataque? Me parece muy raro que treinta mil hombres mueran a la vez de un ataque. ¿Y ni una mujer?

—Pero, don Patricio, murieron en un ataque militar ¿comprende? Ataque militar ¡la guerra!

—¿La guerra? ¿Qué guerra?

—Pero, cómo... la guerra, la guerra mundial, la guerra entre Alemania y los aliados.

—¿Cómo, todavía sigue ese cuento?

—Y claro, hasta que no se haga la paz.

El viejo Sullivan se enorgullecía de no leer los diarios: para él, fuera de la guerra de la independencia, no había que creer en ninguna.

—Bah —comentó— cosas de los diarios. No crean en nada de eso, sonsos.

—Pero guerra hay, don Patricio, hace varios años. No se puede estar engañando a la gente durante años. Hace varios años que hay guerra ¿comprende? ¿No ha visto fotos?

y entonces corrió donde estaban los señores que tenían el mando de la ciudad y que seguían discutiendo en la gran sala de oro y piedras preciosas y trató de avisarles que detuvieran al Moro antes que matase a Desmona, pero no le salió una sola palabra y mientras tanto los señores se reían y hablaban entre sí como si él no estuviera y él siguió haciendo un esfuerzo gigantesco hasta que de su garganta salió un pequeño grito, pero un grito chiquitito, como un niño desamparado, como un niño pequeño e inútil, un gritito de pájaro herido, así que nadie lo oyó y todos los señores que manejaban la ley siguieron hablando y riéndose como si él no existiera y entonces volvió a juntar todas sus fuerzas durante un tiempo muy largo, muy largo, muy largo y volvió con gran dolor a gritar un gritito pequeño, como otro gritito de pájaro herido o perdido o asustado y tímido, pero los señores que tenían el mando tampoco lo oyeron y en cambio conversaban y se reían.

—¿Fotos? — preguntaba el viejo, mirando de soslayo.

—Sí, fotos de prusianos, de franceses, de Foch, del Kaiser.

—Sí, fotos he visto ¿y qué?

—Y bueno, que eso prueba que hay guerra.

Carlos había mirado mudo y aterrado esta escena desde el jardín y luego, silenciosamente, caminó por la galería exterior hacia la derecha, acercándose a una sala donde Ana tocaba el piano.

Quiso entrar por el ventanal, golpeándose contra el vidrio. Ana dejó de tocar, asustada, y vió, con asombro, un niño en camisón de dormir, que lloraba desconsoladamente y que se apretaba la cabeza entre las manos. Salió corriendo a la galería y le habló, pero el niño no parecía oír, hasta que ella se dió cuenta que estaba dormido. Entonces recordó de pronto que Nina, la lavandera, tenía un hijito sonámbulo. Entonces, con gran pena, de verlo tan pequeño, dormido, descalzo, desconsolado, con los ojos abiertos y alucinados, lo tomó en brazos y tratando de que no se despertara, lo llevó a su casa, atravesando el parque sin decir nada a nadie, horrorizada ante la idea de que el niño se despertase de pronto allí, en casa extraña, en brazos desconocidos.

Entonces corrió pesadamente hacia donde estaba Desmona, para ver si llegaba a tiempo e impedía el asesinato y que el pobre Moro no tuviera luego que arrepentirse porque él sabía que el Moro luego se arrepentiría y se mataría con el mismo puñal, así que corría con desesperación para llegar a tiempo allá, a la cama como casita donde dormía Desmona, pero era tan largo el camino que por más que corría no llegaba, porque siempre había que dar vuelta y aparecía otro corredor larguísimo y corría y corría hasta que llegó y entonces quiso entrar en la pieza de Desmona en que se oía una música muy suave pero alguien le dió un golpe en la cabeza y la música no se oyó más y él comenzó a llorar con gran dolor, pero el dolor se fué haciendo poco a poco más suave, más suave y la pena se fué haciendo más liviana, más liviana y pronto sintió esa satisfacción que sentía cuando había llorado con ganas y alguien lo calmaba y le daba una esperanza a su pena, y así se fué tranquilizando dulcemente, como cuando la madre lo dormía antes, con su canto.

ERNESTO SÁBATO

EPÍSTOLA A PABLO

Preguntaréis ¿por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?
Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

P. N. "Madrid" 1936.

Pablo Neruda,
Pablo, déjame que te hable
con tus mismas palabras:
Venid a ver, venid a ver la sangre,
la sangre que corría
ensuciando — ensuciándose —
por las calles,
sobre las piedras prietas de centellas dormidas,
y el charol del asfalto, urbano y eficaz, y lamentable,
su anticipado luto recogía
—venid a ver— la sangre.

Yo no la vi, no pude verla Pablo,
sino a través del grito lacerante

que trizó tus poemas;
ni puedo verla ya, aunque grite, aunque calle,
aunque me muerda el corazón la ira
con dentellada lívida de cardenillo y de vinagre.
No puedo verla ya, porque secreta
la derramada sangre, circula por mi sangre
sin derramar aún, pero caliente,
y roja, y viva, y digna de que algún día la derramen.

La comunión del hombre con el hombre
sólo se logra en soledad y sangre.
Qué transfusión por subterráneos ríos, por las noches remotas,
por las acequias de los capilares,
por los segundos, por los intersticios del amor y la muerte a borbotones
cálido litoral de nuestra carne,
desde el obscuro celo en las cavernas, cuando la primavera era un rugido,
y ya se maceraba este verso en la sangre de la sangre.
¿No nacemos entre ella? ¿No llegamos al asalto del mundo
con un rojo cuchillo entre los dientes antes de que éstos cuajen?
¿No es el amor rememorando al crimen
vírgenes, vuestra sangre?

Pablo Neruda, Pablo, hermano mío
mira la sangre, su destino mira:
fuera del cuerpo, muerte,
dentro del cuerpo, vida,

de su herrumbroso mar, de entre sus sales,
desde su arrebatada hemoglobina,
desde su infamia densa, desde su rito ciego,
desde su herencia antigua,
hénos aquí surgidos, un ojo desorbitado apenas,
apenas una mano que en la espuma se crispa,
apenas un oído con vocación de música,
apenas una boca que nos grita:
Venid a ver la sangre por las calles
y otra voz que replica:
Venid a ver la sangre por las venas,
que calladas sus rabias recluídas,
sus inconclusos sueños,
sus aglomeraciones de silencios culpables, sus garras diluídas,
venid a ver la sangre por las venas, su amarga decisión, su crimen lento
sorda correr y oblicua,
venid a ver la sangre por las venas, cuando nadie ha torcido
su obstinación, su rumbo, y ella por las salobres galerías,
busca a tientas la tierra que consuma
su denodado fuego, su fe inicua.

Eso somos: oscuros cuajarones donde coagula el odio,
y densidades y temperaturas por donde se desliza
su brutal catarata, mírala como fluye
incontenible desde el Caín fundamental que la inicia
en purpúreas mareas aún crecientes en todos los Caínes,

cómo gotea, tímida,
tibio arroyuelo en flor
desde el pie de la cruz que la destila.

La tierra, nuestra amada tierra, Pablo,
nuestro viejo planeta es una esponja que ya sangre rezuma:
¿no es verde sangre el mar, salobre y fría?
Y porque ellos, de manos de ganzúa,
almas de garfios,
ojos de pezuña,
y porque ellos, sentinas, vomitorios,
y porque ellos gangrenas, y chirridos, y biliosa acidez y olor de pústulas,
troncharan a la flor, ¿dejarás al rosal desguarnecido?
¿Y al lacerado viento solitario en su angustia?
Porque su lepra avance ¿dejaremos
la Voz desamparada, la Voz trunca?
¿Compartiremos su silencio amargo, su cubil, su pesebre,
su tozudo rumiar de bestias mudas?

Mira la rosa, Pablo,
mira la rosa, mírala, deshojándose,
abrir su tierno puño, míralo, su sonrosado puño de niña,
abrirlo, no cerrarlo, deshojándose,
abrirlo, perfumando con pulcritud su acariciada muerte.
Qué numeroso olvido para cada capullo, y para cada célula de su carne
y para cada pétalo, para cada pistilo,

para cada grano de polen de sus estambres,
qué multitud de olvidos compartiendo un olvido!
Sólo el perfume, sólo el recuerdo del perfume es allí perdurable,
primavera inmortal ya sin espinas,
ya sin espinas, Pablo, por la sangre.

Más urgente que el odio, más que el vino,
más urgente que el miedo y los caballos,
que las espadas y los telegramas, más urgente que el trigo y las gaviotas,
que los espejos y los diccionarios,
que las lunas minúsculas de las crecientes uñas implacables,
más urgente que el mar y más que el barro,
más que la luz y más que Dios urgente,
es la urgencia del canto.

Hay que cantar, hay que cantar, amigo,
un ruiseñor por capitán prefiero,
hay que bruñir de nuevo los metales,
y rescatar la voz de Federico y darla nuevamente al viento
por estandarte de la primavera.
Hay que cantar sobre los malecones, sobre el incendio,
sobre las madrugadas, sobre el dolor, sobre los eficaces legajos archivados,
hay que cantar con las vísceras y con los tuétanos,
hay que cantar, hay que cantar, amigo.
Cuando se tiene voz como la tuya, crimen será si se te pudre dentro.

Y hay que cantar inútilmente, amigo,
inútilmente, no por el pan, inútilmente, no por el hierro,
inútilmente, no por los estimables sindicatos,
inútilmente, no por la sonrisa, inútilmente, no por el consuelo,
no por la comprensión, inútilmente, no por lo cierto,
no por la vida, no por la muerte, inútilmente, no por el hombre, inútil-
mente
inútilmente hay que cantar por el Misterio.

Vuelve a tu litoral que se deshace, sal en el mar,
bruma en el viento;
vuelve al salitre:
míralo por dentro
en su infecunda vocación de verde;
vuelve a tu cobre dúctil y rojamente tenso,
vuelve a tu azufre:
míralo por dentro,
la geométrica red de sus cristales
sosteniendo
al espacio, amarillo limón encandilado,
vuelve al derrumbe de tus ventisqueros,
vuelve al azoro de tus lagos, vuelve
a la madera: mírala por dentro
sus intrincadas geografías íntimas.
Y vuelve a la inocencia roja de tus volcanes. Y al fuego:
míralo por dentro.

Hay que cantar, hay que cantar, amigo,
entre las colisiones y los presidios y los harapos,
y entre el estruendo, y entre los desperdicios, y entre las tumbas,
y entre las caricias, y entre los ascos:
entre el hambre y la indiferencia y las ruinas,
hay que salvar el gorjeo, hay que elevar entre la sangre el canto,
hay que cantar con la voz purificada por la muerte entre los muertos:
entre los muertos, venid a ver la sangre como corre,
venid a ver que ya no corre el llanto,
venid a ver la sangre,
como canta su frenético gallo,
porque ella sabe que si el canto aún vive,
nunca habrá sido derramada en vano.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

A T I S B O

Terminados los trámites entré a ocupar la casa que había sido de mi tío —aquel ignorado tío segundo—, y destiné el gabinete del primer piso a biblioteca. Conservé, pues me agradaba el carácter de la habitación, la antigua mesa tallada y los cuadros.

De vez en cuando subía algún amigo, y una noche lo hizo también el restaurador. En seguida le interesaron las telas, muy buenas según dijo, especialmente el retrato de una joven que atribuyó a un maestro veneciano del siglo V, y permaneció largo rato contemplándolo.

—Lástima que el color se haya apagado —dictaminó finalmente—. ¿Por qué no me permite repasarlo?

Y como yo vacilara agregó:

—No se aprecia debidamente los cuadros; se olvida a los seres que contenidos en ellos viven y sufren. ¿Qué diría usted si lo asfixiaran bajo una capa de hollín?

Esa misma noche se llevó el retrato.

Cuando al cabo de unos meses me lo devolvió, la joven irrumpió, por así decirlo, en el gabinete. Abría nuevas puertas, derramaba nueva luz. ¡Oh, inalcanzable femineidad, a la vez sonriente y mustia! Corrí la mesa para estar frente a ella, para poder, con sólo levantar la

vista, introducirme en su adolescencia y en su siglo, y sentirme como ella candoroso y despreocupado. También ella parecía seguir mis cosas: lo revelaba la gradación de su sonrisa, según fuese mi tiempo. Al mirarla sabía a qué atenerme acerca de mí mismo y no ocultaré que alguna vez le dirigí la palabra, incluso con bastante ardor. De pronto, abstraído, me sorprendía su pujanza vital. De pie ante la tela remontaba el hilo de las pupilas, y terminaba por pasar acariciadoramente las yemas por las suavidades del cuello y de las mejillas. ¡No poder zambullirme y aparecer del otro lado, en aquella atmósfera florecida y distante!

Una noche, al levantar los ojos, me pareció que ella hacía lo propio, como si hubiese estado mirando mi trabajo. También creí advertir cierta fingida rigidez en su gesto. Me incliné aún más, y luego, de golpe, me enderecé. De nuevo tuve la impresión, solamente la impresión, de haber sorprendido un parpadeo. El ajuste de la mirada se me anticipaba, se me escapaba, y yo alcanzaba tan sólo el recuerdo de su atisbo. La repetición del experimento en días sucesivos no reveló nada. Los ojos estaban fijos, y si alguna vez se movieron habían suspendido el espionaje.

El restaurador, abordado cautelosamente, me tranquilizó con aquello de que los ojos de los retratos siempre parecen seguirnos. Pero semanas después volví a sorprender a la muchacha, esta vez con la mirada perdida en un paisaje que había detrás de mí. Me levanté, no dejé de vigilarla mientras me acercaba, pero de pronto, no sabría precisar en qué momento, los ojos habían recuperado su posición.

No lo conté a nadie, ni siquiera al restaurador. El oculista me

recetó anteojos y las relaciones tornaron a ser las del principio. Volví a admirar la melancolía de la joven, la dulzura de las manos —estrellas de mar en espuma de encaje— o el musgo en cascadas del vestido. Alguna vez volví también a tocar tal o cual rasgo, pero nada más. En mi añoranza de la anterior incertidumbre, más semejante a un verdadero trato humano, hasta me propuse dejar los anteojos. No hizo falta.

Se ponderaba la belleza del cuadro.

—Y no solamente las manos —intervino el restaurador—, sino también el lirio. El lirio es de por sí una obra maestra.

—¿Qué lirio? — pregunté yo.

—¿Cómo qué lirio? El que tiene en la mano.

—Si no es lirio —dije—. Es un tulipán.

—¡Vamos! —insistió el viejo—. Si yo no lo hubiese retocado...

Yo estaba seguro. Por la tarde precisamente me había llamado la atención la coincidencia de gustos, pues me agrada tener tulipanes sobre la mesa y los arreglo personalmente.

Subimos todos. La flor que la niña tenía en la mano era un lirio.

En los vasos estaban los tulipanes, pero uno sobresalía un poco, como vuelto apresuradamente a su sitio. Y yo estaba completamente seguro —completamente seguro esta vez— de haberlos acomodado con perfecta simetría, amorosamente, como me gusta hacerlo. Tampoco era probable que hubiesen subido los sirvientes.

Ya solo, corrí a revisar el retrato. Palpé incluso los ojos que me miraban asustados. Luego, sosteniéndolo verticalmente —no me animaba a ponerlo boca abajo—, revisé también la trama. Con un puñal cortapapeles, que no dejé ver, desprendí todavía el marco del bastidor.

Tampoco encontré nada. Volví a colgarlo y bajé a interrogar a los sirvientes. Sólo conseguí que se miraran entre sí, y más tarde, en el dormitorio, cuando me di cuenta de que conservaba el puñal en la mano, los justifiqué.

Seguí colocando tulipanes sobre la mesa, pero antes perforaba los tallos con un alfiler, exactamente en el borde del vaso, de manera que si eran tocados lo notara de inmediato. Subí con menos frecuencia a la biblioteca, para dar libertad a la joven; prohibí el acceso a los sirvientes y me dediqué a espiar por el ojo de la cerradura. ¿Y si apostara a alguien en la habitación contigua —pensé— o contratara un detective? Pero, ¿cómo explicarles? Mejor sería, tal vez, una cámara fotográfica.

Entretanto noté a la joven delgada y pálida. Los ojos eran cada día más brillantes. Ciertamente, nada de esto se puede afirmar, y tampoco había yo tomado la precaución de medir el ancho de la cara.

Decidí confiarme al restaurador. Era preferible el ridículo a la desesperación. Fuera del cuadro nada me interesaba, y los amigos me encerraban ya también en un círculo de miradas indescifrables.

—¿Cómo va la salud? —me preguntó el restaurador— ¿Mejor?

—Nunca estuve enfermo.

—Es decir, oí decir... —se aturulló—. Pero lo noto bien. Está usted perfectamente.

Cuando pude, coloqué mi pregunta:

—¿Qué quiso usted decirme al hablar cierta vez del mundo de los cuadros?

—¿Se puede negar ese mundo?

—Hablaba usted, creo, de la vida de los cuadros...

—Efectivamente —explicó después de algunas evasivas—, creo en el mundo vivo de la pintura. Creo que a través del espejismo que palpamos, y en el que caen las hojas y todo sucede según horas y reglas, flota el torbellino de otro espejismo no menos extenso: todo lo trazado por los pinceles. Lagos, montañas, seres y fantasías. Y en ese mundo sin marcos todo es eterno: primaveras y borrascas, sucesos y martirios. Y creo más: creo —porque lo he visto— que las figuras de los cuadros pasean por las calles sus modos antiguos o se mezclan en nuestros asuntos. Aman, odian, cometen crímenes, o, simplemente, sufren por no poder abandonar las telas.

De pronto, al tropezar con mi realidad, se interrumpió.

—Entonces mi cuadro... — aproveché para decir.

—¿Su cuadro? Sí, es perfectamente posible que haya tomado una flor...

Regresé confundido y me senté frente a la joven. Tal vez sufría por mi causa, quizás le era odioso. Y me expliqué sus furtivas miradas al paisaje.

A esta altura puedo hablar con total franqueza. No quisiera afirmar que estaba enamorado, pero sí que sentía un gran afecto, una marcada solicitud, una fantasía de amor, si así puede llamarse. Amaba el nacimiento del cabello hecho de una genial pincelada, el soplo nevado en las mejillas, el fondo que la envolvía como pasta de sueños sin cristalizar. Amaba, por sobre todo, el secular pudor incorruptible que la salvaba de todo aniquilamiento.

Y comencé su redención. Colgaba frente a ella paisajes renovados. Luego la llevé a los parques.

—¿Qué hace? — me preguntaban.

—Le avivo el color —explicaba—. El sol les devuelve la vida,

Hacía largos viajes en tren, siempre con el retrato, y como al descuido lo apoyaba en las ventanillas. Lo llevé a las sierras; a las solitarias orillas del mar. Conseguí que mejorara bastante. Iba subiendo el color y la expresión de sufrimiento desaparecía. Mas empezó a preocuparme su pasado. ¿Cuántos años —a lo largo de los siglos— no había sufrido, amén de la prisión de la tela, el encierro en bohardillas, la afrenta de las telarañas, de los encajonamientos —verdaderos entierros—, de escenas brutales, crímenes cometidos a favor de su impotencia?

Y por su futuro. ¿Quién la salvaría cuando yo no estuviera?

Y entonces, cuando había asegurado también su porvenir mediante un testamento inatacable, sobrevino el horrendo desenlace, fulminante, en el término de unas pocas horas.

Entré descuidadamente en la biblioteca —no lo hacía nunca sin anunciarme con vigoroso taconeo— y cuando miré el cuadro vi que en la mano de la niña había, en vez del lirio habitual, un tulipán. Y en el vaso faltaba uno. Me acerqué: el contorno de la figura se hallaba marcado por una grieta, como si luego de abandonar el cuadro sólo hubiese podido retornar imperfectamente. En los ojos se agitaba la tortura. Algo de pez fuera del agua. Traté de volverla a su sitio, pero fué imposible. Y corrí a llamar al restaurador, que acudió con su maleta y la caja de colores. Examinó, palpó, se encogió de hombros. Por último tomó el puñal cortapapeles.

—¡No! — grité.

—Tranquilícese — me dijo.

Apoyó con cuidado la punta del instrumento, e hizo palanca. Con ruido seco, de laca al quebrarse, saltaron íntegras las vestiduras y apareció el marfil del cuerpo. Sólo atiné a mirar; mis ojos debían ser como pinzas de fuego.

—¡Vuélvase! —rugió el viejo—. ¡Vuélvase!

Vi todavía por un instante la desesperación del rostro, el retorcerse del cuerpo sin retorcerse, la angustia impotente, entelada, del pudor guardado durante siglos, violado, arrancado brutalmente a la luz.

De un manotón el restaurador colocó las ropas en su sitio.

—¡Pobrecita! —murmuró como en presencia de un cadáver—. ¡Son tan sensibles!

Luego, sin mirarme, con los hombros caídos, me empujó fuera de la habitación.

Pasé la noche caminando. Caminé por la ciudad, por el campo y otra vez por las calles.

Al día siguiente, y todos los otros días, hoy mismo, concurrí al parque a sentarme al sol con mi cuadro sin figura. Pero el hueco no se llena; el sol cae a través, a través, a través...

ALFREDO PIPPIG

RODOLFO OTTO Y LO SANTO COMO CATEGORIA "A PRIORI"

Preguntarnos en qué consiste esa actitud específica y peculiar que denominamos religiosa, exige de nuestra parte una experiencia previa en la que hayamos participado como agentes inmediatos, para facilitar, en la medida de lo posible y con el auxilio de ese legítimo aporte, la elaboración de una materia de conocimiento. "Quien no logre representársela —dice Rodolfo Otto en su obra *Lo santo*— o no experimente momentos de esa especie, debe renunciar a la lectura de mi libro" [1].

Enfrentarnos —aunque sea cautelosamente— con este problema, sin la resonancia de aquella vivencia genuina, nos alejaría de su posible comprensión, y quedaríamos irremisiblemente al margen de la tarea que intentamos emprender.

El hombre natural, el que vive sumergido en una atmósfera de indiferencia, desconoce la capacidad de estremecerse espiritualmente y recorre los senderos de este mundo sin trascender el precario panorama familiar. Y la caracterización incluye a esa aparente religiosidad que se detiene en la fría reverencia del símbolo, sin la captación de su sentido. Porque falta a este hombre de que hablábamos un nuevo y especial modo de sentir que implica —según Otto— el primer sobresalto y barrunto de lo misterioso. Sólo comienza la verdadera vida

[1] Edición de la "Revista de Occidente", Madrid. 1925.

religiosa cuando el estremecimiento se cumple frente a lo sobrenatural.

Esta vida religiosa, pues, no es mera unción que se agota en un automatismo ritual, sino que se identifica en ese estremecimiento preliminar, promovido por circunstancias especiales, y que desde entonces proyecta y estructura en un nuevo molde la sustancia del hombre y del mundo.

El estremecimiento ante lo inexplicable, ante aquello que por su heterogeneidad suscita un peculiar asombro, inconmensurable con nuestra esencia, sólo conviene al sentimiento propiamente religioso de "misterio tremendo".

El problema de la salvación no interesa al hombre natural. Si hay para él una salvación, si existe algo que se debe salvar, es el mundo terreno, la vida efectiva con su cohorte de goces y privilegios. Una concepción del mundo se estructura sobre esas categorías. La reflexión no rebasa la visión ingenua de las cosas, y los pensamientos que se extienden más allá de ese perímetro se consideran inútiles. De ahí que hasta la supuesta religiosidad del hombre natural se detiene en los perfiles del símbolo, y la aparente unción se justifica como hábito, porque le es preciso creer en el favor divino y en el cuidado de sus intereses enarbolados en la plegaria.

El hombre natural pospone el problema de su salvación porque "no lo entiende en absoluto". "Al confundir —dice Otto— con conceptos *naturales* esas simples analogías e ideogramas del sentimiento que le son ofrecidas como expresión de aquella emoción luminosa, el hombre, sin la ayuda de una voz interior, yerra en esto cada vez más y se aparta más del blanco."

Si el hombre no aprehende *por sí mismo* el llamado que a cada instante pugna desde el fondo de su ser, y el sentido oculto en la presencia de las cosas del mundo, jamás podrá experimentar una conmoción

religiosa; el peculiar misterio de que venimos hablando y el sentimiento de lo numinoso no pueden enseñarse, ni, por tanto, aprenderse. Podrá enseñarse y transmitirse la parte conceptual de la religión, una traducción en términos escolares de lo que puede ser enseñado escolarmente, pero la participación en lo que hay de esencial en la instancia religiosa requiere una capacidad de identificación susceptible de asimilar las vivas sugerencias que irrumpen más allá de la letra muerta.

Existe una imposibilidad de agotar racionalmente los postulados de la fe. A lo sumo se podrán expresar en términos claros ciertos conocimientos de la fe, considerada como convicción, pero aun cuando ellos aparezcan en primer plano, subsiste el momento irracional e inexpresable de la religión profunda que nunca puede excluirse arbitrariamente. La tentativa de racionalizar por completo una creencia religiosa supone una confianza ilimitada en la capacidad de la razón para reducir a formas conceptuales los diversos modos del ser y encerrar en instancias teóricas todo contenido existencial.

Nuestro propósito consiste, pues, en mostrar aisladamente la parte racional e irracional de los estados religiosos y de este modo, a través del itinerario trazado por Otto, determinar en su raíz última, y mediante una posterior conciliación de sus recíprocas relaciones, lo que podríamos entender por religión, iluminando de contragolpe la categoría de lo santo.

La palabra *santo* excede en su significación religiosa los predicados morales. No se trata ya de designar con ella la bondad perfecta, sino que su contenido apunta a algo que, eludiendo componentes racionales, quiere abarcar lo que esencialmente vive en todas las religiones como su más primigenio y sentimental ingrediente.

Con el fin de evitar equívocos nuestro autor ha creado un neologis-

mo: "Lo numinoso", categoría de índole explicativa y valorativa que alude a una disposición del ánimo y que sólo puede sugerirse o despertarse, ya que, por su naturaleza especial, escapa a nuestros modos usuales de comprender.

El sentimiento de lo numinoso se expresa mediante una emoción singular, con un matiz cualitativo que concierne a la vivencia religiosa y únicamente en ella se experimenta. No se trata, por otra parte —según hace notar Otto—, de un "sentimiento de absoluta dependencia" (Schleiermacher), de una situación en cuya virtud el sujeto reconoce su propia nulidad, desvalorizándose sin especial referencia al contenido y al porqué de su sentimiento, sino que más bien podríamos calificarlo como "sentimiento de criatura", es decir, un estado que parte de nuestra subjetividad y de manera concomitante alude a algo que, por su misma naturaleza, engendra el reconocimiento de nuestra finitud. Es el sentimiento numinoso que hace exclamar a Abraham cuando dirige su voz a Dios: "He aquí que me atrevo a hablarte, yo, yo que soy polvo y ceniza."

¿Y qué es esta categoría de lo numinoso capaz de suscitar el sentimiento de criatura?

"Consideremos —dice Otto— lo más hondo e íntimo de toda conmoción religiosa intensa, por cuanto es algo más que fe en la salvación eterna, amor o confianza; consideremos aquello que, prescindiendo de estos sentimientos conexos, puede agitar y henchir el ánimo con violencia conturbadora; persigámoslo por medio de los sentimientos que a él se asocian o le suceden, por introyección en otros y vibración simpática con ellos, en los arrebatos y explosiones de la devoción religiosa, en todas las manifestaciones de la religiosidad, en la solemnidad y entonación de ritos y cultos, en todo cuanto se agita, urde, palpita en torno a templos, iglesias, edificios y monumentos religiosos. La expresión que más próxima se nos ofrece para compendiar todo esto es la de "misterio tremendo".

Se impone, pues, la necesidad de dilucidar qué es lo *tremendo* y qué el *misterio*, que pretenden definir tan adecuadamente la tonalidad del sentimiento numinoso.

"Tremendo" procede de "tremor". Es, en un sentido último, análogo al temor; pero no al temor que se resuelve en un sobresalto vulgar, sino a un temor de especial contextura, un *pavor* solemne y respetuoso capaz de estremecer el espíritu de un modo inusitado.

El estremecimiento, que tiene su raíz más simple en la religión de los primitivos, se perpetúa y evoluciona hasta culminar como temblor y anonadamiento ennoblecidos en el "sentimiento de criatura".

El "sentimiento de criatura", y ese temblor y anonadamiento, ostentan su manifestación más pura en la mística, y su consideración favorece, por otra parte, la comprensión de los momentos iniciales de su ejercicio, porque las etapas de un acercamiento a lo divino se cumplen mediante un previo reconocimiento de nuestro ser-criatura, de nuestra finitud, aniquilamiento y temor frente a lo majestuoso y omnipotente.

"La majestad y el ser tierra y ceniza —dice Otto— conducen, si la especulación se apodera de ellos, a una serie de representaciones que son bien distintas de las ideas de creación y conservación." Ello implica, en última instancia, una exigencia: la exigencia que el místico cumple al anular su Yo en el irrenunciable impulso de participar en la "plenitud de esencia, de ser", de esa superioridad que lo trasciende.

En el ímpetu místico opera, de este modo, un elemento irracional que comienza con el temor y se enriquece luego con nuevos contenidos; advierte después la nulidad del sujeto, para saberse, no ya creado, sino criatura, como sinónimo de imperfección y finitud.

Pero tal vez no sea necesario ceñirse a una estricta actitud mística para alcanzar esa aproximación. Tal vez existan modos posibles de salvar en parte el gigantesco abismo entre el hombre y la divinidad.

Nuestro propósito, sin embargo, consiste más bien en destacar el momento irracional del temor, ingrediente esencial de toda vivencia religiosa, que, unido a su otro elemento, el *misterio*, exhibe la tonalidad específica del sentimiento de lo numinoso.

Lo misterioso no se contrapone a lo familiar; menos aún a lo que es incomprendido por ser problemático; significa, en cambio, cierto sentimiento de estupor que concierne a lo "heterogéneo en absoluto". "El objeto realmente misterioso —dice Otto— es inaprensible e incomprensible, no sólo porque mi conocimiento tiene respecto a él límites infranqueables, sino además porque tropiezo con algo absolutamente heterogéneo, que su género y su esencia es inconmensurable con mi esencia y que por esta razón me hace retroceder espantado."

Otto alude a lo heterogéneo con respecto al hombre, no en el sentido meramente fantasmal, sino como aquello que contradice la realidad cotidiana, que escapa al círculo natural para elevarse a la categoría de lo supercósmico, de lo que está más allá de todo cuanto pueda imaginarse de acuerdo con nuestros modos usuales de concebir. Misterioso como "lo que es en esencia heterogéneo y opuesto a cuanto existe y pueda ser pensado".

En este aspecto numinoso del misterio destaca nuestro autor tres grados: el de simple sorpresa, el de paradoja y el de antinomia. Nos sorprende lo incomprensible por su absoluta heterogeneidad; lo paradójico "no está ya por *encima* de toda razón, sino que parece ir *contra* la razón"; lo antinómico sería aceptar afirmaciones que mutuamente se excluyen. Hagamos notar que todas estas notas, privativas del sentimiento numinoso, ocurren como momentos irracionales, no sólo en el ejercicio místico, sino también en la auténtica y serena actitud religiosa.

Pero sucede que este carácter de lo numinoso que hemos calificado como "misterio tremendo", ofrece un raro contraste; el de provocar atrac-

ción y repulsión a la vez. Se trata de lo que Otto designa como el aspecto fascinante del numen, elemento irracional en virtud del cual el sujeto siente hechizo y espanto, horror y atracción a la vez.

Aquí encontramos otro elemento: "Lo fascinante", que no puede describirse con ningún concepto racional. De la emoción religiosa no pueden dar cuenta los modos usuales de la representación y el concepto, porque el concepto y la representación, cuando quieren expresar el modo de ser y el contenido propio de esa vivencia, desgarran su simbiosis original, la justa armonía que enlaza en un mismo acorde el objeto y el sujeto de la experiencia. Leemos en un testimonio citado por William James: "Cuanto más intento pintar con palabras esta íntima relación, tanto más claramente veo la imposibilidad de describir la emoción por medio de las imágenes habituales".

Las objeciones dirigidas contra los místicos por la imposibilidad en que se encuentran de informarnos sobre sus incursiones últimas nos parecen vanas y ociosas, ya que, de acuerdo con lo que venimos exponiendo, nuestro lenguaje conceptual carece, por su misma naturaleza, de términos adecuados para expresar ese momento inefable de participación en el ser, donde el sujeto y el objeto están absorbidos en una unidad tan peculiar que sólo podría ser sugerida.

Hemos descrito el elemento fascinante como un estado espiritual que provoca horror y atracción al mismo tiempo. Ahora bien, ¿por qué, si lo numinoso suscita espanto y estupor, intenta el hombre aproximarse a él? ¿Por qué se anhela la soledad de la celda, la solemnidad del templo y la exaltación del pavor demoníaco? Es que parece existir en el hombre, aun desde los albores de la historia de la religión, un ansia de identificarse con la esencia del numen, ya sea en el arrobo místico, en la devoción, en el recogimiento o en la práctica ritual.

Dice Rodolfo Otto: "Por muy distintos que estos estados, desde los

más elementales a los más depurados, sean entre sí, todos muestran, sin embargo, un rasgo común, y es que en ellos se percibe y siente el misterio en su realidad positiva y conforme a una íntima cualidad como algo que proporciona la beatitud, pero sin que se pueda expresar ni concebir, sino solamente experimentar, "vivir", y en este "vivir" lo misterioso consiste propiamente la beatificación".

El estado de beatificación donde palpita el elemento irracional fascinante se anuncia no sólo en la mística, sino también en las narraciones de los conversos y en los sentimientos de regeneración o de gracia, y la cualidad de su tensión es patrimonio de todas las religiones elevadas. Así, por ejemplo, ese instante beatífico encuentra su correlación en el Nirvana, que lejos de ser, según expresa Otto, una mera aseveración conceptual de la nada, constituye la afirmación de la beatitud indecible ante lo eterno. La instancia de eternidad se manifiesta particularmente en el *asombro*, en la emoción del que ha visto con los ojos del espíritu y que desde entonces no puede apartar la mirada del objeto y esencia de su asombro. Dice el Evangelio de los Hebreos: "Pero quien lo ha encontrado se asombrará, y asombrándose, se convertirá en rey."

A fin de precisar las analogías y correspondencias que atañen al sentimiento de lo numinoso y a su modo de irrupción frente a otros sentimientos, estableceremos, siguiendo a Otto, un paralelo con el llamado sentimiento del deber.

El sentimiento del deber no surge por aleación y mezcla de sentimientos concomitantes, en virtud de los cuales, y por obra de la costumbre o de un vago sentido de solidaridad humana, nacería el imperativo del hacer moral. Esto significaría volver a tomar por su cabo la caduca interpretación asociacionista y recaer en la grosera afirmación de una

metamorfosis de los estados psicológicos. "En lo espiritual —dice Otto— no hay "metamorfosis" como no la hay en lo corporal. Si se "desarrolla" en el espíritu, es decir, si se despierta en el espíritu humano la idea del deber, es porque ya está *predispuesta* y preparada en él. Si no existiese previamente, no se produciría evolución alguna." El sentimiento del deber implica un cambio en la calidad de los sentimientos. No una metamorfosis, sino una profunda virada; no un desarrollo gradual, sino una postura radical de sometimiento o dignificación de lo instintivo, y el recto propósito de realizar un programa de vida ordenado de manera necesaria y universal.

Del mismo modo, el sentimiento de lo numinoso no proviene de ninguna alquimia del espíritu; no sufre transformaciones ni evolución alguna, y si bien presenta conexiones con sentimientos semejantes, surge de un modo genuino y peculiar a consecuencia de ciertas disposiciones "a priori".

Existe una necesidad de la razón que provee el esquema y adecuación entre los momentos de racionalidad y de irracionalidad que rigen también para nuestra vida sentimental. "El elemento irracional de lo numinoso —afirma Otto—, esquematizado por los conceptos racionales, nos da la categoría compleja, saturada y plena de lo santo en su cabal sentido."

Veamos, antes de referirnos a esta última noción, cómo caracteriza nuestro autor el término *irracional*, que hemos venido usando con cierta frecuencia y que constituye uno de los elementos primordiales en la idea de la divinidad. Este vocablo tiene, en primer lugar, un amplio significado bajo el cual se engloba desde lo que pertenece a lo más recóndito de nuestra naturaleza, hasta aquello que no ha sido objeto de una reflexión y planteamiento inteligentes. Nosotros distinguiremos con ese nombre —siguiendo el pensamiento de Otto— la parte que en la idea de

lo divino permanece inexpresable por conceptos y que, precisamente por aquel carácter suyo de absoluta heterogeneidad, escapa a toda aprehensión conceptual.

Esta dificultad conduce, por consiguiente, a buscar ciertos elementos ideogramáticos que, aun cuando en sí fueran contradictorios, pretenden lograr, a través de la sugerencia del símbolo, una explicación unívoca y de validez universal de ese sentimiento numinoso que circula en el seno de la religión como su más oculta y palpitante savia.

Dentro de esos medios de expresión de lo numinoso, destaca Otto la llamada expresión directa, que se descubre en las realizaciones santas, donde aquel sentimiento aflora, ya en la actitud, en el tono de la voz y en el recogimiento, o bien en los momentos y situaciones que el espíritu experimenta en su contacto con las Escrituras al rebasar el esquematismo del lenguaje, para coincidir, mediante una profunda conmoción, con lo santo en su más absoluta pureza.

La expresión indirecta tiende a suscitar sentimientos semejantes que se advierten en la representación terrible de los dioses primitivos y en la trama oscura y compleja de los milagros.

En los dominios del arte lo numinoso adquiere notoria expresión en la arquitectura: grandiosos bloques de piedra, pirámides que imponen a través de su solemnidad el sentimiento de lo sublime, despertando, mediante la mole gigantesca, el reflejo de una concepción de lo divino. Pero donde más intensamente se expresa el carácter de lo sublime es en la oscuridad y en el silencio. "La oscuridad —dice Otto— debe ser tal, que quede realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer la última claridad. Sólo la semioscuridad es mística y su impresión se perfecciona cuando se asocia al elemento auxiliar de lo sublime. La semioscuridad que reina en las altas bóvedas, bajo las ramas de una arboleda extrañamente animada y movida por el

misterioso y mirífico juego de la media luz, habla siempre al sentimiento, y los constructores de templos, mezquitas y catedrales han sabido hacer de ella un uso eficaz".

El silencio, por su parte, corresponde a un modo peculiar de permanecer sobrecogidos frente al numen. Es el deseo de no turbar con la voz una presencia que nos excede y conturba. Y esta oscuridad y este silencio encierran un profundo significado, que excede ya el momento irracional de la experiencia religiosa. La oscuridad y el silencio en el recogimiento solitario proveen, quizá, el instante propicio en que una presencia se actualiza, descubriendo a la vez la realidad de nuestro ser íntimo y de nuestra naturaleza humana imperfecta.

También en ciertas pinturas orientales y en la música de Tomás Luiz y de Bach advierte Otto ciertos modos negativos de expresar los sentimientos de la conmoción religiosa, particularmente en la sensación de vacío de ciertos lienzos chinos o en el enmudecimiento parcial de la música sagrada, que intenta reflejar en sus silencios el pavor y el asombro temeroso en la intuición de una majestad divina.

Hemos tratado hasta ahora de poner de manifiesto los elementos irracionales del sentimiento religioso, destacando, por una parte, los predicados de "misterio tremendo", "fascinante" y "majestuoso", inherentes a la categoría de lo numinoso; y, por otra, lo que hay de paradójico y antinómico, de intraducible e incomunicable en sus momentos supremos.

Pero no hemos agotado, ni con mucho, la significación precisa de lo que debemos entender por santo; aún nos falta destacar ciertos componentes racionales que integran su estructura. Al decir componentes racionales estamos aludiendo a los predicados éticos que inciden profundamente en su sentido recóndito. Así lo atestigua Otto: "Según la plena

significación de la palabra "santo", tal como se encuentra sobre todo en el Nuevo Testamento y tal como ha sido establecida definitivamente en nuestro sentimiento religioso, lo santo no es nunca lo meramente numinoso en general, ni aun en sus grados más altos, sino siempre lo numinoso penetrado y saturado por completo de elementos racionales, personales y morales."

De modo, pues, que en la consideración de dicha categoría debemos atenernos a una significación dual, a la preponderancia de lo racional y lo irracional, cuyos elementos son dados "a priori", es decir, anteriores a toda experiencia en su carácter de estructuras formales de la razón pura o del sentimiento puro.

Decir de la razón pura es como decir despojados de todo ropaje sensible, pero dispuestos a actuar espontáneamente sobre los datos de la sensibilidad para conformarlos y realizarlos como conocimiento. Y así como en el proceso del conocimiento lo sensible constituye la materia que se presta a ser elaborada por un ejercicio racional, el estímulo sensible es, frente a lo numinoso, el resorte que pone en juego ese sentimiento puro y le permite configurarse con su tinte particular.

Esta confluencia de lo racional y lo irracional que colaboran estrechamente en la categoría de lo santo, se advierte a través del desarrollo histórico de los distintos momentos religiosos, en el trayecto que partiendo del primitivo pavor demoníaco se configura en la idea de una divinidad que, a su vez, se va saturando sucesivamente de elementos racionales que la moralizan.

Todo esto supone la presencia en el hombre de una conciencia religiosa que provee la capacidad de aprehender claramente, de "caer en la cuenta" y dar sentido a esa conmoción y a ese estremecimiento que oscuramente yacen en el fondo del alma.

La racionalización del sentimiento numinoso admite, pues, la pre-

existencia de un instinto secreto, su momento irracional, "el maestro interior" de San Agustín, capaz de ser reconocido y moralizado en la visión de un ser manifiesto, sin que esto signifique, por supuesto, una reducción racional. Precisamente en virtud de la materia que aportan los elementos irracionales, la religión se mantiene viva y se rebela contra la limitación teórica y fría de ciertos desarrollos doctrinales. "El aspecto tremendo y retrayente de lo numinoso —dice Otto— se esquematiza por la idea racional de la rectitud, de la voluntad moral y eliminación de lo inmoral, y así esquematizado, se convierte en la "cólera de Dios" que predican las Escrituras y los sermones cristianos. El aspecto fascinante y atrayente de lo numinoso se esquematiza por la bondad, la compasión, el amor, y, así esquematizado, se convierte en la "gracia", en su cabal sentido, la cual concierta en una armonía de contraste con la cólera santa y, como ésta, merced a su carácter numinoso, ofrece una coloración mística".

Por consiguiente, en el recio influjo de estos dos elementos —racional e irracional— cobra la religión un matiz humano y el hombre religioso se mantiene en un centro armónico y equidistante que le impide caer, por una parte, en el fanatismo y, por otra, en el rígido análisis conceptual que amenazaría alterar su esencia.

Por estas razones considera Otto al cristianismo la más alta de todas las religiones, puesto que precisamente en ella el elemento irracional se mantiene vivo y sobre él se desarrolla una elaboración conceptual que, sin negar la base profunda que la sustenta, otorga proporción a sus partes integrantes y cumple el programa de una sublime tensión espiritual en la vida del hombre.

—

Hemos hablado de una conciencia religiosa. En ella tiene lugar esa irrupción que hace patente un orden de lo suprasensible y de un

absoluto meramente pensable. Diríamos que esto acontece por el lado del sujeto. Pero parecería existir, además, un modo de manifestarse externamente lo divino, un conjunto de signos que intentan despertar y sacudir el espíritu desde fuera. Sólo que siempre el signo exterior —según hace notar Otto— supone, en última instancia, aquella conciencia receptiva, capaz de asimilarlo, en cuyo defecto el signo dejaría de ser tal ante la inadvertencia de su significación.

Es instructivo a este respecto invocar la vieja leyenda india. Un príncipe joven y poderoso parte una mañana con el fin de realizar una jornada de caza. Mientras atraviesa los campos experimenta un gran regocijo al contemplar las innumerables gotas de rocío que brillan al sol suspendidas de las hojas y flores silvestres. Por la tarde, cuando emprende el regreso, el rocío ya no existe y el hermoso espectáculo que lo había conmovido se ha esfumado. Sobrecogido el príncipe ante lo efímero de las cosas terrenas, renuncia a sus bienes y se hace monje mendicante.

La verdad es que cada partícula del cosmos, cada acontecer, cada circunstancia de la vida, nos incita a postular un absoluto; pero es preciso hurgar el sentido de toda instancia, advertir enlaces y conexiones y promover en el espíritu la referencia a lo universal. La visión no familiar de la naturaleza o de la historia suscita, en quienes poseen la capacidad de extrañarse, una insólita vibración, un virginal despertar que nos instala —no bien nos entregamos a él— en un firme itinerario, quizá el único que pueda dar sentido y justificar la realidad de la existencia.

En virtud de una penetración semejante captamos en la persona de Cristo "lo santo manifiesto, es decir, aquello en cuyo ser, vida y tono vital, intuímos espontáneamente y sentimos la acción de la divinidad revelándose, manifestándose". El misterio de Jesús consiste en haber despertado en el hombre la conciencia de su interioridad. Sólo así es posible comprender el influjo preponderante de su personalidad y la conso-

lidación de una comunidad cristiana. Cabalmente surge esta apreciación en un fragmento del Evangelio de San Juan: "Nosotros hemos conocido, por nosotros mismos, que tú eres Cristo."

De poco hubiera valido la presencia de Jesús en una comunidad de profanos. Nada puede asombrar donde no hay un espíritu dispuesto para el asombro. El mundo puede transcurrir como un simple espectáculo hasta que el hombre, hurgando tras su ingenua apariencia, se plantea la primera interrogación, que es desde entonces una vocación de absoluto.

Del mismo modo, la capacidad de emocionarse ante lo santo certifica una categoría "a priori" de lo santo vigente en nosotros mismos. Dice Otto: "La impresión presupone un espíritu impresionable. Tener *impresión* ante alguien significa aquí más bien descubrir y reconocer en él una *significación* peculiar, sentirse presa de él, rendirse ante él. Pero esto no es posible sino por un elemento de intelección, conocimiento y valoración que sale al encuentro de lo impresionante desde la propia intimidad; sólo es posible por el "espíritu de dentro".

En virtud de la existencia de esa categoría "a priori" de lo santo, cobra una interpretación singular aquella intuición de San Pablo en el camino de Damasco. San Pablo sabía de Jesús, de sus prédicas y de los primeros cristianos; pero esas prédicas eran para él vanas palabras pronunciadas en una lengua extraña, hasta el día que por sí mismo advirtió "aquella luz que venía del cielo, más resplandeciente que el sol". Y aquella luz descorrió un manto de tinieblas porque sus ojos mismos se volvían ahora de las tinieblas a la luz.

De una manera similar se comprende cómo viviendo alejados nosotros de aquel momento histórico de la presencia efectiva de Jesús y del ámbito de las primeras comunidades, exista una religión cristiana que no vive de prestado, sino que posee el privilegio de actualizarse de con-

tinuo, de vibrar remozadamente a pesar de la marcha de los tiempos y las circunstancias, con tal que el hombre retorne una y otra vez al claustro de su interioridad.

A pesar del alejamiento en la historia de aquella vida, pasión y muerte, a pesar de las evoluciones que pudo sufrir el cristianismo, hay temas que subsisten invariables porque son los temas eternos del hombre no bien se plantea el problema de su destino e inicia tras la infatigable búsqueda la tarea de su propia ordenación.

¿Cuáles son esos temas? "Los conceptos que caracterizan, el cristianismo actual —dice Otto—, los que le son comunes a pesar de su múltiple fraccionamiento en iglesias, confesiones y sectas, son la salvación —salvación superabundante—, la liberación y victoria sobre el mundo, sobre la existencia ligada al mundo, incluso sobre la condición de criatura, la superación de la distancia a Dios, con la redención de la esclavitud del pecado y de las culpas, la expiación y reconciliación; por lo tanto, también la gracia y la doctrina de la gracia, el espíritu y comunicación con el espíritu, la regeneración y la nueva criatura."

Vida religiosa no es mero propósito y esperanza de gozar un día la gloria celestial. Lejos de encerrar este designio inmoral, la salvación impuesta es verificación de ciertos postulados en nuestra vida terrena, actualizar en el lapso de la existencia la custodia incesante de nuestro ser más entrañable.

El impulso de salvación se anuncia e irrumpe cuando en virtud de elementos racionales se vigoriza la "intuición divinatoria", cuando a través de un sentimiento irracional de lo divino se advierte la gigantesca presencia, la solemne presencia de lo santo, que de algún modo se verifica en esa confluencia y ordenación racional: conciencia de nuestro ser y devenir finito, e intención de llegar a asimilar lo perfecto en el seno de nuestra naturaleza humana imperfecta.

Esta síntesis, diríamos ahora, de lo racional y lo irracional en la categoría de lo santo, coopera en favor de una alianza entre Dios y el hombre, donde Jesús, como ya lo señalaba Pascal, representa el elemento mediador, la realización histórica que nos señala la ruta por donde puede establecerse la conciliación. La figura humana de Cristo y su aparición en el escenario mundano revive y se actualiza en cada presencia. El misterio de la cruz ("por tu causa somos muertos todos los días"), el símbolo de la crucifixión, nos instala de continuo en el centro y realidad patentes de nuestra existencia, donde la síntesis de lo racional y lo irracional en la significación de Cristo y en el estremecimiento ante el misterio, se descubre en la categoría de lo santo como expresión cabal de un ser realizado y manifiesto.

De este modo, vida moral y vida religiosa se penetran recíprocamente. La afirmación de una existencia que transcurre afianzando su itinerario por la huella nítida de los principios, cobra un carácter religioso, ya que el ejercicio del hacer moral propone invariablemente una divinidad cumplida como correlato objetivo de nuestro programa ético.

Así se comprende aquella frase con la cual el mismo Kant responde a su pregunta: "¿Qué es la religión?"; "la religión es la moral aplicada al servicio del conocimiento de Dios".

De la misma manera la vida de Jesús como culminación plena de una trayectoria invariable, la inspiración que en nosotros promueve su renovada vigencia, nos incita a proclamar con Otto: "Esto es de naturaleza divina; esto es santo. Si hay un Dios y quiere revelarse, tiene que ser así, precisamente."

LUIS M. RAVAGNÁN

NOTAS

Libros

PASCAL: *Pensées*. Edition critique établie par Zacharie Tourneur. (Editions de Cluny, Paris). —

Mis amigos me dicen que los pensamientos de Pascal les sirven para pensar. Ciertamente, no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento; en cuanto a mí, jamás he visto en esas memorables fracciones una contribución a los problemas, ilusorios o verdaderos, que encaran. Las he visto más bien como predicados del sujeto Pascal, como rasgos o epítetos de Pascal. Así como la definición *quintessence of dust* no nos ayuda a comprender a los hombres sino al príncipe Hamlet, la definición *roseau pensant* no nos ayuda a comprender a los hombres pero sí a un hombre, Pascal.

Valéry, creo, acusa a Pascal de una dramatización voluntaria; el hecho es que su libro no proyecta la imagen de una doctrina o de un procedimiento dialéctico sino de un poeta perdido en el tiempo y en el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuándo; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde. Pascal menciona con desdén "la opinión de Copérnico", pero su obra refleja para nosotros el vértigo de un teólogo, desterrado del orbe del Almagesto y extraviado en el universo copernicano de Kepler y de Bruno. El mundo de Pascal es el de Lucrecio (y también el de Spencer), pero la infinitud que embriagó al romano acobarda al francés. Bien es verdad que éste busca a Dios y que aquél se propone libertarnos del temor de los dioses.

Pascal, nos dicen, halló a Dios, pero su manifestación de esa dicha es menos elocuente que su manifestación de la soledad. Fué incomparable en ésta; básteme recordar, aquí, el famoso fragmento 207 de la edición de Brunschvicg ("Combien

de royaumes nous ignorent!") y aquel otro, inmediato, en que habla de "la infinita inmensidad de espacios que ignoro *y que me ignoran*". En el primero, la vasta palabra *royaumes* y el desdeñoso verbo final impresionan físicamente; alguna vez pensé que esa exclamación era de origen bíblico. Recorrí, lo recuerdo, las Escrituras; no di con el lugar que buscaba, y que tal vez no existe, pero sí con su perfecto reverso, con las palabras temblorosas de un hombre que se sabe desnudo hasta la entraña bajo la vigilancia de Dios. Dice el Apóstol (I Corintios 13:12): "Vemos ahora por espejo, en oscuridad; después veremos cara a cara: ahora conozco en parte; pero después conoceré *como ahora soy conocido*."

No menos ejemplar es el caso del fragmento 72. En el segundo párrafo, Pascal afirma que la naturaleza (el espacio) es "una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna". Pascal pudo encontrar esa esfera en Rabelais (III, 13), que la atribuye a Hermes Trismegisto, o en el simbólico *Roman de la Rose*, que la da como de Platón. Ello no importa; lo significativo es que la metáfora que usa Pascal para definir el espacio es empleada por quienes lo precedieron (y por Sir Thomas Browne en *Religio Medici*) para definir la divinidad [1]. No la grandeza del Creador sino la grandeza de la Creación afecta a Pascal.

Este, declarando en palabras incorruptibles el desorden y la miseria ("on mourra seul"), es uno de los hombres más patéticos de la historia de Europa; aplicando a las artes apologéticas el cálculo de probabilidades, uno de los más vanos y frívolos. No es un místico; pertenece a aquellos cristianos denunciados por Swedenborg, que suponen que el cielo es un galardón y el infierno un castigo y que, habituados a la meditación melancólica, no saben hablar con los ángeles [2]. Menos le importa Dios que la refutación de quienes Lo niegan.

1 Que yo recuerde, la historia no registra dioses cónicos, cúbicos o piramidales, aunque sí ídolos. En cambio, la forma de la esfera es perfecta y conviene a la divinidad (CICERÓN: *De natura deorum*, II, 17). Esférico fué Dios para Jenófanes y para el poeta Parménides; en opinión de algunos historiadores, Empédocles (fragmento 28) y Meliso lo concibieron como esfera infinita. Orígenes entendió que los muertos resucitarán en forma de esferas; Fechner (*Vergleichende Anatomie der Engel*) atribuyó esa forma, que es la del órgano visual, a los ángeles.

Antes que Pascal, el insigne panteísta Giordano Bruno (*De la causa*, V) aplicó al universo material la sentencia de Trismegisto.

2 *De coelo et inferno*, 535. Para Swedenborg, como para Boehme (*Sex puncta theosophica*, 9, 34), el cielo y el infierno son estados que con libertad busca el hombre, no un establecimiento penal y un establecimiento piadoso. Cf. también BERNARD SHAW: *Man and Superman*, III.

Esta edición quiere reproducir, mediante un complejo sistema de signos tipográficos, el aspecto "inacabado, hirsuto y confuso" del manuscrito; es evidente que ha logrado ese fin. Las notas, en cambio, son pobres. Así, en la página 71 del primer tomo, se publica un fragmento que desarrolla en siete renglones la conocida prueba cosmológica de Santo Tomás y de Leibniz; el editor no la reconoce y observa: "Tal vez Pascal hace hablar aquí a un incrédulo".

Al pie de algunos textos, el editor cita pasajes congéneres de Montaigne o de la Sagrada Escritura; ese trabajo podría ampliarse. Para ilustración del *Pari*, cabría citar los textos de Arnobio, de Sirmond y de Algazel que indicó Asín Palacios (*Huellas del Islam*, Madrid, 1941); para ilustración del fragmento contra la pintura, aquel pasaje del décimo libro de la República, donde se nos dice que Dios crea el Arquetipo de la mesa, el carpintero, un simulacro del Arquetipo, y el pintor, un simulacro del simulacro; para ilustración del fragmento 72 ("Je lui veux peindre l'immensité... dans l'enceinte de ce raccourci d'atome..."), su prefiguración en el concepto del microcosmo, su reaparición en Leibniz (*Monadología*, 67), y en Hugo (*La chauve-souris*):

Le moindre grain de sable est un globe qui roule
Traînant comme la terre une lugubre foule
Qui s'abhorre et s'acharne...

Demócrito pensó que en el infinito se dan mundos iguales, en los que hombres iguales cumplen sin una variación destinos iguales; Pascal (en quien también pudieron influir las antiguas palabras de Anaxágoras de que todo está en cada cosa) incluyó a esos mundos parejos unos adentro de otros, de suerte que no hay átomo en el espacio que no encierre universos ni universo que no sea también un átomo. Es lógico pensar (aunque no lo dijo) que se vió multiplicado en ellos, sin fin.

JORGE LUIS BORGES

Máximo José Kahn: *La Contra-Inquisición* (Ediciones Imán. Buenos Aires, 1946). —

Más que una exégesis estrictamente referida al problema religioso judío, este libro de Máximo José Kahn constituye un alegato apasionado y lúcido a la vez contra el nacionalsocialismo o sea contra lo que él llama *La Contra-Inquisición.* Lo arbitrario del título —que una explicación preliminar no consigue justificar cabalmente— tórnase aun más ostensible cuando se verifica que *nacionalsocialismo* y *antijudaísmo* son para el autor sinónimos aciagos y expresan una misma aversión religiosa y humana. Que un término implica el otro y que ambos se identifican, el propio autor nos lo demuestra en el decurso de su alegato. En consecuencia, tan antojadiza denominación no se justifica sino por un propósito explícito de "solidaridad" con el catolicismo, solidaridad que "contempla la llaga de su costado, originada por el ateísmo nacionalsocialista". No obstante ello, hubiese resultado más prudente —y más lógico— prescindir de un término que, en un tiempo de gran confusión como el que nos toca vivir, puede inducir a interpretaciones suspicaces y equívocas. Lo convencional del título, su anacronismo histórico, su imprecisión y nebulosidad, contrasta de modo sorprendente con la exposición nítida y penetrante de hechos que no por conocidos dejan de aparecer como testimonios incontrovertibles del racismo alemán.

No creo que interese tanto dilucidar si esa declaración de solidaridad con la Iglesia expresa un propósito implícito más que en la letra en el espíritu de quien la formula sin reatos, como reflexionar acerca de aquello que, frustrado en sus alcances inmediatos, no ha dejado aún de inquietar con sus secuencias y vestigios al sector más numeroso de la humanidad. Pero implicaría un error ver en el vibrante discurso de Kahn nada más que la acumulación objetiva de una larga serie de ultrajes y violencias; implicaría un error asimismo suponer que se toma partido, desde el punto de vista político —o politizante—, en favor o en contra de una determinada corriente ideológica. Ni una mera compilación de eventualidades ya preferidas, ni una forma más de proselitismo político o religioso y menos aún un proceso de corte seglar, significa por supuesto esta condenación de la fuerza ejercitada en una de sus aberraciones más atroces y nefastas: la per-

secución y el exterminio sistemáticos de una parcela antiquísima de la humanidad, precisamente aquella que constituye la raíz étnica, moral y religiosa de las primeras civilizaciones. ¿Cómo, pues, no percibir el acento mismo de la justicia en este indignado alegato condenatorio, cuando por una obcecación tenebrosa se ha pretendido instaurar un sistema de persecución organizada contra lo que podríamos llamar el tronco y la fuente menos espuria de la religiosidad —junto con el cristianismo—, tronco y fuente de donde provienen las demás, incluso la católica? Por eso —y dejando señalado el contrasentido evidente del título— este libro de Kahn, áspero y patético, pero de un patetismo orgulloso y viril, promueve en nuestro ánimo un grave sentimiento de solidaridad; de solidaridad, más que con el judaísmo en su acepción estrictamente racial, con el hombre judío, es decir, con el Hombre en su pura y prístina condición de criatura mortal, sometida, sin distinción de castas ni de credos, a las supremas leyes del nacimiento, del desarrollo y de la muerte. La violencia cometida contra ese equilibrio cíclico del hombre —sea cual fuere su profesión de fe o el color de su piel o de su alma— es lo que subleva a cualquier conciencia medianamente lúcida y es lo que en definitiva determina, por reacción vitalísima, la tónica fuerte y por momentos sentenciosa del discurso de Kahn.

En el aspecto enunciado precedentemente no creo que se pueda disentir con su alegato sino por otra aberración o por un resentimiento inconfesable. En otros aspectos —pues el libro contiene, dentro de su concisa unidad, una pluralidad de implicancias— podría quizás no estarse de acuerdo, si no en lo vertebral de su pensamiento, por lo menos en cierta manera excluyente de considerar los valores universales de la cultura con respecto al valor preponderante que él asigna al genuino espíritu judaico. No sé si ello podrá ser advertido por la mayoría de los lectores. En cuanto a mí, se me revela con meridiana claridad el origen o el porqué de ese complejo peyorativo que apoya sus razones en los valores sempiternos de algunos atributos singulares de su raza. Trataremos de explicar ese *porqué.*

Han transcurrido ya más de tres mil años desde que el patriarca Moisés, pastor sapientísimo de los desterrados de Canaán, aleccionaba en el valle del Nilo a su tribu sojuzgada por los faraones. Pero muchos siglos antes, ascendientes de esa misma tribu habían emigrado, conducidos por Abrahán, de la Caldea meridional, y se habían establecido, unos en la Mesopotamia, otros en las riberas

del Jordán, sin que por ello dejaran de padecer vejaciones y destierros. Por aquella época crucial de su historia —el *Éxodo* a través del desierto— recomienza el cruento y oscuro suplicio de la diáspora, interrumpido más tarde por el esplendor renaciente del reinado de Salomón. Siglos después, y cuando el espíritu hebraico constituía el mejor baluarte de los pueblos de Oriente, sobrevinieron nuevas dispersiones engendradas por sucesivas luchas con los caldeos, los macedonios, los sirios, los babilonios, los romanos. Mientras tanto, el único pueblo que había asumido la responsabilidad tremenda del fratricidio de Caín, diezmado y escarnecido, era arrojado una y otra vez de la *tierra de promisión.* La interminable serie de vicisitudes, humanamente insuperables, fué dando pábulo sin duda a la revelación de un privilegio vaticinado en las Escrituras, revelación en la que aún hoy confían algunos judíos cuyo espíritu permanece fiel a las premoniciones del Decálogo. La creencia en esa revelación —que puede hasta resultar nociva si se la sustenta como a algo no inherente a la aceptación de un *destino* infinitamente dramático— es, sin embargo, la que mantiene viva la esperanza en el retorno del antiguo esplendor religioso que dió al mundo el Pentateuco y los Salmos. No puede ser de otro modo para quienes sostienen la esperanza de un eterno *recomenzar.*

Del meollo mismo de la tragedia, cada vez más despiadada, de la persecución, ha ido sedimentándose poco a poco, con una intensidad acaso demasiado peyorativa, el complejo ético-religioso del carácter judaico que sobreestima ciertos atributos, ciertas peculiaridades al parecer privativas de la raza israelita. Este complejo, que aparece no explícitamente manifiesto aún en los primeros profetas hebreos, asume, en su exteriorización verbal, los contornos de una deificación simbólica, persuasiva e insistente. No es nada extraño, pues, que un judío judaico de insobornable fidelidad, como parece serlo Máximo José Kahn, exalte con sostenido ardor ciertos valores imponderables de su estirpe, incluso los que fueron menospreciados por el ateísmo nacionalsocialista. Por lo demás, no se infiere que su judaísmo sea tan exasperado, tan intransigente y avasallador que permita pasar por alto algunas debilidades de su grey, de la porción menos pura de su grey, tales como cierta propensión a acumular bienes materiales, el deseo de otorgarse complacencias efímeras —frivolidad incompatible con el verdadero espíritu judaico— o la deserción del sendero trazado por la santidad, debilida-

des éstas que el autor execra pero justifica en razón de las condiciones en que ellas se originan.

Solemne y severa, la palabra de este escritor parece convocar a la grey dispersa alrededor del Talmud como hacían antaño los enjutos y barbudos rabíes de la Sinagoga para sumergirla en el secreto inagotable del amor a Dios. Porque lo cierto es que su palabra no trasciende ese nauseabundo tufo proselitista que destilan ciertas dialécticas petulantes, sino que, por el contrario, emana un influjo aleccionador que conmueve por su desolación y su esperanza. Por ella —por su voz— parece hablar de nuevo el judío de los salmos, el judío de Moisés y David, el judío judaico, el oscuro engendrador de la religión monoteísta. Incontaminada de contingencias temporales, su atávica inspiración no tolera y, más aún, reprime ese fenómeno que tiene su origen y su consecuente explicación en los azares de la diáspora: el mimetismo, esa forma —quizás la más peligrosa, según él— de disolución del genuino espíritu religioso, aquel espíritu que, en los albores de la judeidad, fué revelado en el hálito de Yahvé como un testimonio de la gracia divina.

El funesto error de casi todas las persecuciones organizadas para destruir o someter al judaísmo a una órbita predominante, radica en el desconocimiento, cuando no en la incomprensión, de una verdad irreductible, y es ésta: que el judaísmo, en su esencia, no es un dogma, ni una creencia, ni una fe, ni un sentimiento religioso, sino una *naturaleza*, una "enseñanza infusa y revelada" por Aquél que murmuró en el corazón de los profetas: *Yo soy lo que soy*, el indivisible, Dios. De ahí que casi todas las tentativas —en las cuales alternaron la persuasión y la violencia— para arrastrar a los judíos a la apostasía fueran, a la postre, infructuosas. El protestantismo de la Reforma y la Inquisición cuyo verdadero sentido desfiguró la voluntad de Torquemada, ensayaron, con distintos métodos, una tentativa semejante y el resultado de aquélla no pudo ser más deplorable: la intimidación, el cautiverio, el éxodo en masa y, una y otra vez, la diáspora que parece ser ya un estado casi natural del desamparo y del terror en que viven secularmente sumidos los sobrevivientes de Canaán. Muy opuestos a los señalados fueron, en cambio, los fines de lo que Kahn denomina *La Contra-Inquisición*, y en cuanto a los métodos, ellos lograron superar las previsiones más espantosas, y el resultado ha sido, esta vez, el exterminio de varios millones de vidas inermes.

Contra esa monstruosidad se levanta estremecida y angustiada la voz religiosa de este escritor de linaje semítico. Su conciencia no ha podido callar la iniquidad y ha sido ella la que le ha dictado estos capítulos para la historia de sus propias cenizas, que son las cenizas innumerables de su raza. Yo pienso, entretanto, que si alguna vez fuese posible comprender que se es judío como se es ario o mongólico y que el judaísmo, en cuanto religión, no consiste en un dogma ni en una creencia razonada y metódica, el expediente de las persecuciones quedaría definitivamente sepultado, como esas ciudades malditas del Viejo Testamento cuya lujuria, cuya vanidad, cuyo maleficio yacen bajo el polvo de un olvido perenne.

CÉSAR ROSALES

WERNER BOCK: *Morir es nacer.* (Ed. Américalee, Buenos Aires, 1947). —

Pertenece Werner Bock a ese linaje de hombres cuya intimidad parece contener e irradiar a su vez, por encima de la depresión angustiosa del espíritu de este siglo, el estremecimiento de una fuerza exultante, secreta e imponderable, ante la cual no puede conmoverse ni abismarse ya el corazón del individuo mecanizado de nuestro tiempo. Ello explica por qué su libro *Morir es nacer* aparece en estos momentos como un testimonio desusado, y un poco inactual, de esa maravillosa unidad, hoy más que nunca incomprensible, que comienza en el corazón mismo del hombre y se reproduce hasta lo infinito a través de todas las formas visibles e invisibles que integran el todo y laten engarzadas como constelaciones en el gran ritmo cósmico. Libro cordial, simple y profundo, solivianta el ánimo y lo satura con el radioso hálito que exhala, con el calor y la salud de su naturaleza. Lo evidente es que, como fruto madurado al margen de los excesos más absurdos de esta época, no adolece de ninguna de las desdichas que desmedran y hacen languidecer a tantos endriagos fabulosos. La abstrusa retórica no ha contaminado sus jugos originales, densos y estimulantes e inasequibles, por lo demás, a la enervante inopia del sentido común. No hay en él concesiones equívocas, ni pretenciosas ni groseras, es decir: ni atildamiento ni vulgaridad. Su simplicidad y su pureza no han sido enturbiadas, en ningún instante, por esas complicaciones más o menos artificiosas que sólo conducen a deshumanizar,

sustituyendo lo corpóreo por una entelequia, por un espectro inerte, pesado y monstruoso. No hay complicaciones, pero sí en cambio una serena fuerza natural que impulsa y anima sus símbolos, sus pensamientos, su lenguaje. Es el producto de una sensibilidad no perturbada aún por los atroces desafueros cometidos contra las leyes inmutables de la naturaleza y de lo que más allá de las aberraciones de la razón o de la lógica permanece arraigado en su eternidad, aguardando que el sentimiento y la intuición vuelvan a revelarnos, inocentes y puros, algo de lo que tiembla bajo el velo del "enigma total".

La misión del poeta ha sido siempre, en todos los campos, y aún en los momentos más febriles del delirio romántico, restablecer el equilibrio de las relaciones del hombre con el universo, equilibrio difícil pero necesario que aquél debe mantener para realizarse y sobrevivir a la tragedia de su destino terrenal. La imperfección originaria que hay en él lo lleva de continuo a disiparse, desnaturalizando así la sustancia prístina e inmanente de su ser metafísico o sea ese elemento de ascendencia divina que constituye la base de su integración y de su perdurabilidad. No fué sino por eso que uno de los más grandes poetas alemanes, Stefan George, intuyendo el imperceptible pero peligroso relajamiento de la eterna unidad que identifica al hombre con lo creado, dijo estas graves y proféticas palabras: "Cuando le falta la ley de la mesura rueda por el universo y se disipa", y fué él mismo quien dijo también que "la salvación sólo brotará de un nuevo amor". Es verdad que mucho antes que él otros poetas, entre ellos Goethe, demostraron igual clarividencia y Goethe sobre todo, sutil indagador del misterio cósmico y humano, en el período más exaltado del romanticismo supo hacer gravitar este sentido del equilibrio, de la heroica "mesura" a que alude Stefan George y que no es por cierto la mesura del buen razonador. Los ciclos históricos de grandeza y decadencia, de plenitud y agotamiento, se suceden a lo largo de las centurias como determinados por un sino biológico de renovación; pero, usando la palabra que un pensador contemporáneo suele aplicar con rigor en ciertas circunstancias, hay momentos "catastróficos", momentos de extrema penuria, de extrema aridez, de extremo embotamiento, en que es preciso retomar nuevamente, como un hilo de Ariadna, el camino perdido entre la oscuridad y el desconcierto de las almas. De ahí la visión y el sentido con que Bock configura el mundo de sus alegorías en que el poeta inquiere y deambula como queriendo descubrir en las solicitaciones o en las correspondencias de seres y

cosas el nexo invisible, el misterioso lazo que une el espíritu a la tierra y los astros. Lo vemos así caminar solitario y detenerse ante un portal derruído, ante unas tumbas que los hombres han esparcido y olvidado; lo vemos dialogar con un desconocido, un efebo nocturno que ama como Euforión el resplandor de la Belleza, su ninfa inmortal. Sólo la soledad, el silencio y la noche reinan allí y cuando el poeta, indeciso y absorto, lo interroga con la mirada, aquél hace un ademán que parece abrazar todo lo que le rodea: "los árboles, las sepulturas, las estrellas y el viento". He allí la belleza —deidad suprema del amor—; he allí la verdad. El hombre ha de buscar su perfección en la verdad. ¿No fué eso, en un principio, el gran sueño fáustico?

Así como en la metafísica de Goethe está prefigurado ya el sentido de la mejor filosofía alemana, desde Hegel a Nietzsche, así también el mito fáustico encarna una condición irreversible del alma germánica de todos los tiempos: la insatisfacción y, consecuentemente, el ansia inefable de absoluto, de totalidad. En lo absoluto, en la totalidad, reside para él la perfección, meta de Fausto en pos de la cual éste cayó y se desesperó. "Nada somos cuando no estamos investigando lo infinito", había dicho Hölderlin. Nada es el hombre, pero "cuando sueña es un dios". La sentencia que Goethe pone en boca de Fausto, "al principio fué la acción", no es sólo una sentencia; ella condensa todo el sentido del alma fáustica que hace de la acción el eje por el cual se libera y trasciende el deseo, el ansia de infinito —de perfección y de grandeza— consustancial de un pueblo que sueña con dioses y con héroes. Acaso por esta doble propensión a la divinidad y al heroísmo el principio fáustico en su impulso vital hizo posible que la acción fuese concebida sólo como un medio para perfeccionar el espíritu, para elevarlo y poder así enfrentar el enigma de lo absoluto, firmamento insondable donde, como Icaro atraído por la luz, destrozaron sus alas esos atormentados que fueron Novalis, Hölderlin, Nietzsche. Mas cuando la acción no fué concebida como un medio, sino como un fin en sí misma y sólo como un fin inmediato, el anhelo sublime declinó, y en el ámbito yermo donde antes había florecido el espíritu germinó una ambición oscura y funesta a cuya sombra todo lo impuro devino soberbia, lascivia, crueldad (Fausto dominado por Mefistófeles). Esta digresión no es oficiosa, pues mediante ella he querido señalar la raíz, el devenir estético, la continuidad que Werner Bock y su obra personifican.

1796: Weimar. Jena. Es el tiempo en que Juan Pablo Richter, Hölderlin y Schiller esplenden como dioses. Sueñan y crean. Ha transcurrido un siglo y medio desde entonces, pero el influjo mágico parece perdurar todavía. El gran soplo romántico no ha muerto; asoma como la hierba entre las hendiduras de las piedras quemadas, por detrás de los túmulos, junto al olvido de unas ruinas donde yace sepulto el sueño terrenal de Juan Jacobo. Así el libro de Bock, una vegetal resonancia romántica. Eso y algo más: una busca secreta de otra cosa; la melodía que el hombre arrebañado de este tiempo ha perdido, la profunda "mesura" cantada por George, el nexo que nos une a lo infinito de cada ser, de cada cosa, de cada partícula viviente del mundo. Lo romántico en él no es una desmesura, ni una deificación exagerada de los sentimientos, ni un retorno violento a lo primitivo, pues, sin desestimar cierta condición que le es característica pero no esencial, casi podría decirse que aporta lo contrario de lo que ha magnificado la aventura romántica o sea una mesura, una proporción, un equilibrio que busca restablecer en las relaciones del uno con el todo. Siendo, como es, usufructuario del espíritu y la cultura que dejaron en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII un sedimento religioso, artístico y filosófico sin duda no superado hasta hoy, el espíritu de su obra difiere del que promovió en los cenáculos de Jena el movimiento romántico más intenso de la época, movimiento cuyo alcance y sentido difiere a su vez de otras expresiones del mismo, tales como las de Francia e Inglaterra. La reacción contra el racionalismo y contra ciertas formas estancadas de la escolástica clasicista preparó el florecimiento de una visión nueva, y distinta, de la realidad, pero la secular ansia metafísica del hombre germánico no pudo limitarse a sustituir la razón con el sentimiento e insufló en todas las expresiones de su romanticismo la desazón de lo absoluto, de lo incognoscible. La condición romántica, así como los elementos y matices que la singularizan actúan en los relatos de Bock claramente ordenados y contenidos dentro de unas formas que recobran a veces la levedad, el vigor y la frescura del aticismo helénico. En este aspecto podría situársele más cerca de los poetas de Weimar que del grupo tempestuoso de Jena. George influye en lo demás, George —"taumaturgo del equilibrio"— cuyo mensaje parece resonar como una estela de oro en el corazón de este poeta que, en el oscuro tiempo de la intolerancia, supo frecuentar las disciplinas de la Escuela de la Sabiduría.

Los relatos de *Morir es nacer* no se justifican como tales sino en la medida

en que tienden a prefigurar otra cosa: una añoranza, una prescindencia, un vaticinio, y siempre una imagen de la totalidad que es, después de todo, el recóndito enigma nunca descifrado —vida, muerte, amor—, aquello que más allá de las formas perecederas proporciona al espíritu "la intuición de lo eterno". Sus relatos son, pues, formas de las que el autor se sirve para representar sus inquietantes o sonrientes alegorías. Así el relato que da título al libro y otros como *El número sagrado, La diosa, Dos torres, El abedul, La mariposa nocturna, El indicador de caminos, Antropos.* En este último la visión de un presente deshumanizado y materialista alterna con la melancólica nostalgia de un pasado grandioso desde cuya lejanía retorna y se corporiza la figura de Antropos, quién, sorprendido ante la fealdad de un mundo desnaturalizado y ensoberbecido, pronuncia estas palabras llenas de una antigua sabiduría, palabras que el oyente recoge y transmite: "Habéis errado el camino y corréis sin rumbo como este coche. Todo lo que vuestro cerebro invente es absurdo y desvitalizado. Únicamente el corazón es capaz de crear una obra viva. Vuestras máquinas vuelan, pero habéis perdido el vuelo de vuestras almas. Sólo el que lleva un fuego interior madurará y se hará hombre". Queda el eco, la resonancia misteriosa de sus palabras. El hombre que le había escuchado experimenta la impresión de despertar de un largo sueño y advierte de pronto que se halla solo junto al mar, a la sombra de un pino, donde el otro le sorprendiera leyendo la *Odisea.* Día tras día espera el retorno de Antropos. "Pero Antropos no vuelve"...

El muchacho y el sapo configuran también, como *Antropos,* aunque con recursos menos metafóricos, una ensombrecida imagen del mundo exterior, pavorosamente mecanizado, de nuestros días, pero esta imagen se ilumina de súbito con la sola presencia de un insignificante ser vivo, lo cual basta para restablecer el equilibrio que el poeta percibe: la corriente, "pura e inagotable", del sentimiento que une el hombre a la bestia y ésta al hombre en misteriosa consonancia, como cuando no se interponían entre ellos los mil artificios que complican y falsean la vida. Hay aquí, como en casi todos los demás, una insistente confrontación del espíritu que busca la verdad con las aberraciones racionales que han olvidado el sentido y el orden de la naturaleza. Otros relatos —*Para el libro de visitas de una casa de la Selva Negra, El Verano en Venecia, Crepúsculo cordobés*— son breves trazos luminosos donde lo descriptivo se realiza en función de una viva resonancia interior y no como una mera traslación objetiva del paisaje.

Los restantes contienen recuerdos, escorzos autobiográficos que condensan vivencias naturales y mediante los cuales el autor ha dado sentido y forma perdurables a todo lo que, de un modo u otro, impresionó su sensibilidad. El último relato, *Mañana de Pascua cabe el Champaquí*, refleja la visión ensimismada de un mundo nuevo que despierta en aquél remotas reminiscencias y en el cual le es concedido ver, por un fortuito azar, algo que nunca había visto antes, ni en el Atica, ni en Argos, ni en los desfiladeros de Delfos: el símbolo sobreviviente de lo dionisíaco encarnado en esos "animales sagrados" que en la antigüedad eran sacrificados al dios de las vendimias en el culto de las primeras fiestas báquicas y que ahora se le aparecen silenciosamente reunidos, inmóviles y como tallados sobre las rocas de las montañas cordobesas. En el ojo insondable, "tranquilo y omnisciente" del "primitivo padre, el señor de la estirpe", la intuición del poeta advierte cómo fluyen acordados los grandes elementos que forman el todo —lo eterno inmemorial—, y en ellos su corazón vuelve a encontrar los lazos invisibles que lo unen, purificado, a la esencia del cosmos. Es preciso observar que no obstante, la diversidad de los temas, una persistente línea melódica recorre y unifica las diferentes partes de este libro de prosa tersa y transparente como la atmósfera ideal que lo espiritualiza. Werner Bock, poeta y escritor alemán residente desde 1939 en la Argentina, nos ofrece con *Morir es nacer*, a la vez que un aporte representativo de su talento, un cabal testimonio de su identificación con el idioma y el espíritu nuestro.

C. R.

JOSEPH CONRAD: *Lord Jim* (Editorial Emecé, Buenos Aires, 1947). —

En 1900, Conrad publicó *Lord Jim*. Diecisiete años más tarde declaraba que, en verdad, "la primera idea fué la de escribir una novela corta, relacionada únicamente al episodio del barco de peregrinos: nada más que eso. Sea como fuere, después de escribir unas cuantas páginas me sentí, por una u otra razón, descontento de ellas y las dejé arrinconadas durante cierto tiempo. No las saqué hasta que el hoy difunto Guillermo Blackwood me pidió algo para su revista. Sólo entonces me di cuenta de que el episodio del barco de peregrinos era buen punto de partida para una libre y vagabunda narración; que era también aconte-

cimiento que podría servir para imprimir un sello especial a todo el "sentimiento de la vida" en un carácter sencillo y sensible".

Todo el extenso relato —cuya técnica ha sido constantemente depurada—, se basa en la tragedia de un hombre que no ha respetado, en un momento, su consigna interior de fidelidad; en la involuntaria violación de un principio ético que a sí mismo se había establecido. Lord Jim logra salvar su vida cuando el barco del que era piloto, con numerosa población, parece naufragar. Lo más terrible es que Lord Jim no ha salvado su vida porque le tuviera temor a la muerte, ni aun por última desesperación, sino por algo inexplicable; una súbita y extraña decisión. Se salva de la muerte pero se hunde en la vergüenza y el deshonor. "Algo retenía sus brazos —explica Conrad— como pegados al cuerpo, colgantes. No tenía miedo... no... sólo que no podía moverse, eso era lo único que le pasaba. Acaso no le temía a la muerte: le temía al trance aquél en que repentinamente se hallaba. Su imaginación le representaba los horrores de un terror general: el torrente humano precipitándose, los gritos lastimeros, los botes sumergidos: todos los incidentes más horribles de un naufragio. Es posible que estuviese resignado a morir; pero sospecho que esperara la muerte sin todo aquel aditamento de terrores, tranquila, calladamente, en una especie de quieto tránsito."

Desde el instante en que Lord Jim ha salvado su vida, comienza a experimentar doloroso remordimiento, una sensación de repugnante cobardía, su propia condenación. Se cree despreciado y despreciable, un indeseable, y huye de todos los hombres desesperadamente, suicidamente, teniendo siempre delante suyo, como un espectro, la imagen del barco. Lo que ha hecho no es, de ningún modo, abyecto. Pero su concepción idealista del mundo, ese "sentimiento de la vida" basado en la fidelidad, el altruísmo y la solidaridad, lo convierten ante sus propios ojos, en algo abominable. Le queda una esperanza y una salvación: tratar de olvidar o rehacer su vida con alguna buena acción que lo redima, noblemente, y para ello va a vivir a una isla donde se convierte en un amigo leal (Conrad vuelve a tomar su anhelado tema de toda su obra: la Fidelidad, la Confianza) amado por todos, valiente y desinteresado, una especie de "rey sin corona" de la isla y a quien, por esa misma razón llaman Tuam Jim, que es como si se le dijera Lord Jim, el señor. Pero la desgracia persigue cruelmente y aniquila a Jim. Otra traición (el asesinato del hijo del cacique del cual respondía con su propia vida) y de la que es irresponsable, injustamente le convierte para sus

amigos en criminal e infidente. Esta vez consigue purificarse, definitivamente, (como el desesperado Razumov de *Bajo las miradas de Occidente*), liberarse de su vergüenza y desprecio, expiando con su propia vida.

La novela muestra los aspectos más fundamentales de la técnica narrativa de Conrad. Un extenso relato ocupa la mayor parte del libro. En torno a él aparecen y se destacan —como algunos fragmentos de cuadros que admiramos en las grandes obras de pintura y que aun considerados aisladamente constituyen obras maestras —descripciones de paisajes, escenas y personajes que pueden considerarse como los más vigorosos que nos ha dejado este escritor. Así la escena del barco debatiéndose en la noche y la tormenta entre "prolongadas, siniestras corrientes de aire que se pegan como vampiros", así el inolvidable entomólogo Stein (uno de los personajes laterales más extraordinarios de Conrad), así los patéticos comienzos de carta que intentó Jim escribir para mostrar su no culpabilidad en el asesinato de su amigo y camarada, así la visita final a Doramín y en la que ofrece su vida.

Una obra que tuvo por idea sólo el episodio inicial del barco, se resiente, formalmente, un poco, de las sucesivas ampliaciones. De ahí que por momentos resulte exhaustiva su lectura, excesivamente trabajadas algunas escenas. André Gide, que también notó el parecido entre este libro y *Bajo las miradas de Occidente*, dice en una de las páginas de su *Diario* que en ellos "se observa tal vez demasiado el trabajo y la dedicación; exceso de conciencia de Conrad (si puedo atreverme a decirlo) en la continuación del dibujo. Conrad no se detiene como no sea para ser más prolijo y difuso. Y cuando se cierra el libro, el lector querría decir al autor: "Ahora, descansemos".

Será difícil olvidar ese fondo moral que preside y alienta todas las obras de Conrad, ese amor a la justicia y a la bondad, a la fidelidad, a la concordia humanas. Por eso quedará Lord Jim, tal vez, como el más apasionado y romántico de sus personajes. No en vano Stein, el entomólogo-poeta de la novela, califica de "excesivamente romántico" a ese hombre valiente y traicionado de golpe, obscuro conquistador de la fama, ególatra y orgulloso, que abandona a una mujer llena de vida para celebrar su implacable boda con un fantasma: el ideal de conducta que a sí mismo se trazó.

CARLOS COLDAROLI

WILLIAM SHAND y ALBERTO GIRRI: *Poesía Inglesa de la Guerra Española.* Prólogo de Guillermo de Torre. (El Ateneo, Buenos Aires, 1947). —

Se trata de una versión inglesa hecha por un poeta inglés y un poeta argentino, de poesías tomadas de una antología titulada *Poems for Spain,* compilada por Stephen Spender y John Lehmann y publicada por *The Hogarth Press* en 1939. *Dedicado a todos los que lucharon y luchan contra el fascismo,* el libro tiene por objeto demostrar al público argentino el papel desempeñado por el pueblo inglés, a diferencia de su gobierno, en la defensa de la República Española; y hacer recordar con las palabras de Guillermo de Torre, cuyo excelente prólogo presenta el libro, que la causa por la cual combatieron y cantaron esos poetas ingleses, sigue abierta. La versión que aquí en este libro ofrecen William Shand y Alberto Girri es fiel y correcta. (Lo cual es mucho decir, puesto que no es raro que el traductor corrija, pula y cambie el original). William Shand y Alberto Girri, creo, se han esforzado por verter al castellano *exactamente lo que dice el poeta inglés.* Desde luego, la versión castellana tiene poco encanto para mí o para otro lector inglés. Cambiar el idioma es, en el noventa por ciento de los casos, quitar la mitad de la poesía, si se considera que una mitad está compuesta por el idioma en sí —sus sonidos, sus colores, su peso, sus matices y sugerencias—, y la otra mitad por los conceptos expresados por el poeta. Dáse el caso de una estrofa perteneciente a uno de los poemas traducidos, *Battle of Jarama. 1937* ("Batallà de Jarama. 1937") de John Lepper, que conserva en su versión castellana la aliteración, la asonancia y hasta algo del ritmo que constituyen las propiedades poéticas del original inglés, y que carece, sin embargo, de la densidad y dura insistencia lograda por el poeta inglés. A veces, la imposibilidad de reproducir en la versión castellana la insistente acentuación del poema inglés, los golpes regulares de un metro convencional, hace que la traducción sea un pálido reflejo de su original. Es el caso, por ejemplo, del poema de Edgell Rickword, *To the Wife of Any Non-Intervention Statesman* ("A la Mujer de Cualquier Político Partidario de la No-Intervención"). Este poema es satírico y el poeta ha elegido una forma muy adecuada para su propósito y muy usada por los poetas satíricos del pasado, por Byron y otros muchos; tetrámetros yámbicos en dísticos rimados. No obstante, aun aquí los traductores han podido

dejar en su versión al menos una sugestión de la regularidad métrica que proporciona al poema inglés buena parte de su agudeza. De vez en cuando, claro está, el carácter del idioma se impone. *And he walks thigh-proud*, dice Tom Wintringham de la Muerte en su poema *Granien*, y el lector inglés ve pasar a la imponente presencia: Death, macho, fuerte, orgulloso con su poder viril, domador de todos cuantos se ponen en su camino. Desgraciadamente, *Death*, masculino, hombre en inglés, en castellano es *La Muerte*, es decir femenina, mujer, de modo que el pensamiento del poeta inglés pierde su sugerencia una vez vertido al castellano. Objetaré además en la versión castellana *Y ella camina con fémur-orgullo*, la frase final que no es propia de la lengua castellana, como es el epíteto compuesto *thigh-pride* de la lengua inglesa. Son éstos unos pocos ejemplos de las dificultades que han tenido que afrontar los traductores. Ejemplos también hay de una feliz correspondencia entre el original inglés y su versión castellana. Mencionaría la tercera estrofa del poema de Sylvia Townsend Warner y la primera de otro poema, *Benicasim*, del mismo poeta.

¿Caben aquí en esta nota algunas observaciones sobre la naturaleza de las poesías inglesas? Creo que no están de más. Las veinticinco poesías representadas, caen aproximadamente bajo cuatro categorías. Las más, traen todavía el grito de la lucha, el eco de la batalla y son la voz del hombre frente a la muerte de su cuerpo. Están las que satirizan a los que en Inglaterra no quieren reconocer la verdad sobre la guerra de España. Las que son elegías por muertes individuales. Y finalmente aquellas, las más importantes, diría yo, que expresan lo que la Guerra de España significó para Inglaterra, para Europa y para el mundo fuera de España. Se me ocurren dos observaciones: una sobre la primera categoría y otra sobre la última. Las poesías de la primera categoría, es decir, las poesías que tratan de la batalla, que la pintan y la gritan, plantean el problema de un valor literario: el valor, o el lugar en la escala de los valores, de la poesía propiamente beligerante, de la poesía que se propone despertar la compasión, purgar las emociones, mediante un cuadro de los horrores que constituyen la guerra. Por mi parte, hallo que el poeta que intenta lograr su efecto así *objetivamente*, describiendo, narrando, pintando dichos horrores, raras veces tiene éxito. Herbert Read quiere hacerlo en *Bombing Casualties* (Víctimas del Bombardeo), y mi opinión es que fracasa. Fracasa en parte porque describe, porque está afuera, apartado del horrendo espectáculo que desea poner delante

de nuestros ojos. Fracasa, en parte, también, porque ha construído su poema cerebralmente, eligiendo las imágenes que puedan chocar o espantar. Creo que es su propósito sacudir al lector con la primera imagen, que hace las veces de un símil. Mi experiencia es que la palabra *rosier*, la palabra-clave, sobre la cual depende el éxito del intento del poeta, no pasa de ser un juego intelectual. Detrás de ella no percibo ninguna emoción. Herbert Read ha escrito objetivamente y no ha conseguido conmover. Dos guerras mundiales, veinte años de barbarie política y toda una literatura sobre la muerte y la mutilación en la cárcel y el campo de batalla, han tenido por resultado atrofiar la capacidad de muchos para compartir el dolor ajeno, cuando éste nos viene en forma de noticias sensacionales o fotografías espeluznantes. Me parece mejor el método o estilo de Stephen Spender, poeta, dicho sea de paso, en el más acabado y excelso sentido de la palabra, superior a todos los que colaboran en este libro, excepción hecha de Auden y tal vez de Rex Warner. La muerte que él quiere hacernos sentir en su poema *Regum Ultima Ratio*, no es una muerte tan terrible de ver como la que describe Herbert Read; no es el penoso espectáculo de cuerpos de niños alineados en las calles de Barcelona después de un bombardeo, el que hemos de presenciar, sino un solo cuerpo humano derribado casualmente por las balas enemigas, los restos mortales de un joven imprudente que no quiso tomar las debidas precauciones cuando se hallaba en la línea de fuego. El poema, y sobre todo los últimos seis versos, llenan de congoja. Aquí sí hallo la com-pasión y el poeta logra sacudir al lector. Cecil Day Lewis escribió, creo, que Stephen Spender da una nota completamente nueva en la poesía inglesa. Hay por cierto una nota presente en el mencionado poema que llega al lector con un mensaje distinto de todos los demás, pero me parece que no es del todo nueva; antes diría que es la misma ternura y delicadeza humana que caracteriza la poesía de Shelley, expresada en lenguaje contemporáneo, en el lenguaje común de nuestros tiempos. ¿Dónde, en todo el libro, hay una poesía que pueda parangonarse con estos versos?:

The world maintained its traditional wall
Round the dead with their gold sunk deep as a well
Whilst his life, intangible as rumour, drifted outside.

El último verso, solo, me atrevo a decir, vale por todo el libro. El secreto está indudablemente en la actitud personal, en el carácter *personal* que Spender sabe

transmitir a su poema, en la sorprendente novedad de las imágenes. Con igual éxito, llega al corazón del lector el segundo poema de Spender: *Port Bou.* El ruido de las ametralladoras desde el otro lado del puente fronterizo entre España y Francia, produce en el poeta que lo escucha petrificado, una sensación de dolor físico, y este dolor, siendo fuerte, sentido, personal, pasa del cuerpo del poeta al del lector. (Ésta es, al menos, mi propia experiencia.) Dicho más brevemente, Spender que escribe con su corazón y su cuerpo, es superior como poeta a Herbert Read que escribe principalmente con el cerebro. En un caso las palabras vienen fáciles, espontáneas, justas y conmovedoras; en el otro, buscadas, pensadas, elegidas tan sólo por el intelecto. Las poesías del libro, que tratan de la batalla, de la muerte en el campo de batalla, pertenecen casi todas ellas a la segunda clase y me parecen, en conjunto, poco logradas por esta misma razón; las dos colaboraciones de Spender hacen destacar claramente sus deficiencias. Es un rasgo de la poesía social o política que Guillermo de Torre considera en la advertencia que pone fin a su prólogo: *Por mi parte, solamente añadiría que la defensa de tales ideas en una obra no puede autorizar en modo alguno al olvido de algo previo y consustancial: sus cualidades artísticas. Pues el arte no sólo empieza allá donde acaba la propaganda, sino, más exactamente, en aquel punto donde ésta se eleva a un plano de transfiguración y aun de invisibilidad artística.*

En cuanto a aquellas otras poesías de la última categoría ya definida, aquellas que buscan expresar la significación de la Guerra de España para el mundo, son las más importantes y las mejor *hechas* del libro. Son las más importantes —pienso yo— porque sitúan a la Guerra de España dentro de la historia humana, de suerte que en los tiempos venideros los hombres sabrán de este acontecimiento y lo juzgarán. Las otras se perderán entre las innumerables poesías de guerra y muerte que ostentan todas las literaturas del mundo. De entre todas, la de Auden me suena como la más lograda y la más significativa. Cuando las otras hayan pasado al olvido, permanecerá *El Poema* sobre la Guerra de España. Auden, gracias a su rara perspicacia y visión histórica, comprendió exactamente qué era lo que España representaba en ese momento determinado de la historia. *Ayer el pasado, pero hoy España.* La aseveración se repite y hace eco por todo lo largo de su poema. De repente, de un solo golpe, inesperado, España —*ese árido cuadrado, ese fragmento extraído del África cálida*— llegó a ser el centro

de las ansiedades humanas, el solucionador de problemas, la meta de las ambiciones. *Spain. 1938*, es el poema de la Guerra de España. Mientras sus coetáneos expresaban la agonía individual, el dolor y la muerte, Auden proclamó para su tiempo y para el futuro lo que España significaba para el mundo en 1938.

Conviene apuntar que Auden, Day Lewis, Rex Warner y tantos otros dieron forma clara y mnemónica a los pensamientos de millones de sus compatriotas. Los versos que siguen, los resumen:

> España ha cambiado los contornos de la tierra,
> Impuesto nuevas fronteras aunque la geografía ha crecido:
>
> (H. B. MALLALIEU, *El Futuro Está Cercano.*)

> Dílo claramente: España ha desgarrado el velo de Europa.
>
> (REX WARNER, *El Turista Mira a España.*)

> También nos defendieron a nosotros los que defendieron Madrid.
>
> (Ídem.)

> Pero nuestro odio es amor, y aun nuestras imprecisiones
> están más cerca de la verdad que sus mejores silogismos.
>
> (Ídem.)

Una lucha entre la Verdad y el Error, entre el Bien y el Mal, entre Dios y Satán. ¿Vieron así los poetas ingleses a la Guerra de España? Se habrían equivocado tanto como Edmundo Spencer cuando escribía en su *Faerie Queene* a fines del siglo XVI, que la Iglesia Católica Romana, el Papado, España eran el Error, el Mal, y la Iglesia Anglicana, la Reina Isabel, la nueva Inglaterra, la Verdad y el Bien. Una lucha entre hombres no es nunca tan sencilla, sino que es tan desesperadamente complicada como el hombre mismo. Mientras leía *Poesía Inglesa de la Guerra Española* con el propósito de escribir esta nota, buscaba un verso, una estrofa que expresara este punto de vista. Lo hallé en los versos de Rex Warner arriba citados. *Nuestras imprecisiones* (excelente traducción, dicho sea de paso, de *inaccuracies*) *están más cerca de la verdad que sus mejores silogismos. Im-*

precisiones, que no *verdades*. Hacía falta que uno de los poetas lo confesara. ¿Qué verdades ni verdades? Imprecisiones. ¿Desde cuándo en la historia del hombre ha estado en la pura Razón un solo bando o partido? Juzgarse infalible, creerse dueño absoluto de la verdad es, en sí mismo, totalitario. Rex Warner ha visto el peligro. Como expresión del punto de vista democrático, los poemas del libro tendrían un valor mucho menor si hubiera faltado esta condición.

Antes de terminar, me veo obligado a romper una lanza con mi buen amigo Guillermo de Torre, quien repite en su prólogo la afirmación tantas veces hecha por algunos críticos, de que Auden, Spender, Day Lewis y MacNeice inauguraron la poesía social en Inglaterra. Aun cuando se tome *social* en el sentido preciso señalado por el mismo Guillermo de Torre, sería difícil y hasta imposible, afirmar que la poesía social de Inglaterra comenzó recién en la cuarta década del siglo actual. La novedad de los cuatro poetas aludidos es bien distinta. No son de ninguna manera más ni menos sociales que sus ilustres predecesores: Pope, Crabbe, Wordsworth, Tennyson, Morris, para poner algunos ejemplos. La poesía social de la literatura inglesa es muy vieja, tan vieja como la de cualquier otra literatura. Creen algunos críticos que la poesía social de la cuarta década del presente siglo es una novedad porque los problemas tratados son distintos de los que trataron George Crabbe en el siglo XVIII o Elizabeth Barrett Browning en el XIX —¿cómo no han de serlo?— y porque el estilo es otro. Auden y sus colegas no inauguraron de ningún modo la poesía social; la retomaron.

PATRICK DUDGEON

CARLOS E. PRÉLAT: *Epistemología de la química* (Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires. 1947). —

El significado de esta epistemología de la química debe buscarse en el subtítulo del libro: *Fundamentación observacional.* En efecto, se trata en él de dar los fundamentos de la química, vale decir, aquellas nociones básicas fundamentales de esta ciencia, que constituyen los capítulos iniciales de la rama designada comúnmente en nuestros planes de estudio como química general, y que

Prélat desarrolla en forma rigurosa desplegando cierta batería matemática sobre la base de símbolos con muchos índices.

Mas, antes de reseñar los fundamentos, hay que otorgar personalidad a la ciencia que ha de fundarse; y Prélat se esfuerza en demostrar que la química es una ciencia independiente (de la física), esto es, "un conjunto de conocimientos que se basan en principios independientes entre sí y no deducibles de ningún principio, ni de ninguna combinación de principios de otras ciencias". El autor parece defender a la química de la opinión, totalmente infundada, que ve en ella un conjunto de conocimientos sin carácter científico; pero de ahí a pretender independizar esa ciencia de la física va un trecho difícil de recorrer. Naturalmente, en estas cuestiones de nomenclatura hay mucho de convencional y hasta de arbitrario; sin embargo, si nos atenemos a los hechos y al desarrollo histórico, debemos concluir que la "independencia" de la química no es mayor que la que poseen la mecánica, la termodinámica, la óptica, etc. Todas estas ramas del saber físico estudian ciertas propiedades de los cuerpos, haciendo abstracción de las demás, de modo que, parafraseando una expresión de Mach, podríamos decir que en verdad no existen fenómenos químicos, sino fenómenos que a la vez son químicos, mecánicos, térmicos, etc., y que las llamadas propiedades químicas no son sino abstracciones que se admiten, intencionada o forzadamente, para facilitar su estudio.

Sin duda; las propiedades químicas resistieron más que las otras a someterse a los métodos generales, en especial matemáticos, de la física; pero ya una buena prueba de la superación de esa resistencia la ofrece el nacimiento en 1887 de la fisicoquímica; sustantivo compuesto cuya apariencia algo híbrida no refleja fielmente el pensamiento de los creadores de la "physikalische Chemie", es decir, de la química estudiada físicamente. Pero esto es historia antigua y no se puede ya hoy desvincular la química de la física. Hasta en las investigaciones de física atómica, ahora en boga, vemos cómo los físicos parecen arrebatar a los químicos un campo que les estaba reservado, constituyendo una nueva rama de estudios que los físicos denominan "física nuclear", pero que los químicos, claro está, llaman "química nuclear".

El adjetivo "observacional" indica la dirección según la cual Prélat funda la química. "De acuerdo con ella, las nociones, principios, leyes y conocimientos en general de una ciencia se establecen, enuncian y describen en términos de

observaciones", eliminándose en cambio aquellos conocimientos que "utilizan elementos *inobservables*, es decir, elementos supuestos en hipótesis y teorías..." (La eliminación de los inobservables es uno de los rasgos característicos de la física actual, desde la relatividad). Fijada la dirección epistemológica, el autor, mediante definiciones adecuadas, llega a los conceptos fundamentales de sustancia, elemento, modificación química, y enuncia "cuatro principios que *pretenden ser necesarios y suficientes* para la química". Los dos primeros principios postulan la existencia de sustancias y de elementos; el tercero enuncia la ley de la conservación de la materia o ley de Lavoisier, con la que se circunscriben las modificaciones que merecerán ser consideradas químicas; mientras el cuarto principio, de cierto sabor pitagórico, enuncia que las distintas masas de un elemento común, en sustancias que poseen otro elemento común de masa constante, son proporcionales a números naturales: vale decir, que aquellas masas jamás se presentarán en razones como las de la diagonal de un cuadrado con su lado, o de la circunferencia con su diámetro. Esta exigencia, postulada por los antiguos pitagóricos para las magnitudes geométricas, les dió tal quebradero de cabeza que tuvieron que abandonarla; pero en las ciencias de observación se presenta como legítima y hasta inseparable de la observación misma, de manera que este hecho parece ser quizá uno de los rasgos distintivos entre la matemática y la física.

Con estos principios Prélat deduce una serie de consecuencias que lo llevan al establecimiento de la notación y de las ecuaciones químicas, llegando finalmente, mediante la consideración de otros fenómenos y de una convención, a la notación atómica en uso actualmente entre los químicos.

Prélat reconoce que el camino que ha seguido para llegar a esta notación atómica es distinto del camino recorrido por la ciencia en su evolución histórica. La comprobación se nos presenta fácil y cómoda, pues casi contemporáneamente y en la misma colección, Aldo Mieli acaba de publicar *La historia de la teoría atómica química moderna*, donde muestra cómo, para llegar a la actual teoría, hubo que eliminar los supuestos hipotéticos contenidos en las primitivas teorías atómicas, a través de prolongados esfuerzos que culminaron, según Mieli, en la obra del sabio Cannizzaro, quien logra fundar la actual teoría exclusivamente sobre experiencias y observaciones.

La comparación del contenido de ambos libros: el de Prélat y el de Mieli,

ofrece un excelente ejemplo para poner de relieve las diferencias entre la "ciencia hecha" y la "ciencia que se hace"; entre la ciencia como ser y la ciencia como devenir, entre el juego de la razón abstracta y el de la razón histórica.

JOSÉ BABINI

LUCIANO ALLENDE LEZAMA: *Los Elementos. Epistemología y Metodología de las Ciencias* (Editorial El Ateneo, Buenos Aires). —

La filosofía científica se inicia cuando el pensador, estudioso o crítico, adopta una posición mínima con respecto al problema del conocimiento. Establecer resultados exactos presupone un método para distinguir lo verdadero de lo falso; de ahí que la ciencia y la filosofía necesiten una base epistemológica. Inútil es que el investigador quiera apoyar sus opiniones en los resultados de determinada disciplina, si no ha dilucidado antes el problema de cómo saber si aquéllos son dignos de crédito.

La dificultad estriba en adoptar un punto de partida; cualquiera sea el nivel en que coloquemos nuestro análisis, siempre es posible descender a otro inferior. De ahí que nos acostumbremos a ver en la epistemología un proceso progresivo en que cada etapa analiza y discute los resultados anteriores. Todo sistema metodológico tendrá, en consecuencia, carácter provisorio, necesitando del apoyo de críticas que lo legitimen. Semejante estado de cosas puede con facilidad llevar a un regreso infinito; para contrarrestarlo fué necesario atacar a fondo los problemas primordiales de la ciencia y la filosofía. Los epistemólogos intensificaron sus estudios científicos, comprendiendo que ello implicaba una mejor captación de importantes problemas metodológicos. La actitud resultante puede resumirse en las siguientes cuatro características, factores esenciales de la así llamada "filosofía científica": 1) Dominio de las disciplinas científicas; 2) Posesión amplia e imparcial de los problemas metodológicos; 3) Discusión crítica de todo ensayo de sistematización; 4) Rigor y claridad máximos en toda exposición de esta índole. Estas cuatro normas nos guían a través de la intrincada colección de investigadores y escuelas que estudian estos asuntos, permitiendo delimitar con nitidez su seriedad y hondura.

El auge de la ciencia ha provocado el desarrollo de innumerables intentos de llevar los resultados de ésta a las distintas esferas culturales. No siempre puede el lego distinguir con facilidad lo verdadero de la superchería y el error; una de las tareas responsables e ingratas del crítico epistemológico es señalar caminos falsos. El criterio personal nunca deja de comprometer la imparcialidad de juicio; he aquí por qué la existencia de las cuatro reglas arriba enunciadas puede sernos útil para cristalizar nuestra opinión frente a determinada teoría.

No es frecuente en nuestro ambiente la aparición de obras dedicadas a este género de estudios; su publicación es siempre recibida con expectativa y alborozo. Por desgracia, un análisis sistemático de aquéllas, sobre la base de los cuatro principios aludidos, no siempre encuadra en el marco de nuestras esperanzas. En ocasiones, las pretensiones científicas de los autores naufragan a causa del empleo ineficaz y antojadizo de ciertas disciplinas. Las matemáticas, piedra de toque de muchos escritores, aparecen a menudo desvirtuadas, plasmando en demostraciones ficticias, falsas conclusiones o abusos conceptuales. Peor aún resulta encontrar desfigurados a los problemas metodológicos esenciales, o falseada la actitud de algunas escuelas. Si a ello se suma una sistematización caprichosa de la epistemología (con ingenuas recaídas en viejas doctrinas abandonadas), y una falta abrumadora de claridad y rigor, sólo resta abandonar la partida añorando los resultados coherentes, sólidos y fructuosos de la filosofía científica contemporánea. No se trata únicamente de estados de ánimo; hay un peligro para el público desprevenido que busca en estas obras la información científica que no puede alcanzar en los textos especializados. Es por ello que el crítico debe colocar su mano severa apartando al lector de toda falsa especulación y seudo ciencia.

Los Elementos de Luciano Allende Lezama encierran una triple buena intención: la de no discutir filosofía sin una estructura gnoseológica previa, fundamentarse en las ciencias (en especial, en las matemáticas), y atender a los problemas lingüísticos de la metodología. No obstante, pueden serles dirigidos los reproches del párrafo anterior. No es éste el lugar para una discusión de índole técnica, como sería señalar interpretaciones sui géneris de la geometría proyectiva o de la topología; tampoco lo es para ocuparse del transfinito considerado como camino al infinito algebraico, ni de los números irracionales vistos a la vez como pares e impares, ni de otros aspectos de la obra que harían creer en

una catástrofe sísmica en el campo matemático. Asimismo, no hay razón para entrar a debatir la forma en que Allende Lezama entiende ciertas escuelas filosóficas; es preferible ir al meollo de la teoría: el método de los círculos excéntricos. La idea consiste en encerrar conceptos en círculos, intersecarlos e investigar qué nociones más complejas y especiales se obtienen. Es inevitable recordar la *Característica universal* de Leibniz, en la que se quería representar a las hipotéticas ideas fundamentales por números primos y hallar las combinaciones de éstas estudiando algebraicamente los números compuestos; el paralelo con los círculos e intersecciones del sistema de Allende Lezama es inmediato. En el cálculo del filósofo alemán todas las combinaciones de ideas son posibles, ya que a cualquier cantidad de números primos corresponde un número compuesto (Cfr. *La lógica de Leibniz*, de L. Couturat); en *Los Elementos*, por el contrario, no existe esa ventaja: cuando hay más de tres círculos existen forzosamente pares que no intersecan, salvo dentro de otro círculo; por consiguiente ciertas ideas no engendran ideas compuestas, salvo con el auxilio de otros conceptos. El estudiante de "álgebras de Boole" (rama de las álgebras abstractas) sabe que para llevar a cabo una representación gráfica del sistema de Leibniz, lo peor sería elegir el círculo. Esto ya constituiría un defecto intrínseco de la teoría de los círculos excéntricos, aparte de su falta de novedad y un cierto tinte ingenuo. Pero existe un aspecto más grave: ¿por qué hay que adoptar el método? En vano buscaremos una justificación; en el volumen se desarrolla la epistemología con auxilio del sistema de Allende Lezama, en lugar de justificar éste mediante una discusión epistemológica. Con ello se ha olvidado un objeto esencial de esta investigación: conocer cuál es la razón que nos lleva a aceptar un método determinado de conocimiento.

No es necesario seguir considerando aspectos negativos de la obra, como p. ej., la arbitrariedad con que se reparten los conceptos en los diagramas, la oscuridad y falta de rigor en la exposición, el empleo sin crítica de conceptos más necesitados que ningún otro de análisis epistemológico (v. g., los sintéticos "a priori" de Kant), etc. No queremos colocarnos en contra de aquellos que comprenden el papel esencial de la epistemología para la comprensión de los problemas de la filosofía. Bienvenidos quienes en nuestro medio, tan reacio a comprender la necesidad de la filosofía científica, propugnan el estudio de las ciencias,

los problemas de lógica, y la metodología. Pero, una vez más, no olvidemos que la epistemología implica profundos conocimientos científicos, rigor crítico y cautela en la aceptación de un método o sistema.

GREGORIO KLIMOVSKY

Letras hispanas

SEGISMUNDO Y MIRANDA

En *La vida es sueño* Calderón se propuso dramatizar temas teológicos que andaban de boca en boca: la predestinación y el libre albedrío; la vida natural y la vida espiritual; el desprecio a las vanidades del mundo y la virtud como arduo salvataje del alma... Pero lo hizo al modo barroco, trenzando la alegoría con una comedia de capa y espada y enriqueciendo el catolicismo con juegos verbales, culteranos y conceptistas.

Los críticos románticos, al ver a Segismundo en medio de ese remolino de formas, irisado por tanto adorno de luz y cristal, creyeron que era una gran creación dramática, viva, libre, conmovedora por la angustia de su pesimismo. Mas tarde otros críticos, continuando el error de considerar a Segismundo como un hombre concreto, se asombraron del rápido cambio en su conducta y apuntaron ciertas inverosimilitudes psicológicas. Por ejemplo: ¿cómo es posible que Segismundo, "un hombre de las fieras y una fiera de los hombres", encerrado en una oscura caverna desde que nació, sin haber hablado más que con su guardián y sin más experiencia del mundo que la de su propia desdicha, al ver por primera vez en su vida a dos mujeres las requiebre con un lenguaje tan florido, tan recargado de convenciones literarias?

Creo que se es injusto con Calderón al reclamarle naturalidad. Él no aspiraba a ser un poeta profundo: se conformaba con ser un buen católico. Inventó a Segismundo para demostrar lo que los sacerdotes predicaban desde todos los púlpitos. Segismundo vino a convertirse así, no en un hombre, sino en un símbolo: ¿y cuándo un símbolo ha sido capaz de enamorarse de una mujer?

El símbolo está ahí para que lo vean, no para ver. Segismundo no ve ni a Rosaura ni a Estrella: sólo las mira, cumpliendo un acto mecánico de la escena. Por eso, porque no las ve, no tiene nada sincero que decirles; y como en su prisión ha leído algunos libros, les dedica a ciegas una retórica de moda, hecha de conceptos, no de visiones. Los caminos del drama estaban tan entrecruzados con temas de amor y de honor, que en una de esas encrucijadas del laberinto el símbolo Segismundo tropezó con mujeres y no tuvo más remedio que dejar caer algunas galanterías al uso antes de seguir adelante en su peregrinación escolástica. ¡Qué iba a decir el pobre! No estaba preparado para la contingencia. Calderón no lo había imaginado con sentimientos de hombre: frente a las mujeres, Segismundo, vacío de humanidad, se limitó a abrir la boca y a dejar que la lengua literaria de la época lo fuera diciendo todo por él:

Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más,
aún más mirarte deseo.
Ojos hidrópicos creo
que mis ojos deben ser;
pues, cuando es muerte el beber,
beben más, y desta suerte,
viendo que el ver me da muerte,
estoy muriendo por ver.
Pero véate yo y muera;
que no sé, rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte qué me diera.

Pocos años antes Shakespeare, en *The Tempest*, había imaginado una situación parecida a la de Segismundo: la de una Segismunda con ojos vírgenes para el hombre.

La doncella Miranda vive en una isla solitaria. Sólo ha visto a un monstruo y a un viejo. Pero un día, sobre la arena dorada, divisa a Ferdinando, el náufrago. Por un instante cree que es una aparición:

What is't? A spirit?
Lord, how it looks about! Believe me, sir,
it carries a brave form. But'tis a spirit.

Pero en seguida Miranda descubre en Ferdinando al primer hombre. Así de súbito debió de ser en el Paraíso el descubrimiento que Eva hizo del hombre Adán. Miranda ve a Ferdinando como una mujer de carne y hueso ve a un hombre de carne y hueso, diferenciándolo. Deliciosamente femenina, sencilla como la poesía misma, natural y clara, empieza a expresar su piedad, su ternura, su admiración y hasta el deseo, imperioso e inocente. Ella no es un símbolo parlante, como el barroco Segismundo, sino una mujer, y todo lo que dice es sincero porque es sincera su emoción. De las criaturas de la fantasía, Miranda es una de las más adorables.

Para apreciar el drama *La vida es sueño* de Calderón hay que leer el auto sacramental *La vida es sueño* del mismo Calderón. La Teología, como un brazo de mar, coge al símbolo-Hombre que se estaba bañando en sus aguas y lo hunde. Lo hunde. Y lo que queda fuera, tendido sobre la playa, no es poesía, son las ropas barrocas del bañista ahogado. Cuanto antes comprendamos que entre el primer y segundo monólogo de Segismundo ha intervenido la Gracia, más nos acercaremos a las intenciones de Calderón.

En cambio, no nos importa si *The Tempest* tiene o no un contenido teológico. Colin Still, en *Shakespeare's Mystery Play*, ha pretendido demostrar (sin éxito, a mi modo de ver) que *The Tempest* pertenece a la misma clase de drama religioso de los misterios, milagros y moralidades medievales, y que en la alegoría de la iniciación a la verdad Miranda simboliza la Sabiduría; pero basta oír hablar a Miranda para advertir que es mucho más que la Sabiduría, es una muchacha enamorada.

Ann Arbor, Michigan.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Letras americanas

SOBRE LA *BIBLIOTECA AMERICANA*

REGOCIJO Y DECEPCIÓN

Pedro Henríquez Ureña y la Editorial Fondo de Cultura Económica, quedarán incorporados a la historia de la cultura de América, por el solo hecho de haber concebido y comenzado a realizar ésta, su extraordinaria *Biblioteca;* claro está que ya tenían ganado ese puesto con otros trabajos e iniciativas valiosas, sobre las que valdrá la pena algún día insistir.

Profunda satisfacción y hondo regocijo intelectual despierta la lectura de los dos primeros volúmenes publicados y la del *Prospecto* que presenta la colección. Pero junto a ese sentimiento experimentamos —y es forzoso reconocerlo aunque duela— una profunda amargura: el comprobar la casi absoluta insensibilidad, la escalofriante incomprensión de nuestra crítica, de nuestros intelectuales, en una palabra, de nuestros medios cultos, frente a una empresa como ésta de desusual magnitud. Pareciera —y valga la paradoja— que por ser tan grande nadie la ha visto.

¿Cómo es posible, nos hemos preguntado, que no se haya dicho en forma categórica desde las columnas de la prensa o desde otras altas tribunas —que las hay— que la *Biblioteca Americana* refleja ya en cierto modo la madurez del Nuevo Mundo, puesto que brinda materiales y perspectivas suficientes como para detenerse a pensar y repensar un instante sobre lo hecho y lo que tenemos, y que este balance es ampliamente positivo? Porque la cultura de América no es un problema, sino una realidad, como lo dice sustantivamente el mensaje de esa cabeza lúcida y privilegiada que fuera Henríquez Ureña.

¿Puede no indignar el que se dedique igual espacio a un comentario bibliográfico acerca de los primeros tomos de esta magnífica *Biblioteca* que los que se dedica, pongamos por caso, a reproducir servilmente el texto de propaganda que oculta la pésima traducción de un libro no representativo, de un escritor de quinto orden de cualquier país europeo, aun cuando sea del siglo pasado?

Hemos seguido detenidamente —con escrupuloso detenimiento— las crónicas

y comentarios bibliográficos desde que llegaron a nuestras manos, hace más de dos meses, los primorosos volúmenes del *Popol Vuh* y *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*, editados en México. Siempre conservamos la secreta esperanza —y por ello demoramos esta nota— de ver que alguien señalara a la consideración del público inquieto la seriedad del intento, y recomendase el cálido apoyo al mismo incitando a la lectura meditada de estos libros. Pero los hechos —más tercos que las buenas intenciones— nos han defraudado hasta la fecha.

Y este comentario, que inicialmente concebimos como un análisis de lo programado, como un anticipado intento de valorización histórica, debe convertirse —con gran sentimiento por nuestra parte— en una amarga recriminación frente a un hecho que puede llegarnos a ser fatal.

EL PROSPECTO

Pedro Henríquez Ureña ha dejado en este catálogo, en la escrupulosa ordenación de los valiosos materiales, quizá lo mejor de su vida, fecunda y ejemplar en tantos sentidos, al ofrecernos una visión total, panorámica de la cultura americana como un proceso, lento y penoso, y al procurar reflejar a través de las más dispares manifestaciones intelectuales un pasado por muchos ignorado y un presente que se nos escapa. ¡Con qué lógica rigurosa, con qué mano inflexible y a la vez emocionada fué acumulando documentos para ese monumental proyecto, hoy ya felizmente en realización! ¡Con qué vigor, no exento de dulzura, fué escogiendo y ubicando esos títulos; y cuánta pena debió experimentar al tener que desechar algunos!

Porque la verdad sea dicha, hasta el presente nadie había intentado síntesis alguna de semejante envergadura. Y nunca ninguna colección, de esto estamos absolutamente convencidos, estuvo llamada —por su oportunidad y su acertada concepción— a desempeñar un papel más decisivo en el inmaturo mundo de nuestra cultura.

¿Existe la tal cultura americana? Podrá ser el interrogante, lógico en apariencia, que se harán muchos. Por ello, aunque sólo sea incidentalmente, estimamos interesante señalar que esa pregunta, amasada de escepticismo e incredulidad sólo es concebible en boca de ociosos. La cultura americana, la alta cultura americana, *es* —está aquí en la *Biblioteca Americana*—, auténtica y rotunda. Pero

no olvidemos que más que mera actitud pasiva y teórica, la cultura es, y fundamentalmente, actividad práctica.

Si consideramos como un síntoma la carencia de fuerza y vigor de la producción literaria de los últimos años en nuestro país, y descartados factores circunstanciales por todos bien conocidos, las causas profundas del mal debemos buscarlas en la innegable desconexión e ignorancia de nuestro presente y pasado, de la prosaica y real tierra del hombre que trabaja y sueña — cuando tiene tiempo de soñar o no le roban los sueños como le roban sus riquezas. Y la solución está en superar ese divorcio con el país, con su historia, con sus instituciones, con sus hombres de campo y ciudad, con su flora, su fauna, sus necesidades y su dimensión futura: su hoy brumoso mañana.

POPOL VUH

"Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

"Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques: sólo el cielo existía.

"No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión.

"No había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo.

"No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia.

"Solamente había inmovilidad y silencio en la obscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Cucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gucumatz...".

Con estas palabras comienza el capítulo primero de este libro, el libro tradicional de los indios del Quiché, del cual dice y con sobradas razones la Editorial en su presentación, "es prueba viva de la calidad espiritual de esas culturas, ya que en sus páginas se encierra el más precioso legado literario de la antigüedad americana."

"El *Popol Vuh* corresponde a una vasta concepción mitológica e histórica. La primera parte, que trata del origen del mundo y de la creación del hombre, no cede en valor filosófico a las teogonías del antiguo continente, y es comparable, en su arcana profundidad, al génesis bíblico. La segunda parte —la más extensa— narra las hazañas de los héroes míticos Hunahpú e Ixbalanqué, y tiene la vivacidad, la gracia y la inmemorial sabiduría de las fábulas. No hay en la literatura mundial muchas narraciones que rivalicen con esta leyenda quiché en animación y encanto. Por eso su primer traductor, el venerable Padre Ximénez, en el siglo XVIII, la halló fresca y viva "como un cuento de niños"... En esta leyenda encontramos la mágica participación de los animales en el destino de los hombres, como en el *Ramayana;* la alternación de las más audaces aventuras en regiones quiméricas y los más apacibles episodios de la vida doméstica, como en la *Odisea;* y, como en la *Ilíada,* la fatídica intervención de los dioses en las contiendas humanas. Y encontramos además elementos peculiares en los que se manifiesta la diferencia de raza y de cultura: una extraña calidad imaginativa, un sentido humorístico excepcional y, sobre todo, una singular actitud del hombre frente al destino."

La lectura de este libro nos pone frente a la evidencia de un hecho no siempre lo suficientemente conocido: el alto grado de desarrollo alcanzado por las culturas indígenas, puesto de manifiesto en este caso extraordinario en una estructuración lógica de inmensos materiales, una conceptuación y un lenguaje altamente evolucionados: la presencia de términos abstractos y complejos lo confirma.

La edición es sencillamente impresionante. Hecha con rigor y método científico, europeo diríamos. Tiene todos los requisitos de las mejores ediciones críticas; va precedido de un Prólogo y una Advertencia que transparenta, sin recargar, una profunda erudición. Analiza Adrián Recinos: las narraciones de los indios; el manuscrito de Chichicastenango; el autor del *Popol Vuh;* la obra del Padre Ximénez; las traducciones del *Popol Vuh;* y una síntesis histórica de la historia antigua del Quiché. Estos, los títulos de los capítulos de la Introducción.

Complementan el libro valiosas notas aclaratorias al pie de página que facilitan una lectura seria; una extensa Bibliografía, un orientador Índice de Materias, como así también un mapa fuera de texto.

En pocas palabras, este primer tomo correspondiente a la serie de "Literaturas

Indígenas", es un modelo y ejemplo de método, criterio y presentación. Sabios de la envergadura, dedicación y amplitud de miras de Adrián Recinos nos hacen mucha falta. América debe recordar su nombre y su ejemplo.

VIDA DEL ALMIRANTE DON CRISTÓBAL COLÓN

Estimamos innecesario exponer la importancia de esta obra, indiscutiblemente fundamental para nuestra historia temprana, tanto por los datos que aporta como por los problemas que suscita. Baste decir que su edición está hecha con el mismo criterio seguido en el *Popol Vuh*.

Pero hay un aspecto, sí, que nos interesa subrayar: el Prólogo; y no tanto por lo que dice —con sabiduría— como por la manera de decir — con frescura. Es que Ramón Iglesia nos hace recordar algo que ya estábamos olvidando: que escribir bien no quiere decir escribir oscuramente, y que escribir bien tampoco quiere decir empaque ni almidón. Lo primero que advierte el lector en este Prólogo es el gusto, el tacto con que ha sido trabajada esa prosa brillante, su ironía sutil; que transparenta a su vez la profunda y especializada cultura histórica de Iglesia.

Y aquí se nos ocurre otra reflexión marginal. Salvo raras, pero siempre muy honrosas excepciones, nuestros ensayistas parecen haberse propuesto desvestir su estilo de lo típico, de lo nacional, de aquellas creaciones del ingenio popular, de los refranes, de los giros idiomáticos, de los sobreentendidos y alusiones chispeantes. Y si alguno nos preguntase por el ensayista típico de América tendremos — con pena para nosotros los argentinos— que buscarlo en otras latitudes. Tendremos que recordar, entre otros, a Germán Arciniegas o Fernando Ortiz, escritores los menos académicos que pueda imaginarse, pero de los más densos en ideas, los más ricos en idioma (los que enriquecen el habla con neologismos, y no lo empobrecen con arcaísmos pedantes), los más inconfundiblemente americanos y por ello los más universales. Y también en este sentido la *Biblioteca Americana* podrá tener influencia educadora y reportar beneficios a corto plazo, como ya la tiene la colección *Tierra Firme* desde su aparición, que nosotros señalamos oportunamente.

Muchas de las razones expuestas podrán explicar quizá el tono inhabitual —insolente si se quiere— y apasionado con que hemos escrito estas líneas. Más

que reparar una injusticia queremos llamar la atención sobre un hecho sintomático: el que haya pasado inadvertido uno de los intentos culturales más serios hechos hasta ahora en nuestro continente, y llamados a tener mayor trascendencia.

Y son estas mismas razones las que hacen que no nos detengamos a señalar posibles omisiones, o exponer criterios que pueden no ser coincidentes con los admitidos; sería buscarle lunares a una montaña. Por otra parte, Camila Henríquez Ureña, actual directora de la Biblioteca dice expresamente:

"Los índices de autores y obras que en este folleto presentamos no pretenden haber agotado ningún género ni cubrir por completo ningún terreno. Son provisionales, sujetos acaso a la alteración y seguramente a enriquecimiento progresivo. Para prepararlos hemos tratado de obtener la opinión y consejo de críticos, historiadores y eruditos en cada uno de los países de la América hispánica y en los Estados Unidos. En algunos casos hemos conseguido ya información abundante; en otros estamos aún en gran necesidad de obtenerla.

"Por estas razones, este plan está abierto a todas las sugestiones que puedan llegarnos de fuente autorizada, tanto para hacer alteraciones como para llenar las lagunas que en él queden... Muchos nombres y títulos son todavía en nuestras listas ausencias lamentables. No sólo recibiremos con atención e interés las sugestiones que se nos hagan, sino que deseamos recibirlas". Y estas palabras, harto modestas, demuestran la cautela y cuidado con que se procede.

Una última reflexión. Hecha carne una conciencia americana, si nuestros intelectuales y nuestro medio se empapan de ella, harán difícil sino imposible todo intento de "culturización", como los que en el pasado hemos padecido, como los que en el futuro nos amenazan.

Así es que no puede pasarse por alto el desconocimiento, la ignorancia de una obra grandiosa, el atrevimiento —el valor intelectual— de tomar al toro por las astas y decir: ¡Aquí está! Porque en definitiva esto es lo que ha hecho Pedro Henríquez Ureña; ha manejado la enorme mole dispersa de documentos conocidos u olvidados, y nos ha querido dar en esta síntesis gigantesca, hecha de ponderación y sabia madurez, nada menos que un mapa cuadrimensional de la cultura americana, y nos ha dicho: ¡Aquí está, es vuestra!

Seamos capaces de recoger el mensaje y comprenderlo.

GREGORIO WEINBERG

Revista de libros

FELISBERTO HERNÁNDEZ: *Nadie encendía las lámparas* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires). —

La literatura superrealista, sin duda porque explora el mundo dislocado de los sueños, se asemeja a un paisaje sísmico donde todas las cosas aparecen cambiadas de lugar, donde las personas ambulan sobresaltadamente ataviadas y donde alternan la interrupción y substitución de destinos. Imperan la ley marcial, los telegramas cifrados y los merodeadores. Naturalmente, esta literatura, absorta como está en el inventario de tantas subversiones, se ve poco menos que obligada a caer en lo meramente descriptivo. Y lo descriptivo, ya se sabe, por insól.to y anormal que sea el ambiente reflejado, acaba en la languidez. Hernández corrige esta ominosa suerte del género con llamativas imágenes y prosa esmerada. Ambas, imágenes y prosa, pertenecen al mundo de la vigilia, son inteligibles desde luego, y tienen sobre sí el cuidado de mantener el seguro interés del lector. Pese al gravoso *handicap* que cede, este libro de cuentos se impone a fuerza de talento literario.

NIGEL BALCHIN: *Las tinieblas descienden* (Editorial Emecé, Buenos Aires). —

Como no hay cinismo, ni frivolidad, ni sordidez; como el marido es viril. la mujer misericordiosa y el amante histrión, ésta es una original historia de triángulo. No alarmarse. Hay otro protagonista, que es el Londres de la batalla de Inglaterra en 1940, colmado de víctimas, de héroes, de bombas y de ineptos funcionarios de la defensa civil. Curioso: el conflicto individual no profana el trágico marco que lo rodea: pánico, destrucción y muerte dueños de la ciudad. Sorprendente: hay dramatismo y fluidez; hay diálogo y densidad. Un buen relato de nuestro tiempo.

PABLO NERUDA: *Viaje al corazón de Quevedo* (Ediciones de la Sociedad de Escritores de Chile, Santiago). —

Anota Neruda que la actitud de Quevedo frente a la muerte no es la del Eclesiastés ni la del Kempis, "adornos de la necrología". La tiene de interlocutora,

sí, pero se resiste a su hechizo mortal. Más bien ve en ella la promesa de un renacer, el florecimiento incesante de todo lo que existe. Pues si al nacer comienza ya nuestra muerte, entonces es cierto que al morir nacemos a otra vida.

Resulta interesante este juicio. De él se desprendería que hubo dos Quevedos, ya que si éste como poeta habría expresado "su resistencia hacia la seducción de la muerte", como pensador, en sus escritos filosóficos y morales, es indudable que se mantuvo dentro de la tradición española que viene de Séneca; y el senequismo es el acatamiento al orden natural, la acomodación de la conciencia a la naturaleza, la extinción de aquélla, la resignación a la muerte. Por eso Antonio Machado decía con razón en su *Carta a David Vigodsky*, que la nota original de Unamuno fué la de apartarse de esa tradición del pensamiento español, librando batalla con la muerte, rechazándola. Unamuno no era estoico.

RAÚL LARRA: *Gran Chaco* (Editorial Futuro, Buenos Aires). —

Se advierten en estas páginas una clara intención, un prolijo esquema y cierta austeridad de forma. Observación: la novela social, que sacrifica el héroe a la epopeya colectiva (se trata aquí de una etapa de la colonización del Chaco, la del algodón), debe dedicar a su arquitectura preferente cuidado. Así como el ojival, según cierto parecer, surgió en el medioevo por la incorporación a la fe de grandes masas de creyentes (necesidad de mayor espacio en los templos), así el advenimiento de las masas a la novela actual ha creado otro estilo, otras proporciones, un nuevo orden de su estructura. Larra tiene por delante un problema de herramienta. Para resolverlo, para forjar su instrumento, su "violín", como él mismo dijera, Tomás Mann escribió *Los Buddenbrook*, apreciable novela de 300.000 palabras.

EVELYN WAUGH: *Primicia* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires). —

Una sátira contra el periodismo internacional, sin claroscuro. Altérnese su lectura con la de los debates de la UN sobre libertad de prensa. Medítese.

Waugh es oxoniano, periodista ocasional y católico. Se burla de Oxford, del periodismo y cree en la fatalidad del pecado. Posee, no obstante, un seguro norte: el gusto del público, al que sabe agradar. Su humor está hecho de cierto disconformismo y toques de Jerome K. Jerome.

ROBERT NATHAN: *Retrato de Jennie* (Editorial Siglo XX, Buenos Aires). —

Un tipo de relato que recuerda a los cuentistas rusos, y la misma atmósfera irreal y lírica del Dostoiewski de *La Patrona* y las *Noches blancas.* El elemento fantástico, hábilmente distribuído, está dado mediante una especie de anacronismo. Jennie surge del pasado al encuentro del protagonista, y en escaso tiempo se le aparece bajo las imágenes sucesivas de niña, adolescente y mujer. Hay una historia de amor. Todo lo que a Jennie concierne ya ha sucedido y se repite fatalmente. Cuando muere es como si se esfumara, como si un sortilegio se rompiera.

Dentro de ese orden fantástico, debe mencionarse también a Miss Spinney y a Mr. Mathews, *marchands* con conciencia.

EUGENE O'NEILL: *Nueve dramas* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires). —

Esta meritoria edición, con prólogo y traducción de León Mirlas, incluye los nueve dramas que el mismo O'Neill ha elegido como lo más representativo de su teatro. *El emperador Jones, El mono velludo, Todos los hijos de Dios tienen alas, El deseo bajo los olmos, Los millones de Marco Polo, El gran Dios Brown, Lázaro reía, Extraño interludio* y *Electra.* Anotemos la coincidencia: también incluirá nueve obras, según noticia de Dauwen Zabel, el ciclo teatral que O'Neill ha estado preparando en el retiro estos últimos años.

Leyendo estas tragedias modernas, algunas de las cuales son inéditas en castellano, se percibe bien que O'Neill ha hecho algo más que rescatar para la escena actual los grandes temas y los símbolos del teatro griego; ha incorporado también su idea central, la idea de que si bien el hombre termina por sucumbir a su destino, no deja de enfrentársele, de resistir al *fatum.* Por eso su teatro podrá ser pesimista, pero nunca escéptico. Con escepticismo no hay tragedia. No habría O'Neill.

V. H. MOTTRAM: *Las bases físicas de la personalidad* (Editorial Lautaro, por convenio especial con la Penguin Books Ltd., Buenos Aires). —

"El epíteto 'cobarde' ha sido usado por Collip, el bioquímico, para un mastín, después que le hubo quitado la glándula pituitaria; al animal le fué restituída su originaria personalidad agresiva mediante un tratamiento con extractos de esa glándula."

Rápido, a descubrir la glándula bélica de la especie.

SILVIO ZAVALA: *Filosofía de la conquista* (Editorial Fondo de Cultura Económica, México). —

El director de la *Revista de Historia de América* presenta en este volumen el resultado de sus investigaciones sobre la historia del liberalismo en el Nuevo Mundo. Sostiene Zavala que ella no arranca de la época de la independencia, como comúnmente se cree, sino que se remonta al momento mismo en que la cultura europea arribó a tierra americana.

En el prólogo, Rafael Altamira "refrenda calurosamente" esta tesis, y destaca la existencia en España de dos corrientes, la esclavista y la no esclavista, esta última "vencida muchas veces en su lucha constante contra la violencia, pero inmortal a través de los siglos."

FRANK HARRIS: *El hombre Shakespeare y su vida trágica* (Editorial Losada, Buenos Aires). —

No hay duda de que la fuerte preocupación que padecía Harris por los derechos de autor lo convertía en un escritor asaz entretenido y ameno; ciertamente lo mejoraba. Tampoco hay duda de que si Harris hubiera podido invitar a Shakespeare a un viaje por el continente, como lo hiciera con Wilde, habría en este libro notas de valor anecdótico. Como ello no era posible —debemos creerlo—, Harris ha procedido a *entrevistar* a los personajes shakesperianos. No sabemos si la imagen obtenida es fiel al original. Eso no podrá saberse ya jamás, pero como *puzzle* es bastante aceptable.

LUIS ALBERTO MURRAY: *Tránsito* (Imprimió Francisco A. Colombo). —

TRÁNSITO

"Veintidós años son una colina.
Un ardimiento de botella sola.
Un sufrir por el pez y por la cola.
Y también una carta. Y una esquina.

El rosal de la infancia se calcina.
De pie sobre la última corola,
escucho mi futuro en caracola:
mortal es el rumor que predomina.

Cada hora me acerca más la Hora
de rendirme, rendir cuentas al viento.
¿Y ha de ser fuego fatuo el de mi llama?

No. Bienhaya la Acción devoradora.
Conviértete, colina, en alud cruento.
Quede el nervioso pez sin una escama."

PETER SCHMIDTMEYER: *Viaje a Chile a través de los Andes* (Editorial Claridad, Buenos Aires). —

Otro documento de interés, primera versión castellana, para agregar a la serie de los viajeros ingleses. Schmidtmeyer atravesó el país, de Buenos Aires a Mendoza, en el año aciago de la discordia: 1820.

"Los indios de las pampas del sur a menudo hacen incursiones por las tierras de Buenos Aires, con el objeto de llevarse los rebaños que se guardan en los establecimientos particulares; circunstancia que parece indicar que ya no pululan por las llanuras en estado salvaje."

Sí, se ve bien que estaban civilizándose.

"En una oportunidad exportóse *yerba coca* (mate), desde el Río de la Plata a Inglaterra, debido a lo cual los comerciantes en té se alarmaron, y los que habían comenzado a beber la primera, fueron asustados para que dejaran su uso, propalando informes de que era insalubre."

Estos mercaderes no eran indios, pero como si tal.

ARTURO SÁNCHEZ RIVA

Música

JEANNE D'ARC AU BÛCHER EN EL COLÓN

La música estaba en deuda con la Amazona de Dios; porque todo cuanto hasta ahora se había intentado para llevar al pentagrama la figura inmortal de Juana de Arco —y fueron muchas las experiencias, incluyendo la *Giovanna d'Arco* de Verdi— quedó muy lejos de su aureola mística y patriótica. La gloria de alcanzar esta altísima vidriera gótica en todo su deslumbrante colorido, ha correspondido a Arturo Honneger: su *Jeanne d'Arc au bûcher*, sobre el enternecedor texto de Paul Claudel, que acaba de estrenarse en el Teatro Colón, constituye, sin duda alguna, uno de los acontecimientos musicales de los últimos tiempos. Esta obra ciclópea del autor de *Le roi David* y de *Skating Ring* nos pone frente a un Honneger en plena coincidencia con su destino y alejado definitivamente de las primitivas influencias de Schönberg, Debussy y Florent Schmitt.

Compuesta para Ida Rubinstein en 1935 (la música contemporánea ha de escribir en grandes letras el nombre de esta prodigiosa mecenas, a quien debemos célebres partituras de Ravel, Strawinsky y Florent Schmitt...) la composición de *Jeanne d'Arc au bûcher* se completó en 1944 con el agregado de un prólogo, considerado actualmente como uno de los momentos más logrados de la obra. El texto de Paul Claudel, nos enfrenta con "la Pucelle", en el instante mismo en que, por la espada del amor, va a cortar las ligaduras que la atan a la carne misérrima, a esa Normandía que ella tanto amó "toute rouge et rose" y cuando, coronada por el martirio, luego de asistir a la transvaloración de su propio proceso, alcanza la santificación. Juana no comprende la causa de tan atroz suplicio, pero Fray Domingo, le trae la versión angélica de su proceso, y son las voces, otrora familiares en Donremy, de Santa Margarita y de Santa Catalina, las que la alientan en el momento supremo, mientras —en éxtasis— evoca las viejas canciones infantiles y suspira: "C'est moi qui va faire le joli cierge..." Paul Claudel, en los diferentes cuadros de la obra, alcanza, por contraste, claroscuros de áspero sabor medioeval; momentos de inolvidable poesía,

como el de "Trimazo", y efectos que hacen pensar en las más puras glorias de la mística francesa. Emplea, para ello, un idioma neto, simple; salpicado de sabrosas metáforas rurales y le opone el pomposo y degenerado latín de los jueces, clérigos y demás verdugos. El resultado ha sido esta *visión obstinada e imperativa de dos manos cruzadas y encadenadas*: *manos de suplicio, de martirio, de santa.* Su Juana de Arco —lejos de Schiller, de Anatole France, de Shaw y de cuantos quisieron darnos una imagen literaria de la Doncella de Orleans— es el alma trémula de Francia: su lírica exaltación y su ardiente patriotismo. La pastora alucinada de Domremy, su estandarte y su espada, se vuelven el símbolo tangible de una nación rica en aventuras románticas.

Arturo Honneger, para traducir musicalmente el texto de Claudel, emplea todos los recursos de la técnica moderna: canto, recitado, coro mixto y coro infantil, mientras su orquesta, de la que elimina las trompas, se escucha aumentada con una masa de saxófonos y con ondas eléctricas. Todo ello contribuye eficazmente al colorido, entre pintoresco y apocalíptico, de la obra. Nunca Honneger estuvo, por otra parte, más inspirado, nunca hizo gala de una riqueza melódica tan grande, ni de austeridad musical tan impresionante en un marco de tal magnificencia sonora. Habría que detallar todos los hallazgos y preciosidades de la inmensa partitura; recordemos sólo el prólogo, denso de profecías, de un clima amenazante y grávido de presagios; la maravillosa escena del Juicio de Juana, llena de punzante ironía y secreta amargura, donde la farsa cruel está parodiada en ritmo de jazz; la escena VI: "Les rois ou l'invention du jeu de cartes", de una graciosa melodía llena de frescura y de sarcasmo; el magnífico dúo de las campanas, con su altibajo de esperanzas; el popular "Trimazo" y la apoteósica escena final. No hay duda de que el autor de *Le roi David*, con *Juana de Arco en la hoguera* se pone a la cabeza de los músicos contemporáneos.

El titánico esfuerzo de escenificar una obra de tal complejidad correspondió a Margarita Wallman; pocas veces, hay que decirlo en seguida, han coincidido en una sola persona tantas dotes teatrales, un sentido más exacto de lo efectivo unido a un perfecto equilibrio coreográfico y pictórico.

Margarita Wallman, con tal intuición de lo escénico y de lo espiritual, compuso los grupos, ideó el movimiento escénico, discutió los trajes, las luces y creó totalmente el clima anímico de *Jeanne d'Arc au bûcher*. De todas estas felices coincidencias, resultó uno de los espectáculos más hermosos y perfectos

que se han visto en el Teatro Colón. Láminas de hagiografía, con quimeras y gorgonas, vidrieras coloreadas, ángeles, monstruos y encapuchados. Margarita Wallman ha encontrado, para la obra de Claudel y Honneger, el agridulce sabor de lo medioeval, irreconciliable mezcla de voluptuosidad y misticismo; toda la fuerza negativa de la época y todo el esplendor de un siglo que floreció en piedra y en santos nimbados. Y no dejemos de mencionar su *Jeu de cartes* donde se lucieron Yurek Shabelevski, Wladimir Irman, Jorge Tomin, Adriano Vitale y Víctor Ferrari, que hace pensar —por la sutil finura de su concepción— en preciosas pinturas de la época. Erich Kleiber, que dirigió magistralmente la obra, detalló meticulosamente sus múltiples bellezas logrando hacer resaltar todo cuanto la compleja partitura tiene de nuevo y de refinado. Contó para ello, bien es cierto, con un cuadro de artistas excepcionales. Mencionemos en primer lugar a la cantante Clara Oyuela, quien se reveló además como una recitante extraordinaria y una mima de contenidos medios expresivos, a quien le tocó luchar contra el vértigo, contra la fatiga de tan abrumadora interpretación y contra la tremenda tensión que exige el personaje. En un francés marmóreo, tierna o exaltada, Clara Oyuela demostró, al ofrecernos su concepción de "la Pucelle" que es una magnífica actriz y que une la fuerza guerrera a la plegaria desolada o resignada. También el bajo Felipe Romito, se reveló como un actor de gran categoría. En el extenso reparto, uno de los más numerosos que se han visto en el Teatro Colón, se escucharon voces de gran belleza, como las de Tota de Igarzábal, Nilda Hoffmann y Mafalda Rinaldi, que no deben olvidarse.

Jeanne d'Arc au bûcher se representó con decorados de Nicolás Benois, de impresionante fantasía, cuyas alternativas —a través de la obra— nos tironeaban implacablemente hacia una lacerante crónica del medioevo, de paladines, mártires y confesores. Todo lo cual contribuyó a la exaltación mística que causa, y ha de causar, esta admirable obra de Honneger.

FERNANDO EMERY

Cinematógrafo

UNA PELÍCULA MEJICANA

Igual que con *Flor Silvestre* y *María Candelaria* el cine mejicano vuelve a superarse a sí mismo con *Enamorada,* colocándose en el plano artístico, a la cabeza de cuanto hasta hoy ha producido el cinematógrafo hablado en castellano.

No puede negarse que el bien aprovechado marco natural del paisaje mejicano —naturaleza y arquitectura— es uno de los motivos preponderantes de esa superioridad, así como también es verdad que la proximidad en el tiempo de los últimos acontecimientos históricos producidos allá, y la inmutabilidad del traje y de las costumbres populares, ofrecen elementos dramáticos y estéticos de los cuales se carece en otros países de América. Pero ninguno de estos factores sería suficiente para lograr buenas películas si los directores, fotógrafos y actores no tuvieran ese amor a la tierra que les permite expresarla con belleza y veracidad; si les faltara esa compenetración con su espíritu que los lleva a abarcarla en su totalidad con su dulzura y su violencia, su ternura y su crueldad, su fuerza y su miseria. Como latinoamericanos debe sernos grato señalar esa audacia, esa prescindencia del juicio ajeno, esa fidelidad a lo real que caracterizan al cine mejicano y que deberían servirnos de ejemplo.

De todos los factores que concuerdan para que *Enamorada* sea una excelente película, el argumento es el de menor importancia: otra fierecilla domada por el amor y un final idéntico al de *Marruecos,* cuadran de tal manera con la psicología de los personajes y el ambiente en que se mueven, que recién al salir del cinematógrafo recordamos la comedia de Shakespeare y la producción dirigida por Von Sternberg. El director Emilio Fernández lleva la acción con tanta vivacidad y lógica que nos permite imaginar lo que está sucediendo en un lugar mientras nos muestra lo que pasa en otro. Vemos todo el pueblo y lo que en él acontece como si estuviéramos allí, pues Emilio Fernández, pese al partido que ha sacado de las formas arquitectónicas, de los cielos, de los panoramas y de ciertos primeros planos, jamás incurre en el error de presentar, como a menudo sucede, una serie de cuadros animados o de escenas estéticas tan deshilvanadas que

nos dejan la impresión de haber estado mirando las nubes a través de una persiana: si en algunos episodios de su película el candor prima sobre la pretensión estetizante, el candor queda muy bien en el estético pueblo de Cholula.

Tampoco incurre Emilio Fernández en el defecto de la insistencia: nunca recurre a la repetición de un recurso porque ha agradado al público; prefiere mostrar o indicar que explicar o explayarse y dosifica los efectos con una noción justísima del valor de la levedad. Así, recién advertimos que la heroína de su película se ha sobrepasado en su insolencia y en su facilidad de dar cachetazos cuando le devuelven uno tan a tiempo que provoca entre los espectadores un suspiro de alivio. De igual manera cuando quiere demostrar la fuerza brutal pero grandiosa de la revolución triunfante y la pequeñez de sus adversarios, le basta con fotografiar al vecino avariento y cobarde tendido de bruces en el suelo, bajo el arco que forma en primer plano la pierna apoyada en un cajón del "señor, mi general José Juan Reyes". Esa liviandad en los recursos expresivos —aun en los episodios más brutales— da a *Enamorada* una frescura de percal almidonado, de sombra de pared blanqueada, de canto de gallo al amanecer.

Mucho de todo lo que de originalidad, al parecer no buscada, tiene esta película se debe al fotógrafo Gabriel Figueroa. A través de su cámara los bordes en hilachas de los grandes sombreros de paja; la tela blanca, a menudo en jirones, de los trajes campesinos; el caracoleo de un caballo encabritado frente a una fachada lisa con ventanas simétricas, sobrepasan el plano de lo decorativo para convertirse en símbolos de una tradición que persiste milagrosamente en la vida cotidiana de un pueblo. En este sentido Gabriel Figueroa está en la línea de los grandes pintores murales de su tierra. Como ellos tiene también el don de agrupar las figuras en masas equilibradas y en composición armoniosa, pero, al tener que contar con el movimiento, logra algo más: hacer contrastar la fragilidad palpitante del cuerpo humano, la tersura húmeda de la piel y la luz de unos ojos, con la dureza inalterable de la piedra de los monumentos y con la seca opacidad de un muro encalado.

Imposible encontrar físicos más adecuados a los de los personajes principales de *Enamorada*, que el de María Félix y Pedro Armendáriz, sus intérpretes. Podrá discutirse la expresividad de María Félix, pero no la fuerza avasalladora de su personalidad física. Ella radica no sólo en su planta y en la proporción clásica de sus facciones sino en su porte; en esa manera de caminar con pasos

cortos y rápidos, asentando bien el pie, y con el cuerpo erguido pero sin el menor hieratismo; andar éste de española de América, y no menos común por cierto que el desencaderamiento rumbero o el desgano tanguero. Tampoco hay languidez en los movimientos o en la mirada de María Félix: tiene el aire decidido y alerta que debieron tener aquellas mujeres que seguían a los soldados en todas nuestras innumerables guerras de montoneras. Será difícil recordar un final más bonito que el de esta película, donde vemos caminar, con la mano apoyada en la montura del caballo del general que no es militar, a la mujer que no es soldadera: él, fiel a su ideal; ella fiel a su amor.

Alguien observó muy acertadamente que los galanes del actual cine europeo se parecen, o tratan de parecerse, a Johnny Weissmüller; que, sin proponérselo, este campeón de natación ha impuesto el ideal de la belleza masculina estos últimos años. Nada más diametralmente distinto a ese tipo físico que el de Pedro Armendáriz; no, nada tiene de un Sigfrido o sus derivados, este mestizo de cuerpo fuerte pero más bien pesado, ojos oblicuos, pelo renegrido y bigotes caídos que, no obstante estos rasgos, tampoco recuerda a ninguno de los *latin villains* creado en los estudios de Hollywood. Con actitud reservada, y sobrio en sus gestos, Pedro Armendáriz actúa de adentro para afuera, con ese aire distante y digno que es lo opuesto del tropicalismo. En el papel del general José Juan Reyes, Armendáriz crea un personaje que por fortuna no responde a los cánones corrientes del héroe bueno y hermoso. Si persiste en la línea de actuación que ha tenido hasta ahora y le dan papeles adecuados a su temperamento y a su físico podrá incluso llegar a destruir el convencionalismo azucarado de lo que debe ser un galán de la pantalla.

La atmósfera honda y netamente criolla en que se desarrolla esta película, cuyo fondo musical está basado en varias canciones populares mejicanas, provoca una gran nostalgia. No sólo por Méjico. También por todo aquello que nuestro cine se rehusa a mostrarnos: calles sin empedrar, bordeadas de casas bajas pintadas a la cal; arcos de una recoba, patios con plantas en maceta; cabalgaduras cruzando lentamente un llano; habla pausada y sabia de los paisanos; violencia de las montoneras (tanto da que se hayan producido treinta o cuarenta años antes); habitaciones provincianas con camas de hierro y palmas benditas, luchas contra el oscurantismo, faldas blancas festoneadas y crujientes...

No podría mostrarnos, es verdad, campanarios de tres siglos, altares barro-

cos, iglesias todas de arabescos de oro, como los que vemos en *Enamorada*, pero sí, de saberlas ver, cosas tan surrealistamente divertidas y bonitas, como el incendio de la cohetería que en esa película nos muestran.

MARÍA ROSA OLIVER

Crítica de arte

ORIENTACIÓN DE LA PINTURA ITALIANA CONTEMPORÁNEA

La importante exposición de arte italiano contemporáneo traída a Buenos Aires por el marqués Juan Carlos Cornaggia Medici Petrobelli, deportista y mecenas, presentada por el conde Víctor Manuel Barbaroux, conocido coleccionista y *marchand* milanés, y realizada en la totalidad de las salas de la Galería Müller, ha proporcionado al público porteño la muy deseada oportunidad de medir con justeza el aporte actual de Italia al esfuerzo artístico internacional. O, mejor dicho, al esfuerzo pictórico internacional, pues si la muestra incluye hermosas piezas de escultura (dos de Arturo Martini, fallecido hace poco, y treinta y ocho de Francesco Messina), reveladoras de la alta calidad de los estatuarios de la península, es principalmente significativa en cuanto a las tendencias generales de la pintura itálica, representada por 128 obras de 24 de los principales pintores vivientes, a las cuales se suma, en carácter de merecido homenaje, un cuadro del inolvidable Amedeo Modigliani, muerto en París en 1920 y que en los breves treinta y seis años de su existencia conquistó esa siempre fresca inmortalidad que corresponde a los verdaderos creadores, a aquellos que con recursos auténticamente originales añaden un nuevo mensaje a la antología del "idioma universal". El año pasado, apenas terminada la guerra, el joven pintor Pietro Zuffi había presentado ya en la Galería Peuser un conjunto de producciones antiguas y recientes de cuarenta y siete artistas italianos. Dieciséis de éstos vuelven a participar de la muestra en la Galería Müller, la cual, completando las impresiones suscitadas por la exposición anterior y aportando algunos nuevos elementos de juicio, permite al espectador formarse una opinión bastante precisa de aquello que ocurre, en

el campo de la pintura, en este momento de la historia de Italia. El panorama que se nos ofrece de este modo suscita, por cierto, comentarios elogiosos acerca de la fina sensibilidad, el buen gusto, a veces refinado, la capacidad técnica, la individualidad, el abandono de toda retórica académica y de todo oropel virtuosista de que hacen gala los pintores italianos, pero también impone una serie de reflexiones harto melancólicas acerca de todos los "retornos", las retiradas, las transigencias, las claudicaciones que, no sólo en Italia sino en otros países de Europa, han coartado la evolución normal del arte de nuestro siglo en el curso de los últimos veinticinco años. Que la precipitada vuelta a posiciones de retaguardia —constituídas mediante el esfuerzo denodado de quienes fueron bellamente vanguardistas en el siglo XIX— haya sucedido tan pronto a la brillante ofensiva de los jóvenes talentos de los primeros decenios de nuestra centuria es particularmente sensible en el caso de Italia, por cuanto esa venerada cuna de una de las más bellas tradiciones artísticas ofreció en cierto momento embriagadoras promesas de reflorecimiento moderno después de un prolongado letargo. Empero, tal cambio de frente —evidenciado en la exposición de la Galería Müller— no puede sorprender a quienes recuerdan la muy clara premonición que se desprendía de las obras presentadas en aquella famosa muestra del "Novecento" realizada en Buenos Aires (Amigos del Arte) en 1930 y que fué la última manifestación artística importante efectuada por los italianos en esta capital antes de las exposiciones de postguerra que ahora comentamos.

El conde Barbaroux ha sometido a nuestra apreciación conjuntos de no menos de tres y no más de nueve cuadros de los siguientes pintores, que mencionamos por riguroso orden cronológico acompañando su nombre con la fecha de nacimiento: Arturo Tosi (1871), Massimo Campigli (1874), Pio Semeghini (1876), Felice Carena (1879), Ardengo Soffici (1879), Carlo Carrá (1881), Gino Severini (1883), Felice Casorati (1883), Giorgio de Chirico (1888), Giorgio Morandi (1890), Achille Funi (1890), Mario Sironi (1891), Virgilio Guidi (1892), Alberto Salietti (1892), Gigiotti Zanini (1893), Ottone Rosai (1895), Filippo De Pisis (1896), Giuseppe Cesetti (1902), Domenico Cantatore (1906), Adriano Spilimbergo (1908), Fiorenzo Tomea (1910), Aligi Sassu (1912) y Pietro Suffi (1919). Se advertirá que tres de ellos cuentan más de setenta años; seis, más de sesenta; nueve, más de cincuenta; dos, más de cuarenta; y que los cuatro más jóvenes tienen en la actualidad entre 28 y 39 años. Es esta, pues, —con escasas

excepciones— una exposición de obras de los más maduros y probados talentos italianos, pero también (lo sabemos) de los talentos más independientes: lo que tenemos a la vista no representa al sector de la derecha convencional, sino al sector de la izquierda innovadora de la pintura de Italia. El conde Barbaroux ha elegido a esos pintores como exponentes de lo que en general, y con acierto, se llama el "arte viviente". Por lo tanto, parece muy lícito y justo medir los aportes de estos artistas con un especial rasero del siglo XX, o sea por lo que de verdadera "innovación" contiene su obra. No se aducirá en contra de este procedimiento la edad avanzada de la mayoría de ellos, pues otros artistas descollantes por su capacidad creadora y su originalidad, como Picasso, Braque, Matisse (para citar solamente a tres) cuentan respectivamente 66, 65 y 78 años, siendo este último mayor que Arturo Tosi, el veterano de Italia. Además, sin necesidad de traer el ejemplo de pintores de España y de Francia, se verá que la edad nada tiene que ver con el hecho del auténtico modernismo, ya que son precisamente pintores septuagenarios y sexagenarios (Campigli, Severini y Casorati) quienes siguen enriqueciendo el arte italiano con las conquistas del siglo XX, mientras los más jóvenes —Tomea y Sassu—, aparentemente desorientados, chapalean en tembladerales "fin de siglo". (No sería oportuno comentar esta vez la producción de Pietro Zuffi, el benjamín de la muestra, por cuanto este año se presenta con un rostro muy distinto del de 1946 y, acaso seducido por todo lo avanzado que vió en su visita a América, explora sin seguridad el campo de la abstracción del cual se hallaba muy lejos hace doce meses).

Veamos lo que ha quedado de ese ardiente despertar de aquella Italia que de pronto se vió conmovida por los ruidosos, alegres, viriles, geniales desplantes de los futuristas en una hora en que apenas podía mostrar oficialmente como artistas "avanzados" al elegante Boldini, al prosaico Mancini, al romanticón de Ettore Tito, a los metódicos postimpresionistas que fueron Previati y Segantini. El futurismo (1909), con Balla, Carrá, Severini, Boccioni y Russolo intentó poner fin, definitivamente, al arte de "canzonetta" y de mandolina que había invadido a Italia, y restaurar, en los términos inéditos que reclamaba el mundo moderno, esa alta tradición de la pintura grandiosa e intelectual que tan magníficos frutos dió en la península en los siglos XIV-XV. Si las formas exteriores, muy originales, de la pintura futurista —impuestas sobre todo por un empeño bien moderno de traducir el agitado movimiento, el dinamismo del mundo contemporáneo— ocultaron

a la mayoría del público lo que ese arte inteligente retomaba, vitalizándolo, de la más sana experiencia del pasado artístico nacional, no menos desconcertó a los espectadores la temática lírica, pero hermética, de la "pintura metafísica", segundo de los esfuerzos renovadores en Italia. Esa "pintura metafísica", (que por su técnica y la normalidad de sus representaciones ya era menos audaz que el futurismo) fué inaugurada hacia 1912 por Giorgio de Chirico y encontró adeptos en Savinio (su hermano), Tozzi, Campigli y Carrá (que abandonó el futurismo por la nueva orientación); tuvo más resonancia mundial que el primer ímpetu modernista itálico y dió a su iniciador la fama de que sigue gozando a pesar de haber abandonado desde hace muchos años su iniciativa innovadora para dedicarse a un arte de "pastiche". Para quienes asocian demasiado a la ligera el futurismo y la "pintura metafísica" con el fascismo, sin reparar en que la experiencia histórica demuestra que los regímenes políticos reaccionarios siempre tratan de aplastar (por peligrosamente libre) al arte de vanguardia, — les resultará sin duda significativa la fecha de 1924 en que, afianzado Mussolini en el poder, surgió en la Bienal de Venecia el movimiento llamado del "Novecento Italiano", del cual participaron desde un principio Marussig, Sironi, Malerba, Soffici, Casorati, Oppi, Tosi, De Pisis, Rosai y muchos más, inclusive Carrá que, como se habrá advertido, iba plegándose sucesivamente a las tendencias cada vez más apaciguadas y tradicionalistas. Fué ese "Novecentismo", y no el futurismo o la "pintura metafísica", lo que encontró favor en los círculos oficiales italianos desde ese momento y hasta el estallido de la segunda guerra mundial. Mas lo dicho no entraña, en el ánimo del que escribe estas líneas, una insinuación de carácter político contra los "Novecentistas", que sería tan inconsiderada como artera: solamente tiende a subrayar la circunstancia de que, apenas iniciado el tercer decenio del siglo XX, florecía vigorosamente en Italia una pintura —allí se la calificaba de "neoclasicismo"— que se desentendía del arte revolucionario anterior, se apartaba de la hora vivida por el mundo y torcía deliberadamente hacia las sendas trilladas del siglo XIX, tomando como guías a los clasicistas, los románticos, los "macchiaiuoli". Chirico, que aún se mantenía en su "metafísica" y era aplaudido por los superrealistas extranjeros como un precursor y un maestro, renegó hacia 1930 de todo lo realizado hasta entonces para tomar a su vez el camino de regreso, para emprender la fuga, alejándose del siglo XX.

La situación presente, en cuanto se refiere a los grandes nombres de la pintura italiana, es, pues, como sigue: el futurismo sólo sigue representado (y en modesta medida, pues ha evolucionado hacia un "neocubismo") por Gino Severini. La "pintura metafísica", abandonada por Chirico y Carrá, es cultivada aún, bajo nuevas formas, por Campigli. Una cierta abstracción, de sabor moderno, y los esplendores del colorido conservan actualidad al "Novecentismo" de Casorati. Aparte de eso, asistimos al desbande total en el campo del arte genuino del siglo XX. El nombre de "Novecento" sólo cubre diversas retiradas hacia un pasado más o menos remoto. En su mayoría, los maestros italianos de hoy pertenecen al postimpresionismo bajo sus diversos aspectos, con la extraña particularidad de que no emplean la característica paleta brillante de los impresionistas y sus seguidores. O bien, a una orientación que entronca en el "fauvismo" de 1905, pero tampoco conserva el colorido ardiente de los "fauves". Y si se tiene en cuenta la circunstancia de que el "fauvismo" es la más natural consecuencia del impresionismo, resulta que casi todos los pintores "vivientes" de la Italia actual se mantienen dentro de la órbita de la escuela de Monet, cuyos rasgos fundamentales ya estaban definidos hacia el año 1870. Ahora bien, una orientación tan netamente impresionista puede extrañar en artistas que, al comenzar el siglo XX, contaban todos menos de treinta años, edad en que, por lo menos en Europa, un pintor está en pleno período de formación y receptividad: en que, normalmente, el deseo de apartarse del pasado (y en particular del pasado inmediato, del arte de la generación anterior) y de buscar lo nuevo resulta irresistible. (En 1905, al inaugurarse la primera muestra "fauve", Matisse cuenta 36 años, Rouault 34, Marquet 30, Dufy y Van Dongen 28; en 1911, cuando se realiza la primera gran ofensiva cubista en el Salón de Otoño de París, Picasso, Léger y Gleizes cuentan 30 años, Metzinger 28, Delaunay 26, Gris 24). Pero resulta del examen de las fechas que muchos de los pintores italianos que hoy figuran como los más modernos tenían ya cuarenta y más años cuando cobraron ímpetu el futurismo y la "pintura metafísica" y que, por otra parte, algunos (tal el caso de Rosai, De Pisis y Cesetti) llegaron a la meta de los 30 años en momentos en que la reacción "Novecentista" se afirmaba decisivamente en Italia. En otras palabras, muchos de los artistas representados en la exposición de la Galería Müller nacieron demasiado temprano para sentirse agitados a tiempo por los grandes movimientos renovadores, y otros nacieron demasiado tarde para recibir el provechoso influjo de los esfuerzos de

vanguardia. Si a esto se añade que figuras prominentes, tales como Carrá y Chirico, dieran el ejemplo de la inconstancia, renunciando a sus primeras convicciones modernistas, se comprenderá por qué los más jóvenes italianos producen una obra de tan escasa actualidad, y por qué el conjunto de la muestra —salvo honrosas excepciones— daba una impresión de arte extemporáneo, por no decir pretérito.

Ciertamente, tienen los artistas el irrevocable derecho de cambiar de rumbo si en determinado momento consideran que van mal orientados. Si el futurismo y la "pintura metafísica" no satisfacían a los italianos (y, efectivamente, no puede afirmarse que hayan producido obras *decisivas*, lo cual se explica por la brevedad de tales movimientos, que no dió tiempo para el lógico perfeccionamiento y la culminación), nadie puede pretender que continuaran por esas sendas. Pero la hora tiene sus exigencias y el siglo XX quiere su arte propio, original: había que buscar otra cosa, pero con espíritu de creación e iniciativa; había que reemplazar al futurismo y la "pintura metafísica" por tendencias de mayor, igual o similar valor y sentido moderno. ¿Se hizo esto en Italia? No. Se volvió sin vacilaciones al siglo XIX y el "Novecento" resulta, en realidad, un mal remendado "Ottocento". En suma, el breve despertar modernista de Italia parece haber sido artificial: más bien el fogonazo de intensas pero cortas aspiraciones de un pequeño grupo de jóvenes videntes, que la llama inextinguible de una realidad italiana.

Considerados como artistas al margen de la pintura del siglo XX, hombres como Tosi, Carena, Carrá, Chirico, Morandi, Funi, Guidi, Rosai y, en particular, De Pisis ostentan, naturalmente, valores pictóricos que no se pueden negar. Arturo Tosi expuso paisajes y naturalezas muertas noblemente simplificados de factura lírica y colorido finísimo, que traducen exquisitas "impresiones" de un mundo contemplado con cordial melancolía por un temperamento recoleto, humilde, franciscano. Carena, más retórico, más "italiano" (en el sentido del barroco), toca los temas religiosos con cierta vehemencia de la composición y de la factura, que contrasta con la neutralidad de su paleta parda. No elude la deformación expresiva de la forma (y en esto es discípulo del Tintoretto) ni algunos sobrios efectos "fauves" algo superficiales— que se advierten especialmente en su *Desnudo*. Carrá intimista, simplificador, impresiona por una sobriedad que a veces llega al ascetismo pero nunca resulta seca: su *Cabeza de mujer* tiene la sensibilidad de ciertas pinturas pompeyanas mas no alcanza las afirmaciones supremas que hacen

la gran obra. Compararlo con Piero della Francesca es absurdo. En sus paisajes y bodegones, alguna nota de color ácido anima conjuntos generalmente neutros y apagados. Con Zanini y Guidi, sigue obseso por las vistas de Venecia. Giorgio de Chirico —(de quien se muestran algunas obras antiguas, de los períodos romántico-boeckliniano (*Antiguo romano admirando el país conquistado*, 1925), y metafísico (*Trofeo*, 1928), así como del momento del retorno al realismo (*Desnudo de mujer*, 1930)— se halla representado por cuadros recientes, tales como un bodegón de frutas sobre fondo de paisajes o invenciones románticas sobre motivos equinos *(Jinete en un pueblo, Jinetes acometidos por un tigre, El caballo de la reina)*, en que no ha desaparecido del todo la antigua maestría pero desagrada el color sucio, la "cocina" técnica, el efectismo sentimental y el mimetismo de Delacroix, Géricault y otros. Morandi, pintor atmosférico, algo algodonoso, de paleta muy restringida, no carece de originalidad pero sí de vigor y de visión generosa: flores, un grupo de botellas, un fragmento de paisaje son para él pretextos suficientes para sutilezas armónicas bien logradas. Funi, renunciando a la antigua dignidad primitivista de sus figuras de 1925, se orienta hacia un realismo *caravaggesco* en que revela facilidades de pincel. Cultiva un colorido relativamente intenso y un empaste algo pesado, dentro de una objetividad prosaica que no excluye cierta amplitud visual. Guidi practica en tono menor un "fauvismo" templado, a lo Marquet, en sus paisajes de Venecia; sus figuras, simplificadas y planas, en tonos rojizos y verdosos, tienen un acento de tristeza, de desmayo, que es la *tónica* de muchas de las obras expuestas: la melancolía, acaso, de tantos retornos... Similar impresión causan, en su borrosa justeza, las figuras y los paisajes de Rosai, de colorido sucio y opaco, que desarrollan temas de la vida humilde poniendo el acento en cierta sordidez desagradable. En Filippo De Pisis, en cambio, se siente una vivacidad de temperamento, una espontaneidad nerviosa que se evidencian en la factura rápida y certera, aunque las disimule la baja escala cromática preferida por el pintor. Sus vistas de ciudades, sus figuras, sus bodegones están construídos mediante animados juegos de "frotados" y filigranas de toques negros que reservan porciones de la tela clara, y a los cuales se añaden aquí y allá manchones de bermellón, esmeralda o amarillo que vitalizan el cuadro sin darle realmente "color". Su cabeza de *Viejo* y su *Naturaleza muerta con cebollas*, sabrosísima ésta y magistral en todas sus partes, se destacan entre las mejores piezas de la muestra.

A otra categoría, menos importante, pertenecen las obras de Soffici y Tomea, —paisajistas de paleta blancuzca y tizosa que dan a sus cuadros cierta estructuración cezaniana—, Bernasconi y Adriano Spilimbergo —seducidos por los efectos brumosos, por lo borroso, lo fantasmal, lo algodonoso de arboledas y montañas én comarcas húmedas y frías—, Sironi, cuyo expresionismo muy superficial y retórico recuerda a Carena, Salietti —colorista objetivo, agradable en las piezas de flores, que se vincula con Funi—, y el sensible y poético Cesetti, primitivista a su modo en sintéticos paisajes poblados de vacunos y caballos. En una tercera categoría se inscriben Semeghini, retratista de técnica impresionista, que desdibuja los rasgos de sus personajes en auras imprecisas, Sassu, joven milanés de tendencia indefinida, que ora se vuelca hacia un romanticismo a lo Ettore Tito, (*El lago de Iseo*), ora intenta *construir* con vivacidad cromática paisajes semiabstractos (*La punta de la Aduana*), y Zanini, que por su artificialidad, su colorido seco, su oficio flojo y efectista y sus temas sentimentales se coloca en la absoluta retaguardia de todo el grupo de expositores.

Con no menor ciencia de la pintura, pero con espíritu netamente actual, creador y audaz, sobresalen en este conjunto de pintura italiana Gino Severini, Massimo Campigli y, en buena medida, Felice Casorati. Estos han comprendido bien la verdad profunda de que son preferibles los eventuales errores de una busca impetuosa y original a los fáciles aciertos de la conformidad con soluciones ajenas y gastadas. Los cinco lienzos expuestos de Severini (¡no encontraron comprador en una muestra en que se efectuaron ventas excepcionalmente numerosas!) cantaban con voz sonora y juvenil un armonioso himno a nuestro tiempo. Color delicioso, agridulce, muy fino, composición excelente, síntesis atrevida, gran acorde de tonos a pesar de la vivacidad y variedad cromáticas, construcción enérgica, inteligente, en bellos arabescos, y toda la poesía plástica resultante de tales medios y aciertos señalaban a la admirativa atención lienzos tales como *Mujer que lee, Mujer peinándose* o *Naturaleza muerta con escalfador*, dotados, entre otros méritos, de esa calidad "decorativa" (en el mejor sentido de la palabra), que responde tan seguramente al espíritu del siglo XX. Joyas de sensibilidad plástica presentó también Campigli, en sus poéticas composiciones arcaizantes, tan áticas, cuyo mejor exponente es quizá el busto titulado *Collar de perlas*. Con pocos tonos, un rojo de sanguina, un verde ácido, unos cuantos blancos, y con el empleo bien calculado de la materia pictórica, Campigli crea

imágenes luminosas y puras que son muy modernas aunque las asociemos mentalmente con lo etrusco y con lo griego. Casorati, por su parte, en esa nueva modalidad de su pintura que se ha vuelto más suelta, más generosa, perdiendo la antigua sequedad, construye sólidos conjuntos de objetos o figuras, en que el rigor de la estructuración por masas iguala a la intensidad del sabroso colorido. Los rojos ardientes de sus *Tomates*, la vigorosa combinación de fuertes amarillos y verdes en *Limones* o en la composición de figuras titulada *La consoladora* —las notas cromáticas más suntuosas y altas de toda la muestra—, representan una conquista propia del arte del siglo XX. Complace encontrar en este artista de sesenta y cuatro años, lo mismo que en Severini, de la misma edad, y el veterano Campigli, que ya ha cumplido los setenta y tres, semejante vitalidad y tan magnífica resonancia de los tiempos modernos.

JULIO E. PAYRÓ

Documentos

GRATITUD[1]

Neuchâtel... noviembre 1947

Jamás busqué los homenajes; y, no obstante, desde mi más tierna edad, tuvo para mí gran importancia la gloria. Mis libros, durante largo tiempo, no tuvieron el menor éxito, cosa que apenas me preocupó, pues no ponía en duda que mereciesen ser leídos... más tarde, me decía. Cierto que la gloria en que yo soñaba era la de Keats, de Baudelaire, de Nietzsche, de Kierkegaard, de tantos otros cuya voz sólo fué escuchada más o menos tiempo después de su muerte. La eminente distinción que acaba de concederme Suecia me hace comprender que había echado mal mis cuentas; verdad es también que nunca imaginé llegar a tan viejo.

[1] Originariamente publicado, en traducción sueca, por el diario *Svenska Dagbladet* de Estocolmo.

Acepto el Premio Nobel con emoción, al modo en que un niño recibe una recompensa: su gozo no sería tan grande si no creyera haberla merecido. ¿Es un exceso de orgullo? En todo caso, lo pienso como lo digo, y que el jurado que me lo otorga, lo mismo que el que hace poco me nombró doctor por Oxford, ha tenido en cuenta no sólo y no tanto mi obra literaria como el espíritu que la anima.

Muy joven aún, escribí: "Vivimos para representar". Si realmente he representado algo, creo que ha sido el espíritu de libre examen, de independencia y aun de insubordinación, de protesta contra lo que el corazón y la razón se niegan a aprobar. Creo firmemente que este espíritu de examen es el origen mismo de nuestra cultura. Este espíritu es el que intentan reducir y amordazar hoy los regímenes llamados totalitarios, y como sus doctrinas, a derecha e izquierda, se tornan amenazantes, como recurren sin el menor escrúpulo a todos los medios, a la fuerza bruta y a la perfidia, para imponerse, estimo que nuestra cultura, que todo aquello que nos importaba esencialmente y por lo cual vivíamos, todo en suma lo que da un valor a la vida, se halla en peligro inminente de desaparecer.

Ya no se trata aquí de fronteras geográficas o políticas, de razas ni de patrias. Suecia, en el balcón de Europa, no las ha tenido en cuenta, y las concesiones del Premio Nobel me tranquilizan; lo que aquí importa es la protección, la salvaguardia de ese espíritu "sal de la tierra" que aún puede salvar al mundo: la elección de unos cuantos que lucharon con todas sus fuerzas por su triunfo y para quienes esta lucha se ha convertido en su misma razón de ser, lucha hoy día más encarnizada, más difícil que nunca; más decisiva también, espero; la de la minoría contra la masa, la de la libertad contra toda especie de dictadura, la de los derechos del hombre y del individuo contra la opresión amenazadora, las consignas, los juicios dictados, las opiniones impuestas; lucha de la cultura contra la barbarie.

ANDRÉ GIDE

ÍNDICE

Pág.

Kafka y la racionalidad absoluta, por *Benjamín Fondane* 7
La fuente muda, por *Ernesto Sábato* 24
Epístola a Pablo, por *Eduardo González Lanuza* 66
Atisbo, por *Alfredo Pippig* 73
Rodolfo Otto y lo santo como categoría "a priori", por *Luis M. Ravagnán* 80

NOTAS

Libros: Pascal: "Pensées", por *Jorge Luis Borges* 97
Máximo José Kahn: "La Contra-Inquisición", por *César Rosales* 100
Werner Bock: "Morir es nacer", por *C. R.* 104
Joseph Conrad: "Lord Jim", por *Carlos Coldaroli* 109
William Shand y Alberto Girri: "Poesía Inglesa de la Guerra Española", por *Patrick Dudgeon* 112
Carlos E. Prélat: "Epistemología de la química", por *José Babini* 117
Luciano Allende Lezama: "Los elementos. Epistemología y Metodología de las Ciencias", por *Gregorio Klimovsky* 120
Letras hispanas: "Segismundo y Miranda", por *Enrique Anderson Imbert* 123
Letras americanas: "Sobre la *Biblioteca Americana*", por *Gregorio Weinberg* 126
Revista de libros, por *Arturo Sánchez Riva* 132
Música: *Jeanne D'Arc Au Bûcher* en el Colón, por *Fernando Emery* 137
Cinematógrafo: Una película mejicana, por *María Rosa Oliver* 140
Crítica de arte: Orientación de la pintura italiana contemporánea, por *Julio E. Payró* 143
Documentos: Gratitud, por *André Gide* 151

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 Nº 246.807.
Título de marca Nº 229.356.

ESTE CIENTO CINCUENTA Y SIETE NÚMERO
DE "SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
CINCO DE NOVIEMBRE DE MIL NOVE-
CIENTOS CUARENTA Y SIETE EN
LA IMPRENTA LÓPEZ
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA.