

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

NOVIEMBRE DE 1948

AÑO XVI

BUENOS AIRES

STAR

ANNUAL

PUBLISHED BY THE DIRECTOR

OF THE

NAVY

OFFICE

S U M A R I O

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

T. S. ELIOT

J E A N P A U L H A N

*LA PINTURA MODERNA O EL
ESPACIO SENSIBLE AL CORAZÓN*

O C T A V I O P A Z

ELEGÍA INTERRUMPIDA

A L B E R T O G I R R I

EL RESCATE

E D U A R D O L O Z A N O

ÉGLOGA

H. A. M U R E N A

*FRAGMENTO DE LOS ANALES
SECRETOS*

CRÓNICAS

Carlos Mastronardi: Sobre una poesía condenada ☆ *Mario*

Albano: Atisbo de interpretación argentina: José Luis Borges

☆ NOTAS ☆ NOVELA ☆ *Rosa Chacel: Breve exégesis de*

"La Peste" ☆ *Arturo Sánchez Riva: Ernesto Sábato:*

"El túnel" ☆ *Eduardo González Lanuza: Leopoldo*

Marechal: "Adán Buenosayres" ☆ ENSAYOS ☆

Daniel Devoto: Paul Bénichou: "Morales du

Grand Siècle" ☆ CALENDARIO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS 309

LECTURE NOTES

BY

ROBERT A. SERBER

1998

CHICAGO, ILLINOIS

1998

PHYSICS 309

LECTURE

BY

ROBERT A. SERBER

1998

1998

PHYSICS 309

LECTURE

BY

ROBERT A. SERBER

1998

PHYSICS 309

T . S . E L I O T

Casi junto con la noticia del premio Nobel, recibí una carta de T. S. Eliot de fecha 30 de agosto (el correo suele dejar que la correspondencia duerma en sus bolsas, así, el sueño de los justos). Le había pedido que me enviase, si era posible, el último número de *The Criterion*, pues la colección de esa revista que con tanto interés seguíamos y con tanto cariño yo conservaba (*The Criterion* fué la primera revista extranjera que publicó comentarios sobre SUR) se quemó, con la mitad de mi biblioteca, en un incendio. Eliot contestó: "I am sorry to have to tell you that the last number of *The Criterion* is exhausted. I wish that I had a spare copy I could send you but, alas, I have only one file of bound copies of the seventeen years".

Me interesaba particularmente releer, en ese último número, aquellas "Last Words", despedida del director a sus lectores. Recordaba lo muy melancólicas y exactas que sonaron a mis oídos. Recordaba, también, lo mucho que me desasosegaron, pues lo que podía aplicarse a una revista de minorías como *The Criterion*, publicada en un país de antiquísima tradición y cultura, no podía dejar de aplicarse (con mayor razón) a SUR. La situación de nuestra revista, publicada en un país

de nivel cultural deficiente, con posibilidades literarias muy inferiores (amén de la inferioridad patente de su directora), tenía que ser trágica, ya que se proponía, como programa fundamental, no transigir en materia de calidad.

Felizmente, en el número de febrero de 1939 de SUR encuentro algunos párrafos de aquellas "Last Words". En vísperas de la guerra mundial, escribía Eliot:

"En este nada brillante futuro inmediato, y quizá durante mucho tiempo, la continuidad de la cultura habrá de ser mantenida por un pequeño número de personas — y no de las mejor provistas de ventajas materiales. No serán los grandes órganos de opinión o los viejos periódicos, sino los pequeños y oscuros diarios y revistas (aquellos que son leídos casi exclusivamente por sus propios colaboradores) los que conserven vivo el pensamiento crítico y alienten a los autores con talento original. Desearía que una revista pudiese venderse a diferentes precios, como las entradas de teatro. Dado que el público de mayor sentido e inteligencia crítica se encuentra frecuentemente en los asientos más baratos, sospecho que el precio al cual necesitaba venderse *The Criterion* resultara prohibitivo a los lectores mejor calificados para apreciar lo que había en él de bueno, y censurar sus errores. El estado político del mundo actual ha producido en mi ánimo una depresión tan distinta de cualquier otra experiencia de estos últimos cincuenta años que ya no siento el entusiasmo necesario para dirigir, como debiera hacerlo, una revista literaria. No quiero sugerir con esto que la literatura, ahora o en cualquier época, me parezca indiferente. Por el contrario, siento

como absolutamente esencial que los autores a quienes concierne esa pequeña parte de la "literatura" realmente creadora —y pocas veces inmediatamente popular— deberán aplicarse con ahinco a escribir su obra, sin desalentarse o sacrificar su nivel artístico bajo ningún pretexto".

Eso pensaba Eliot (el americano que había hecho de Inglaterra su patria, por encontrarse, sin duda, más a tono con esa cultura milenaria). A esa conclusión había llegado después de dirigir durante diecisiete años una revista en la que colaboraban los poetas más tiernos y audaces, los ensayistas más agudos, los novelistas más geniales de Europa y América. Nueve años han pasado desde que el autor de *Four Quartets* declaró que ya no sentía entusiasmo suficiente para dirigir una revista. Que ya no tenía ánimo para una empresa tal. Creo que hoy podría volver a escribir lo que escribió entonces. Y hoy, como entonces, más que entonces, lo volvemos a citar con la ya certidumbre de que también doblan para nosotros *esas* campanas. Y a mucha honra.

Por eso sentimos una especial alegría y un gran consuelo al saber que quien ha recibido esta vez el premio Nobel es aquel poeta exigente consigo mismo y los demás (desde el punto de vista literario); aquel poeta que bajo ningún pretexto admite que se sacrifique a sea lo que fuere (persona o cosa) el nivel artístico de una obra; aquel poeta que sostiene que la cultura habrá de ser mantenida, en nuestra época, por un pequeño número de personas —generalmente poco provistas de ventajas materiales— y por revistas y periódicos de escasísima difusión, casi exclusivamente leídos por sus propios colaboradores.

Hasta lo más hondo nos conmueve “what Eliot stands for”. Mientras existan en el mundo poetas, pensadores, hombres de su linaje e instituciones capaces de reconocerles públicamente su valor, no hay por qué desalentarse y abandonar la lucha. La lucha, a veces tan dolorosa, para que no se malogre “esa pequeña parte de la *literatura* realmente creadora —y pocas veces *inmediatamente popular*”— de que habla Eliot. No olvidemos que por más adversas que parezcan las circunstancias

“Time past and time future
 What might have been and what has been
 Point to one end, *which is always present...*”

Acordar el premio Nobel a Eliot es acordárselo a esa pequeña parte de la literatura realmente creadora —y pocas veces *inmediatamente popular*— por la que revistas como SUR viven... y mueren.

VICTORIA OCAMPO

LA PINTURA MODERNA O EL ESPACIO SENSIBLE AL CORAZÓN

Desde que hicimos creer a los cuadros que no cesaban de escuchar tonterías, los críticos de arte se muestran afectados de una modestia indecorosa. A veces, amenazan con callarse. Hasta suelen decir que una tela (o una estatua) se siente, pero no se explica, que las teorías son demasiado fáciles, que la crítica no ha probado nunca nada, y que si ellos mismos la hacen, es por simple debilidad, para ganarse la vida.

Eso dicen; si lo pensaran, sería la mayor estupidez que hubiese escuchado nunca la pintura. ¿De qué diablos hablaríamos, de qué diablos valdría la pena que habláramos sino de cuadros? Una novela, un ensayo, un poema, siempre ofrecen oportunidades al crítico: es raro que el creador (como él dice) no se muestre, con sus buenas intenciones, en un rincón de la obra. No hace falta sino aplaudirlo, o contradecirlo. Pero ¡un cuadro! Y especialmente un cuadro que no se parece a nada, como sucede ahora. Un simple rectángulo de tela, con colores encima, y que tanto nos emociona. En este caso debemos inventarlo todo, comprenderlo todo, porque todo llama a gritos el comentario y la reflexión. No, los críticos, sin duda, no han querido decir lo que dicen. (Por lo demás, cuando un escritor se muestra demasiado modesto, debemos desconfiar.)

Pero ¿qué piensan realmente, qué quieren hacernos entender?

I. UNA PINTURA PARA CIEGOS

Esto (acaso): que la crítica está en grave peligro de hablar de todo y de cualquier manera a propósito de pintura, especialmente a propósito de pintura moderna. No veo para ello sino un remedio: es —una vez fijado el punto de partida— plantear cuestiones tan precisas (numerándolas, si fuere necesario) que al final sólo toleren una respuesta. Jugar a cartas vistas. (Y precisamente las cartas han desempeñado su papel en el asunto.) Sin duda, corremos el riesgo de parecer un poco pedantes o escolares. Tanto peor si parecemos pedantes. Empiezo.

Esto daré por sentado, y lo dan por sentado, asimismo, todos los críticos de arte alemanes (y los franceses, excepción hecha del señor Camille Mauclair), todos los directores de museos americanos, todos los jóvenes de Islandia o de Tierra del Fuego que vienen a Montparnasse a estudiar pintura. Al final, sólo quedan para ignorarlo algunos buenos burgueses de Francia (pero lo ignoran con mucha energía): un nuevo estado —si preferimos, una edad moderna— de la pintura se esboza con Constable o Goya, busca a tientas con Manet, Gauguin, Seurat, se quema (como dicen los niños) con Cézanne y Van Gogh, y por último, con los cubistas, hace *su* descubrimiento.

Todo descubrimiento tiene tres faces (como el espacio tiene tres dimensiones). Me parece exacto decir, en éste del cual hablamos, que su faz de invención propiamente dicha y de creación técnica proviene de Braque; su faz de ruptura, de Picasso; su faz de orden y su retorno a cierta antigua tradición, de Rouault. Sobre todo ello podemos discutir largamente. Pero no sobre el hecho de que el descubrimiento existe; que nos fué dado, una vez por todas, desde 1910. De modo que a Juan Gris, a Léger, a La Fresnaye, a Miró, a Masson sólo les queda aplicar el descubrimiento y sacarle partido. ¿Qué descubrimiento? Si comienzo por describirlo ingenuamente, tropiezo con negativas.

Es indudable, ante todo, que la pintura se descuida y renuncia a ese acabado que suscitaba (decía Cézanne) “la admiración de los imbeciles”. Evita el ser perfecta y se contenta de buena gana con un esbozo, una alusión, un curioso encuentro de líneas o de colores, que el artista ni siquiera trata de hacer plausible: con ese púrpura podría pintarse un manto muy hermoso; no, que continúe siendo púrpura; este ojo ha extraviado su frente. Théophile Gautier, ante *Olimpia*, se palpa con una especie de espanto: se pregunta si tiene siempre la cabeza y las manos en su lugar. El universo entero se disloca como si hubiera perdido a su maestro de ceremonias.

El pintor, de pronto, se ve obligado a renunciar a los temas nobles; a la pintura histórica: Mario, prisionero de los Cimbros; a los dramas y ballets de gran espectáculo: las Sabinas; a las escenas sentimentales: la visita a la joven tísica. Hasta renuncia a los Estanques-de-Villed’Avray-en-el-crepúsculo, y a todos los otros temas en los que siempre podemos deslizar grandeza o ensueño. Desconfía sobremanera del rostro humano. Cuando lo trata —muy a menudo a pesar de sí, porque los amigos insisten—, es a la manera de una naturaleza muerta, como una cafetera o un pote para tabaco: justamente, como lo trata (con desdén) el lenguaje vulgar.

Un último rasgo: el pintor ha perdido esa profundidad bien aprendida merced a la cual personajes y objetos se disponían, como sobre repisas, en el gran armario del mundo. Ni perspectiva, ni claroscuro, pero sí un espacio fuera de toda norma, donde los planos se cabalgan, se embarullan, se confunden. Nos gusta simbolizar las revoluciones por el asalto a un monumento, a un palacio. La pintura moderna, ella también, rompe con la arquitectura y toma su bastilla con un buen siglo de retardo. ¿Qué andaba buscando, pues?

Si observo sus rasgos positivos, encuentro ante todo el gran lugar, el lugar casi obsesionante que ocupan en el cuadro una manzana, un paquete de tabaco, un mazo de naipes, una etiqueta de botella. Al prin-

cipio, naturalmente, pensamos: "No es más que eso". Pero en seguida: "¡Eso es todo!", porque es menester que eso alimente, ya que el pintor se contenta con ello, que eso no esté menos lleno de sentido que Mario o la joven enferma.

Pero ¿qué clase de sentido? ¿Y qué es, después de todo, una naturaleza muerta? Pues bien: es indudablemente un objeto que vemos (así como un paisaje o un rostro); es también un objeto que tocamos. Hasta es un objeto que nos invita, más que a mirarlo, a manejarlo, a manosearlo en todo sentido (si es un paquete de tabaco), a darlo vuelta repetidas veces y a hacer con él pruebas (si es un mazo de naipes; sobre todo, si no somos incapaces de trampear), a mondarlo (si es una papa) y a los demás tratamientos a que no podemos someter un paisaje, ni siquiera a una joven enferma.

Bien. Parece, pues, que con la pintura moderna el tacto se adelanta a la vista, el espacio táctil al espacio visual. Lo cual no significa descubrir gran cosa, ya que la pintura de Occidente ha buscado siempre la materia y el volumen, contrariamente a las artes orientales (que se satisfacen con el contorno). Pero hay algo más curioso: el espacio de que hablamos no es (como el de los pintores clásicos) un espacio que huye ante nosotros hasta perderse de vista: es más bien un espacio que se aproxima hasta desbordar del cuadro. Es como un espacio en ebullición que los espectadores deben en todo instante reprimir, detener con ambas manos. Este cántaro nos atropella con todos sus flancos a la vez, este sillón nos tiende (como suele decirse) sus brazos, este rostro nos impone, al mismo tiempo, su perfil y su frente.

Alguna vez se ha dicho, a propósito de ello, que el cubista no pinta los objetos como los ve, sino como los piensa. Otra frase de corto alcance. ¿Quién ha visto pensamientos? Al menos, los imaginaríamos estrictos, suficientes y bien separados unos de otros. Ahora bien: aquí se trata de lo contrario; nadie ha encontrado objetos con menor seguridad en sí mismos, más influíbles, mejor dispuestos a comunicarse. El

tambor tiembla y ondula ante la proximidad de la guitarra; la jarra confía al periódico, su vecino, un poco de ocre, un asa; recibe, en cambio, algunas letras impresas. Curiosa pintura, en la que situar una pipa o un naipe no es más fácil que situar el viento en un paisaje. Hay en ella algo más curioso aún.

Estos cuadros no ofrecen en modo alguno el desorden y la anarquía que hubiéramos esperado de ellos, de acuerdo con los rasgos mencionados. Antes bien, nos ofrecen una profusión de figuras estrictas: ángulos, circunferencias, rectángulos, esferas, cubos y ruedas, con las cuales la geometría, al catalogarlas, nos ha familiarizado. No sin razón el lenguaje corriente los llama cubistas.

Vacilo en citar otros rasgos, menos obvios o más difíciles. Señalemos uno, sin embargo, que a los pintores modernos y a los aficionados les parece que en cierto sentido forma parte del cuadro: por fin la pintura adquiere conciencia clara de sus medios —de sus límites— y rehusa superarlos; es estrictamente autónoma; libre, no obstante, gracias a esta autonomía, de rivalizar con la naturaleza (en vez de imitarla); deja de ser reproducción para ser *producción*, representación para ser *presentación*.

Pero corremos el peligro de caer en lo vago, o en lo enigmático. Detengámonos. Sólo quería discernir las razones precisas de un encanto.

(Pues no basta decir que la pintura moderna difiere de la pintura clásica. Ocupa en nosotros un lugar distinto; provoca sentimientos nuevos: una voluptuosidad, a veces una repulsión inesperadas. Y todo sucede como si los hombres hubieran inventado (o quizá vuelto a encontrar) una emoción que difiere tanto del antiguo placer estético como el amor de la avaricia, o la ambición del deseo.)

Pero ¿cuál es este encanto, cuál esta emoción? Me ha sucedido, cuando estaba en vías de preguntármelo, una curiosa aventura.

II. PEQUEÑA AVENTURA EN LA NOCHE

En el taller que me sirve de aposento, comedor y escritorio, el diván se encuentra bastante lejos de la puerta: exactamente, en el rincón opuesto. Este diván (que se transforma en cama hacia las diez de la noche) recibe la luz de una lámpara de cabecera. Bastante pálida, esta lámpara de cabecera. Tiene la ventaja de que puedo encenderla desde la puerta cancel, pero esa noche la bombilla estaba quemada. Como único recurso me quedaba la lámpara del techo, cuya luz es viva y cruel. Ahora bien, mi mujer dormía. Eran aproximadamente las dos de la madrugada y yo volvía de una reunión en casa de unos amigos.

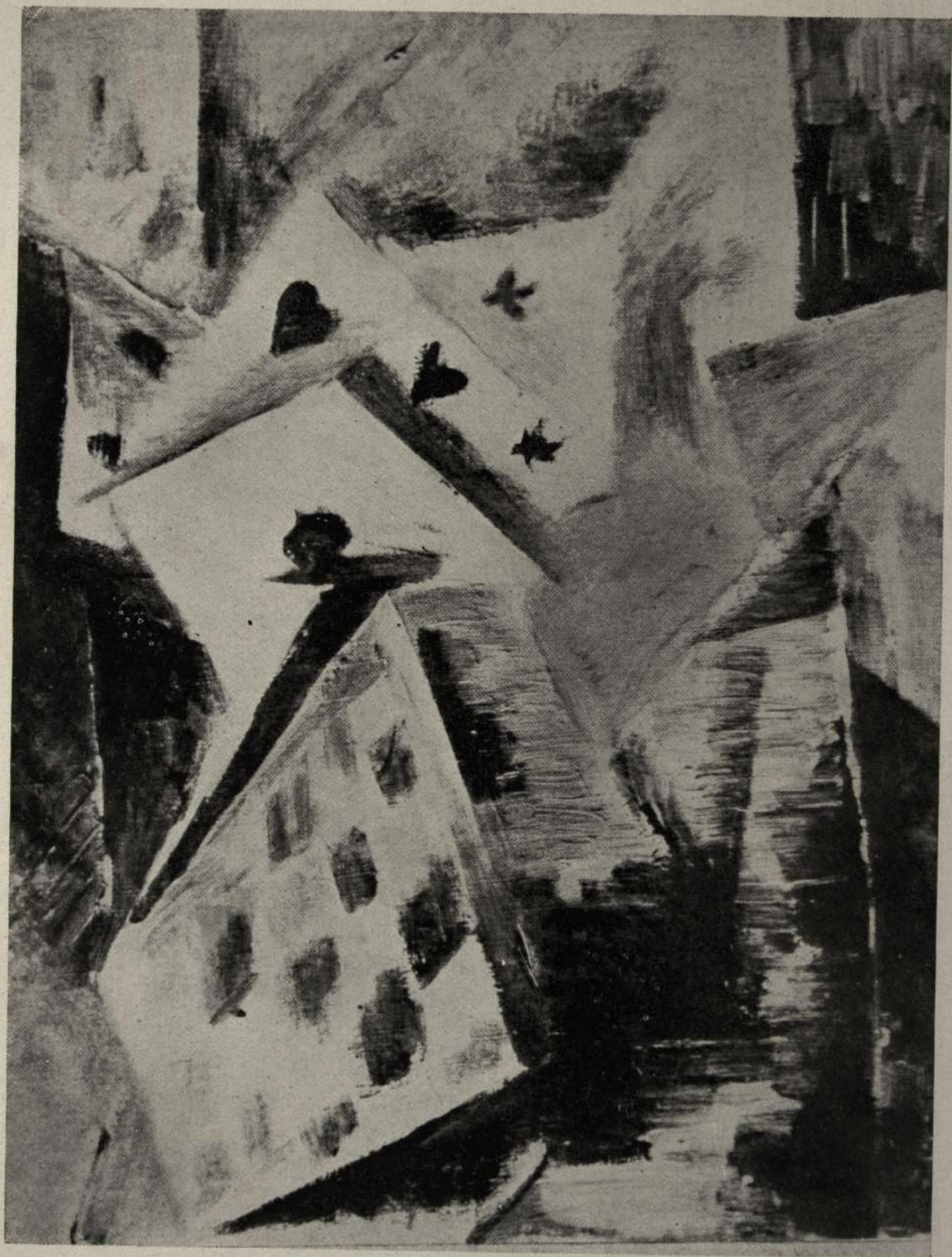
Juro que no había bebido esa noche. Disponía de toda mi sangre fría. La prueba está en la decisión —a la vez enérgica e ingeniosa— que tomé, apenas entré en mi casa, de dar a la llave de luz una vuelta extremadamente rápida, demasiado breve para importunar a mi mujer o despertarla, suficiente, no obstante, para meterme en los ojos los obstáculos de toda especie —de la mesa a la cómoda, de la segunda mesita a la chimenea, de la tercera mesa al biombo— que debía eludir o contornear delicadamente (pues mi mujer tiene el sueño ligero) antes de llegar a la región-aposento del cuarto. Bien. Los obstáculos eran, en realidad, muchos y diferentes. Pero los abarqué de una sola ojeada y me lance en plena noche, al principio de prisa, luego cada vez más lentamente a medida que avanzaba... ¿en qué espacio? En un espacio que me pareció, de pronto... Pero no, voy a decir primero lo que no me pareció.

Pues bien, no tenía nada en común con el espacio que descubrimos desde una ventana, con ese espacio vagamente estrellado que hubiese podido distinguir (¡poco me importaba!) por los vidrios del taller. Más aún: era todo lo contrario. ¡Nada de lugares lejanos y de lugares próximos! Aquí, todo estaba próximo. Nada de partes indiferentes y de partes que suscitan curiosidad. Aquí todo me concernía, todo me

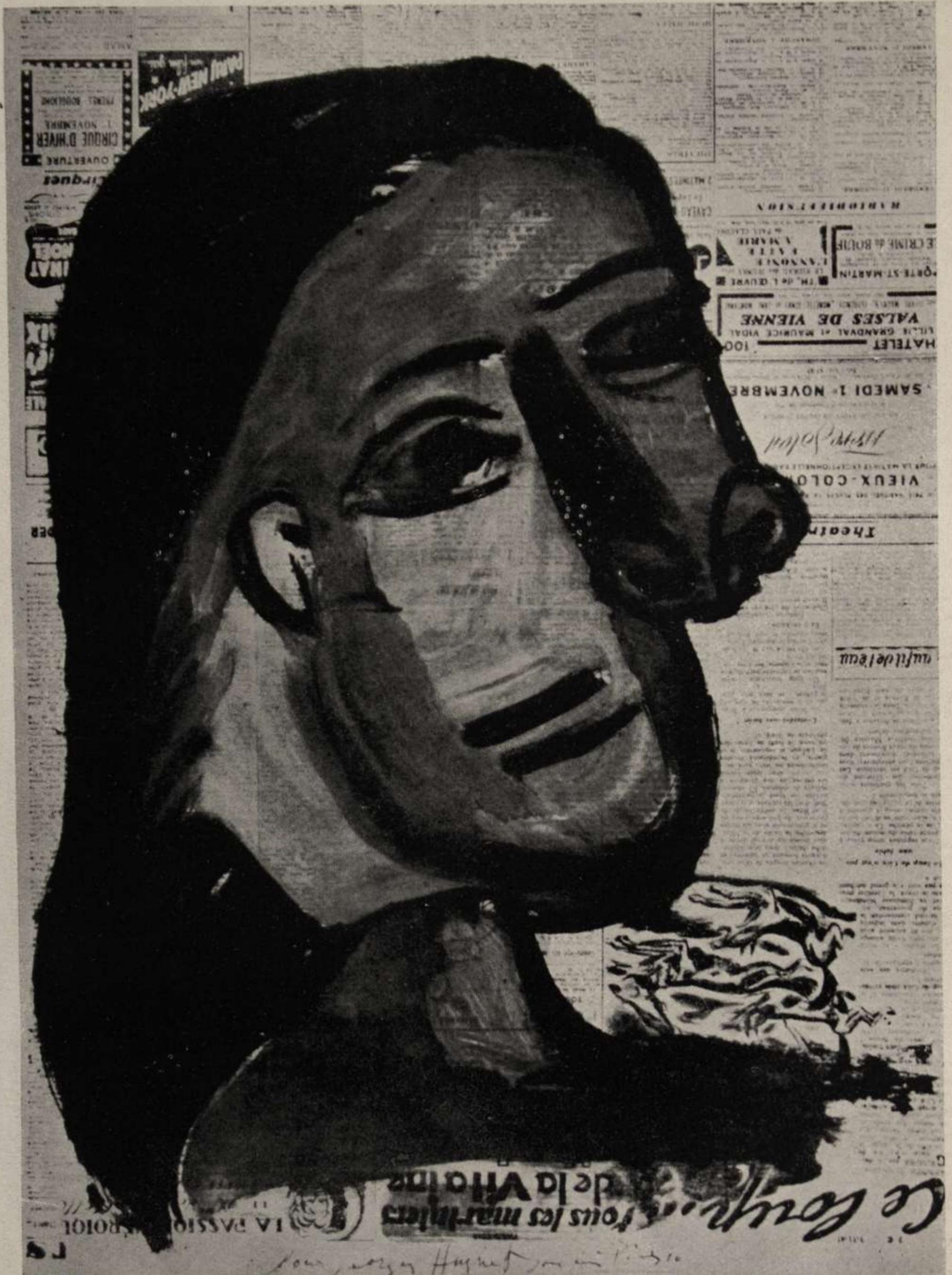


• Rosa la Rosse.

ROUAULT (1913)



BRAQUE (1910)



PICASSO (1941)



BRAQUE (1930)

apasionaba. Ni tampoco esos planos amablemente escalonados, que se alejan con dulzura. Aquí todo era inminente, erizado de puntas, cavado de vacíos. No era, desde luego, un paisaje tranquilizador. Y mi mujer que continuaba durmiendo apaciblemente entre esas mesas puntiagudas, junto a esa piedra o, más bien, ese ladrillo (vagamente grabado) que un movimiento apenas perceptible podía echar por tierra, junto a esa bandeja de cobre (horriblemente sonora) en equilibrio sobre su taburete, junto a esas frágiles pilas de libros que yo elevo a la mayor altura posible para que escapen al polvo (que trae consigo, una vez comprobado, la limpieza general del taller con todo el desorden y los contra-tiempos que provoca), junto a esa biblioteca giratoria (que no quiere sino rechinar). En ese momento oí dar afuera las dos de la mañana, y la precisión de las campanadas me complació. El tiempo, al menos, continuaba fiel (pero me sentía vagamente culpable de su ruido). Sin embargo, persistía en avanzar con las manos, los pies, las rodillas. Hasta mi cabeza, que yo temía que chocara con los libros, llevaba en sí su peligro especial. Dieron las dos en otro reloj mientras yo reconocía con el vientre un rincón de la mesa: el tiempo mismo se trastornaba; pero evité diestramente la mesa y llegué al espacio vacío, a la especie de gruta —empecé a reconocer con el codo sus muros— en donde ya no me quedaba sino desvestirme en silencio. Entonces, en el preciso instante en que dieron las dos en un tercer reloj, tuve una curiosa revelación: había atravesado el espacio de un cuadro moderno. Había entrado muy precisamente en una tela de Braque o de Picasso (y acababa de salir de ella). Me diréis que no veía. Pues ¡sí! Había visto perfectamente todos mis obstáculos, nunca los había visto de tal manera, hasta los había visto demasiado a esa luz enceguecedora. Sólo que había necesitado reconocer después, con los dedos y el cuerpo entero, todos los objetos de los que continuaba impregnado, y si hubiese tenido que narrar mi viaje, lo habría hecho hablando de pulgares, de pies, de codos y lo demás: la biblioteca, por ejemplo, estaba a dos pasos de la

chimenea, y el ladrillo grabado a dos cuartas del borde; y la primera pila de libros, a dos dedos (aproximadamente) del ladrillo. Bien. Al principio no había visto el ladrillo o los libros sino para alcanzarlos inmediatamente. No los había visto a la manera de un hombre que mira un paisaje desde la ventana. No contemplaba el espacio de mi taller. En modo alguno me bastaba tener de él una idea. Había caído en él. Estaba preso en él. Me adhería a él (con una suerte de entusiasmo o de embriaguez). Era un espacio opaco, voluminoso, y yo no era menos opaco y voluminoso. Exactamente de la misma especie. Yo era como un artillero que elige, entre casas lejanas, aquella que hará blanco de sus tiros y comienza por sopesarlas con la vista; o, más bien, como un explorador en una gruta por la que debe avanzar, pero sobre todo estar atento a sus pies y a su cabeza. (De pronto comprendí por qué algunas naturalezas muertas se llaman en español *bodegones*.) Sin embargo, mis espacios interiores estaban a su vez transformados, como si me hubiesen crecido antenas en la espalda, prontas a guiarme si hubiera tenido que dar un salto atrás.

Advertid que el espacio exterior no se me ofrecía, en ningún momento, ni completo, ni perfecto. Antes bien, se desarrollaba en el tiempo, me llegaba por sucesivas olas de ataque (y yo me vedaba a cada instante, para no embarullarme, el pensar en la ola siguiente): después del biombo flexible, venía a boca de jarro una silla. Estaba hecho, si puedo decirlo así, de una sucesión de esbozos: porque de la silla o de la chimenea yo sólo había retenido la punta, el ángulo, el rinconcito que me interesaban: con los que corría peligro de chocar. Yo mismo me sentía completamente desbrozado, reducido a un sistema de resortes. Ahora bien: estos esbozos se hallaban singularmente ligados entre sí, porque el ángulo del respaldo, por ejemplo, estaba unido por tres o cuatro pulgadas a la primera pila de libros sobre la cual posé mi mano (de allí surgió una nube de polvo que estuvo a punto de hacerme toser). Más aún: cada uno de esos esbozos (y, por supuesto, su conjunto: esa

especie de nuevo cuerpo que formaban) ofrecía una forma geométrica. Yo me veía avanzar entre cubos y esferas. De cierta manera —transformado yo mismo en compás— había tratado mi taller por el ángulo y la circunferencia. (Es fácil sospechar la razón de ello: al principio, para retener esas formas demasiado diversas y confusas que se me ofrecían, esas mil formas, cada una de las cuales es única, fugitiva y, por lo demás, sin gravedad, me había sido necesario reducirlas a figuras precisas y *memorables*.) Resumiendo: el espacio por donde avanzaba era enigmático, y para mí habría continuado siéndolo si no hubiera recordado, por suerte, la pintura moderna. En ese momento todo se invirtió. Los cuadros de Braque y de Picasso dejaron de plantearme problemas para darme una explicación.

III. UN ESPACIO DEL CUAL NO TENEMOS IDEA

Hay un pensamiento de Pascal, célebre, pero que la crítica se obstina extrañamente en comprender al revés. ¿Por qué adjudicarle tonterías a quien no era tonto? Pascal, sin duda, no pensó jamás que la pintura fuera vana porque imita la apariencia de las cosas. Quiso sencillamente decir que era vana la pintura que se contenta con la apariencia y la engaña: “Qué vanidad la de la pintura que suscita la admiración por el parecido que nos da de las cosas cuyos originales no admiramos”. Con lo cual repite a su manera lo que sostienen los filósofos de todos los tiempos (lo sensato, por supuesto). Plotino ha dicho palabras semejantes. Platón aconseja a los pintores huir de “la perspectiva y otros recursos de charlatán”¹. ¿Por qué, y qué quieren decirnos con ello?

Lo siguiente: un arte de simple engaña es, más que un arte, un entretenimiento, a lo sumo bueno para informar al público sobre los

¹ *La República*, cap. X.

últimos descubrimientos de la óptica. Un artista pinta cerezas tan parecidas que los pájaros vienen a picotearlas. Indudablemente, es curioso, apenas curioso. Eso puede hacerse con maestría, pero sin ningún genio. Por ello, nadie estima más al pintor, ni a los jilgueros. Creo que todos estamos de acuerdo en este punto, hasta los renacentistas y los clásicos, que utilizan la perspectiva, desde luego, pero hacen que la olvidemos inmediatamente por la gravedad de las escenas que representan. Cristo en la cruz, El rapto de las sabinas, Los pastores de Arcadia o La batalla de Buzenval, otros tantos acontecimientos cuyo fin es hacernos reflexionar, emocionar, distraernos, defendernos de la engañifa. Director escénico de dramas o de ballets, poeta, predicador, moralista, el pintor clásico no cesa de disimularnos sus astucias de pintor. El tema coadyuva a su modestia.

Sea. Pero imaginemos otra defensa que ataca la mentira misma de la engañifa: el espacio de convención que utiliza, el relieve geométrico que pone en valor: lo que hay en él de esencialmente falso. Vuelvo a mi aventura.

Me traía a la memoria mil espacios, no menos dispersos e inasibles —a la vista, si no al corazón— que el de esa noche. Por ejemplo, ese dolor sordo al vientre que hizo creer a un primer médico en apendicitis, a un segundo, en cierta irritación del hígado, a un tercero, en una estagnación del intestino. Se fué el dolor, pero dejándome su errabunda amenaza. Pensaba también en otras confusiones. Exteriores, esta vez.

En la manera que tiene el campo de agitarse cuando sombras de nubes lo atraviesan. En esa joven segadora que me hace dudar un instante si es alta y está lejos, o si es pequeña y está cerca. En ese cuarto de hotel donde me despierto, en la sombra, completamente despistado: ¿de qué lado está la ventana? ¿Por dónde entré? (Sólo espera mi decisión para girar en torno de mí y colocarse de nuevo en su eje.) En esa estrella nublada, quizá muerta.

No quiero referirme únicamente a errores. El espacio es también ese olor a pato mojado que se desprende de la tierra después de un chaparrón; de lilas y de tierra arada, de cabellos de mujer. Esas distancias que se acortan cuando el tiempo va a cambiar (y los ruidos lejanos —campanas, klaxons de automóviles— súbitamente se aproximan). Esa languidez de la sangre que a veces anuncia la nieve; ese frío hasta en los huesos, el granizo. Pero en estos casos, cada cual dispone de sus espacios personales: hay uno para la noche, otro para el día (que más de una vez desafía la vista). Uno para la tierra, otro para el agua, y las mezclas de tierra y agua tienen asimismo el suyo. Ah, y ese otro espacio, pronto a reducirse, pero también a extenderse al infinito, que nos separa de un hombre. Y de una mujer. Por último, esas extensiones pre-razonables cuya constante característica, cuya diferencia siento ante todo (más aun que pienso): y es que nada tienen en común con el espacio *admitido*, el espacio cuya idea poseemos. Pero ¿qué idea? ¿Y qué entendemos por *espacio*?

Los sabios y los filósofos están de acuerdo en decirnos que es un medio ideal donde se hallan situados los cuerpos: homogéneo, neutro, continuo, pasivo, divisible al infinito. Y aun (no temen agregar) isotropo. Es decir que no interviene nunca para turbar nuestros planes, que todos los lugares que hay en él son parecidos, que avanzamos por él sin sacudidas y que todas sus direcciones son iguales. ¡Bondadoso espacio! Universal, pero modesto. Siempre pronto a borrarse, como si no existiera. Podemos meter en él, sin que proteste, todo lo que nos plazca en el orden que queramos. Lo reconozco: es el mismo espacio que al llamado de Poussin o de Jean-Paul Laurens, especialista en el asunto, el perspectivista, como le decían, aceptaba *El rapto de las sabinas* o *La excomuni3n de Roberto el piadoso*, y disimulaba los pequeños errores que el pintor cometía siempre, a pesar de maniqués y bosquejos. No ignoro sus ventajas: nos hace vivir en un mundo simple, donde los acontecimientos se suceden ordenadamente, por axiomas y demos-

traciones, sin la menor sorpresa enojosa. (Nadie ha visto un triángulo que se negara a parir sus dos ángulos rectos.) Pero tiene un inconveniente.

El inconveniente es que no se parece a la realidad. Que no se parece en modo alguno a nuestro espacio con todas sus diferencias y su caos, su andar catastrófico, sus llamadas de auxilio y los estorbos que nos lanza a cada momento entre las piernas.

El sabio, en todo de acuerdo con nosotros, agregará sin embargo que la extensión matemática es la única manera que nos ha sido dada para entendernos sobre el espacio; para conciliar nuestros ojos con nuestros dedos, y nuestra oreja con el sentido íntimo; para confundir en uno solo tantos espacios diversos. Para caminar por él, para conducir en él nuestras encuestas. En resumen —como el hombre en sí de los clásicos—, es la única idea general que podemos formarnos del espacio.

“Pues bien —dice el pintor moderno—: lo lamento mucho. Pero ¿si no me preocupa la extensión en sí misma? ¿Si sólo trato de librarme de las ideas generales para volver a esa confusión en donde únicamente soy un objeto entre tantos otros, lanzado por los espacios? ¿Si busco, en fin, una pintura en que la extensión escape a la reflexión sobre la extensión, en que el espacio sea tal que de él no tengamos idea?...”

Atribuyo estas palabras a los pintores modernos. No las dicen. No tienen por qué decir las, siendo pintores. Observemos, sin embargo, que todo ocurre como si ellas expresaran su constante, su secreto propósito. Se acabaron las viejas normas de la perspectiva y los grandes temas: dramas, ballets, figuras nobles. Ya no estamos para ceremonias. (Por otra parte, ¿a qué disimular la engañifa si la engañifa ya no existe?) Pero, en su lugar, existe una extensión que avanza, en bruto; existen objetos rigurosamente nuevos que sólo han retenido de los antiguos objetos fuera de uso algunos fragmentos y esbozos; en resumen: es el mismo espacio sin costumbres a donde se ven lanzados el alumno de aviación ante sus comandos, el aprendiz de ciclista frente a los tran-

seúntes (que lo atraen y lo rechazan a la vez) y yo en mi aventura nocturna.

Hablaba hace un momento de un encanto, de una alegría especial. Los explica, acaso, la extremada pureza de un arte que se despoja, para someterse a sus propias leyes, de tantas coartadas y pretextos, de superfluidades, y que, tomando el espacio en su fuente, renuncia a reproducir para producir.

Acaso, también, nuestra emoción arranque de más lejos. En una época consagrada a la medida técnica y como devorada de cantidad, acaso el pintor cubista celebra a su manera, en un espacio que está más de acuerdo con nuestro corazón que con nuestra inteligencia, alguna sorda fiesta de reconciliación del mundo con el hombre... Pero esto nos llevaría lejos.

*

Volvamos a nuestros críticos modestos. En verdad, hace un instante no me atreví a repetir todas sus palabras. Les sucede decir, reducidos a sus últimos argumentos (juro que no estoy inventando), que deben callarse de miedo de influir sobre los pintores y de fijar antes de tiempo, por alguna frase imprudente, un arte en vías de evolución. Con lo cual se ve a las claras que no piensan una palabra de lo que dicen. Porque, entonces, no sería únicamente el crítico, sino también el novelista, el poeta y hasta el pintor quienes deberían callarse por temor a fijar costumbres, emociones, una naturaleza que evoluciona como todo lo demás. No menos preciosas, en fin de cuentas, que vagos cuadros.

Pero ¿qué piensan realmente? Es esto, a todo trance, lo que imagino. Quieren, sintiendo muy bien lo que sucede, y que no es fácil de decir (bien lo hemos visto), no pudiendo expresarlo, remedarlo. Suponen que al mimarlo, lo comunicarán al público. Callan (o al menos

deciden abiertamente callar) para darnos a entender que el pintor también —el pintor, ante todo— renuncia a comentar, a detallar, a situar, nos lanza en pleno espacio, en vez de explicarnos el espacio, participa, en vez de describir, y así, a su manera, calla. (Y ahora comprendo por qué las naturalezas muertas se llaman en inglés *silencios*.) En resumen, del pintor al crítico habría como un contagio un poco torpe de tal silencio.

Pero las vías de la escritura no son las de las artes, y no lamento por completo el haber intentado romperlo.

JEAN PAULHAN

(Traducción de José Bianco)

ELEGÍA INTERRUMPIDA

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al primer muerto nunca lo olvidamos,
aunque muera de rayo, tan aprisa
que no alcance la cama ni los óleos.
Oigo el bastón que duda en un peldaño,
el cuerpo que se afianza en un suspiro,
la puerta que se abre, el muerto que entra.
De una puerta a morir hay poco espacio
y apenas queda tiempo de sentarse,
alzar la cara, ver la hora
y enterarse: las ocho y cuarto.
Y oigo el reloj que da la hora,
terco reloj que marca siempre el paso,
y nunca avanza y nunca retrocede.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
La que murió noche tras noche
y era una larga despedida,
un tren que nunca parte, su agonía.

Codicia de la boca
al hilo de un suspiro suspendida,
ojos que no se cierran y hacen señas
y vagan de la lámpara a mis ojos,
fija mirada que se abraza a otra,
ajena, que se asfixia en el abrazo
y al fin se escapa y ve desde la orilla
cómo se hunde y pierde cuerpo el alma
y no encuentra unos ojos a qué asirse...
¿Y me invitó a morir esa mirada?
Quizá morir con otro no es morirse.
Quizá morimos sólo porque nadie
quiere morirse con nosotros, nadie
quiere mirarnos a los ojos.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al que se fué por unas horas
y nadie sabe dónde se ha perdido
ni a qué silencio entró.
De sobremesa, cada noche,
la pausa sin color que da al vacío
o la frase sin fin que cuelga a medias
del hilo de la araña del silencio
abren un corredor para el que vuelve:
suenan sus pasos, sube, se detiene...
Y alguien entre nosotros se levanta
y cierra bien la puerta.
Pero él, allá del otro lado, insiste.

Acecha en cada hueco, en los repliegues,
vaga entre los bostezos, las afueras,
por las esquinas grises y sin nombre.
No se ha muerto del todo, se ha perdido.
Y aunque cerremos puertas, él insiste.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Rostros perdidos en mi frente, rostros
sin ojos, ojos fijos, vaciados,
¿busco en ellos acaso mi secreto,
el dios de sangre que mi sangre mueve,
el dios de yelo, el dios que me devora?
Su silencio es espejo de mi vida,
en mi vida su muerte se prolonga:
soy el error final de sus errores.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
El círculo tenaz del pensamiento
que desemboca siempre donde empieza,
la saliva que es polvo, que es ceniza,
los labios mentirosos, la mentira,
el mal sabor del mundo, el impasible,
abstracto abismo del espejo a solas,
todo lo que al morir quedó en espera,
todo lo que no fué y lo que fué
y ya no será más, en mí se alza,
pide vivir, comer el pan, la fruta,
beber el agua que le fué negada.

Pero no hay agua ya, todo está seco,
no sabe el pan, la fruta amarga,
amor domesticado, masticado,
en jaulas de barrotes invisibles
mono onanista y perra amaestrada,
lo que devoras te devora,
tu víctima también es tu verdugo.
Montón de días muertos, arrugados
periódicos, y noches descorchadas
y amaneceres, corbata, nudo corredizo,
saluda al sol, araña, no seas rencorosa . . .
Es un desierto circular el mundo,
el cielo está cerrado y el infierno vacío.

OCTAVIO PAZ

E L R E S C A T E

Allí queda el retrato.
La tendida boca que fué luz del mundo
Y de la muerte tutelar del lecho,
Parece más absolutoria y generosa.
¡Ah, qué soledad en su nombre nivelada,
Estrella, ascua que aún me nutre!

Allí queda, nadie sabrá qué contempla,
Pero la pose es desdichada
Porque en el prolijo hueco de su cabellera
Se incluyó todo lo que acontece comúnmente
Cuando dos que juraron acecharse
Flaquearon luego, para saltar de amor.

De carne y finita, pájaro violáceo,
Ella me lisonjea desde su quieta blusa,
Y volveríamos a entendernos
Si yo pudiera imaginar de nuevo, exactamente,
La esbelta agua viva de su cuerpo, pálido árbol,
Pellejo lascivo,

Y también pacto memoroso
Del silencio estremecido y la palabra.

Allí queda tal como yo la amé.
Su joven fantasma,
Me interroga en diez o veinte lenguas
Por plazas cálidamente pobladas,
Donde se comenta la noticia asombrosa
De mujeres desmayadas en un naufragio,
Mientras sucias y feas mujeres
Le gritan a algo tan grave como un niño.

Allí queda mi muchacha,
Fuí con ella tontamente sentencioso
Haciéndole creer que la gloria,
La obra del que ama
Es zumo ganado en larga espera:

*So many hours I tend my flock
So many hours I take my rest
So many hours I contemplate
So many hours I sport myself*

Murió un jueves y quienes la conocieron
Aplaudirán lo bien que acabo de estudiar
La tristeza de la escena.

ALBERTO GIRRI

É G L O G A

1 Serena claridad de villas
desde el rebato de agua salobre, capitán
bajo el arco sutil,
y el auge necesario de estas noches pasó,
partían a las villas
de fuerza y visionarias horas viejas,
de ojos sensitivos
crujientes al humor de altivas frondas.

Centauro que a su pie
subía solitario aquellas aguas,
le ceñían el paso otros escollos,
invocábanle siegas
como las avutardas pastorean
la palma de nublado,
y desnudo agredía
zagalillos dorados en la bruma.

Lleva los mudos labios
a la fresca intemperie de las rocas,

encima aún del tiempo que pasaba
velludo por aquellos matorrales
cuando crinado iba
desastillando vientos y majadas
de vapor,
sin llamada, sin verme,
sin castigar en los estanques el tranquilo reptil,
y yo sería consagrado entre hojas,
y yo la crisma estéril de los hijos,
el desasosegado,
el fino hinojo abierto.

Débiles puentecillos, inconexos
torreones de vigía
dieron al gris, a la mejilla,
dieron al mortecino rayo de la gruta
dinastías de lluvia que pasaban.

No sale a ver el olmo de la sombra
ni verde toca el ancho coro
ni su fuego se inflama cuando sube.

Que pasea los arcos de color marfilino,
que pasea su frente
mirando el paso roto de los tallos.

Sobre la barandilla se inclinara
para oír instrumento que a lo lejos

resuena, corre,
oh, su sonido largo entre las hojas
ha quedado desnudo,
ha quedado en su vaso con la muerte
sobre las dos rodillas casi puras
oh, vasija de mosto recogido
o metal en los altos arrecifes
o al pico de las águilas asido.

- 2 Repentino hacia aquí
pone su dedo gris en soleada
pared, sacude esquila
de los iluminados minutos, y nosotros
entablamos a veces la antiquísima cara
de los bueyes que suben.

Nosotros
cuando arrecia la horda sombría
cocemos el pan,
amasamos el pan en las hornadas rojas
con el torso desnudo,
vemos caer la capa
por las estribaciones del reloj,
casta pastora juzga la madera
circular de la noche
y la pareja triste de los parques
llora, aterida, fuente.

En la palma poniente nos abriga
el arreo de brújulas,
rehusa
la corona apagándose azul
concéntrica, medida,
lúdica de mosaicos afilados
como la monarquía de esa luna
salina.

Su caballero en cresta
oraba ya, danzaba ya, temía ya, su lobo
híncose al trono, su colirio
esparcía palabras en el viento
y hablaban del azul,
de la manera que su madre
tejió las hebras de oro,
hablaba en lo profundo, y pececillos
erguían su cabeza sobre el agua.

Certero pescador, a qué jugamos:
Abrir el agua,
torre cayó,
la niña está en la torre
y el pez anda en el agua,
¿quién cura así el espejo,
quién la luna en escamas?

Nosotros, que ahora viene el carricoche
desde el rincón miramos
aquellos que levantan su manecita al aire,
los que cuecen el fruto por la noche
y esperan a los niños.

Tiene todavía la cruz en el iris,
quiere a su madre,
quiere al sacerdote que le dió la hostia,
quiere al centauro que se la quitó,
quiere a la princesa,
quiere a su traje de color, a su ama de verde,
a su más sabia muerte, a la hoz primitiva,
quiere al agua de su bautismo y la sombra del árbol
y la concha de nácar
y el hilillo de luz que descendía
refugiada paloma.

La sazón y la pluma,
mojamos en la sangre unas palabras,
fijamos atributos como larga y afilada cerviz,
una, dos, tres palabras que cercaban el mundo,
niños que hablan como él,
que no se engañan,
y millones de pájaros policromos y lentos
deslizándole estrellas por los ojos.

- 3 Salmodias de pastores moteja
el valle día y los sagrados
animales beben y le dan en su belfo.

Que solía pasar de una corola a otra
y abejas lo sabían en voz baja,
quedaban en su aliento
y él oraba su miel.

Los carritos del heno traen leña,
para la nieve el fuego poco,
que algunos lo reparten,
que otros quejan,
y el pescador toca las cuerdas del invierno
y entre los blancos hilos de la fronda
oye la dulce voz.

El animal arroja el corazón
mas quién irá con el carrito al bosque,
quién pasará los matorrales
husmeado por el lobo.

¡Callar!

Como un paso de niño
en los labios del bosque se escucha su palabra,
como un niño reposa su manita en las ramas,
salen palomas que eran vida,

ruído de hojas que baten
y no dejan oír el afinado
lamento aquí otra vez,
trae caballos de plata,
trae la muerte en cántaros de hueso.

- 4 Girón, henchido el lecho
como cabellos cae su llama
al hondón mortecino.

Iniciados del aire y de la tierra
suena su río cuando viento invade
y en exigua muralla, asida al ojo
la curva trompa gime.

Su pájaro en el pino,
su pez el agua sabe,
y espéranle los niños en la cesta,
y esparcen los granizos.

La ronda abre su falda,
por unas villas suben
cortejos a la muerte.

EDUARDO LOZANO

FRAGMENTO DE LOS ANALES SECRETOS

Grandes vientos de inquietud azotaban sin indulgencia el planeta: cundían las guerras y el desconcierto y las criaturas humanas huían en vano de nación en nación. Muchos dirigían ya la mirada de desesperación y rapiña hacia otros planetas. Pero tampoco en los otros planetas parecía haber sosiego. Se había comenzado a vislumbrar en los cielos signos temibles: misteriosos objetos sobrevolaban las poblaciones a velocidades meteóricas, como avanzadas; en las noches habían sido observados, entre las nubes, cuerpos desconocidos y sobrecogedores que se dejaban ver un instante, iluminados y silenciosos, para luego desaparecer; y la raza humana tenía el presentimiento de que estaba siendo espiada como una presa.

Entretanto, sobre el orbe de la tierra las ciudades crecían y se multiplicaban como enormes megaterios de piedra y acero. Faltos los hombres cada vez más de dioses, hostigados, débiles, la caravana en éxodo hacia esos refugios, creciente siglo tras siglo, aumentaba ahora con una intensidad cuyo agigantamiento podía ya advertirse cada año. Y así surgían uno tras otro, amontonándose y ocultándose, edificios siempre más grandes. Quedaban constantemente vestigios del paso de los anteriores pobladores, y en las ciudades más antiguas había ruinas de piedra y vetustas construcciones de madera junto a moles de cemento y metal y a miserables habitáculos de argamasa.

Los estilos en que las viviendas estaban realizadas eran más numerosos que las infinitas lenguas que en ellas se hablaban: había techos franceses de pizarra con innumerables lunetos; fachadas de mármol con frontones y columnas de carácter greco romano; balcones con herrajes trabajados a la alemana; edificios ingleses de ladrillos desnudos; exteriores cargados de complicadas tracerías moriscas; incontables conjuntos cuya creación había sido presidida por la pobreza y una invención arbitraria y de gusto bajo, y, predominando, prorrumpían los ingentes bloques cúbicos de estilo norteamericano, con los muros perforados casi totalmente por los vanos en fila de las ventanas, blancos y temibles como columbarios.

Desde las más altas construcciones podía apreciarse un panorama nuevo y sorprendente: cada ciudad, con las techumbres negras, verdes y rojas subiendo y bajando, los sombríos cimborrios, las cúpulas de forma caprichosa, los netos y desafiantes planos de granito, los muros manchados, chorreados, la selva de herrajes, cupulines, pararrayos, maderámenes, chimeneas, todo apiñado, recortándose contra el horizonte, parecía el cadáver de un formidable monstruo, sorprendido y rematado allí por un gigante, con sus vértebras, sus huesos astillados, su sangre coagulada y su carne vieja, las mandíbulas clavadas en tierra, bajo el sol.

Ante esta visión se sentía en seguida la seguridad de que el que penetrase allí se extraviaría sin remedio. Pero abajo los edificios estaban alineados; había a través de esta maraña granítica una red de caminos, avenidas, diagonales, calles y callejuelas, y la confusión, aparentemente, era menor. Y allí, dentro de ese laberinto, los hombres trotaban en círculo arrastrando una existencia ya sólo aniquiladora.

En los últimos siglos los esclavos de todos los órdenes habían sus-

tentado la ilusión de estar desembarazándose de todas las esclavitudes. Pero las nuevas libertades habían traído consigo esclavitudes más terribles que las antiguas esclavitudes. Desgraciado ejemplo de ello era el hecho de que muchos de los que antes habían sido alimentados por sus señores eran ahora siervos de la oprimente sombra del hambre. Pero tampoco los poderosos, los supuestos amos, lograban escapar al duro destino. Todos eran esclavos de sus refugios, de sus ciudades.

El movimiento automático, sin fin, de los que trabajaban provocaba una tensión de la que era imposible librarse. Dentro de las incontables y lóbregas cavidades de los monstruos se hallaban todos, esclavos y amos, encadenados por ese lazo, por esa tensión que, como una nube mefítica, tanto envolvía a los que se agitaban, como acompañaba a los encumbrados a los escondrijos de la lujuria y la perversión, e iba a buscar a los pozos de la soledad y el hastío a los que pretendían alejarse. Estos miasmas que se levantaban desde las ciudades, que las inundaban y se extendían después sobre el mundo íntegro, eran en verdad los olores del sudor de la esclavitud. Con mayor precisión: los olores que se desprendían de una turba de esclavos cuyos cuerpos hubieran sido desgarrados cruelmente por el castigo, y que, insensibles al dolor, habituados a esas heridas que han acabado por convertirse en alimento de los morbos, corrieran por las calles entregados al trabajo, expandiendo el contagio como masas vivas de putrefacción.

Tal era la vida en las ciudades. Una costumbre de muerte. Ese veneno impalpable se filtraba por todas las grietas de los seres; entraba por la boca con el aire que se respiraba, destilaba a través de la epidermis sobre el sexo y el cerebro, y se colaba por todas las fisuras por donde salen los vahos de la existencia: la alegría, el odio, la esperanza, el miedo, el amor y el dolor. Era como estar sometido a una luz o a

un sonido atroz hasta la muerte, y por eso surgían nuevas enfermedades, sutiles y tremendas, que no alteraban los cuerpos pero que comían despiadadamente, y por eso durante las noches se incubaban en las ergástulas muchos sueños de destrucción, en apariencia injustificados. A veces, cuando sobre una ciudad se precipitaba una de esas tormentas que, como un castigo de la naturaleza, lo interrumpe todo, desde sus refugios los habitantes contemplaban las cúpulas y los pináculos mudos, y, al verlos impasibles bajo lo terrible, recogían la sensación, quizá sin tener conciencia de ella, de que la eternidad de lo opresor y lo brutal era uno de los atributos del monstruo. Pese a ello, el olor de las ciudades, que, atenuado, llegaba a los campos y flotaba sobre los villorrios y las aldeas, resultaba para los aún libres y fuertes más seductor que el sueño o la embriaguez. Y así veía el sol en su revolución anual a millares de campesinos que marchaban a arrodillarse ante los nuevos dioses, a arrojarse en sus bocas indiferentes, insaciables. Y así los enormes megaterios de piedra seguían creciendo, devorando.

Desde hacía un par de siglos se difundía por el planeta una alegoría que encerraba un vaticinio siniestro: "El hombre creó a Máquino, y una noche Máquino devoró al hombre". Todos conocían esta alegoría, y en su acorralamiento habían concebido que la fuera era la único capaz de vencer a Máquino. Y los más sagaces directores contribuían tenazmente a que la sangre y los músculos poderosos fueran tomados como camino de salvación, el único por el que podía escaparse al destino presagiado por la alegoría. Y por ello se pensaba cada vez con mayor esperanza en el desatamiento físico, en el vigor restallante levantándose de las hondonadas.

Pero Máquino, ay, ese Máquino que no era más que una nueva aparición del fantasma de muerte que el hombre lleva en sí, acosaba,

y la confusión era grande y ya no había tiempo ni posibilidades para que cada uno pudiese conquistar su supuesta redención. Y así acontecía que todos se exaltaban cuando en los días festivos se celebraba en las ciudades el simulacro de lo perdido. Impulsados por un sino funesto a destruir a sus dioses para conquistar una libertad engañosa, esclavizados y castigados en lo hondo por Máquino, su orgullosa creación, iban allí, como a un teatro en el que se puede contemplar el pasado, a ver de nuevo a los poderosos y libres en la lucha regida por dioses simulados. Iban a ver todo lo que habían destruído.

En las ciudades, en la zona miserable de los suburbios y también en lugares centrales, se hallaban enclavados enormes estadios, capaces de contener decenas de millares de espectadores. Los había de dos tipos: de liza circular y de liza rectangular. En los primeros tenían lugar los certámenes de la velocidad, las carreras con caballos. Allí, estos seres que durante los días de trabajo intentaban despojarse entre sí, ocultamente, llenos de temor a las penalidades por ellos mismos establecidas, en los días de descanso, apoyándose en el cálculo de las virtudes de los caballos y de los jinetes y en el conocimiento de las maquinaciones que se urdían, hacían apuestas y, gracias a pequeñas superioridades en la apreciación, se quitaban pequeñas sumas de dinero. ¿Qué importaba que el cerebro, lo que calcula, maldijera siempre por la pérdida o por lo ínfimo del aprovechamiento, si, entre las nubes de arena que de la pista levantaban los caballos al pasar humeantes por el sudor, el cuerpo de esos seres pálidos hacía el gesto con que sólo se expresa la sangre, ese gesto que la sangre había hecho ya muchas veces en los siglos, ese gesto del poder libre con que se toma el botín, hecho quizá en un navío enemigo o en un campamento conquistado, ese gesto

que era lo único capaz de calmar la destructora nostalgia provocada por su recuerdo?

Pero los estadios de liza rectangular eran los que recibían las olas más altas y agitadas de esa turba libre un día cada seis, porque en ellos se realizaban las disputas de la destreza, las luchas de hombres contra hombres, que arrastraban con mayor facilidad a las imaginaciones duras.

Como durante la semana trabajaban encerrados, alumbrándose con luces artificiales y midiendo el tiempo con complicados aparatos, eran otros seres, distintos de los demás días a causa de una leve locura producida por la luz del sol, los que llenaban las galerías de los anfiteatros con sus cuerpos pataleantes, su olor áspero y su acre grita.

A poco de trasponer el sol el cénit aparecían en la cuenca cubierta de césped los dos bandos de once atletas cada uno. Vestimentas de colores diferentes distinguían a los rivales entre sí. Junto con ellos salía también un hombre con indumentaria blanca. Era el juez que regía la lucha, el árbitro cuya palabra debía ser respetada. A un gesto suyo los equipos se distribuían sobre el césped, uno frente a otro, en formación de combate. Y luego, liberados por el sonido de un silbato, esos cuerpos que a veces resultaban monstruosos por su desarrollo excesivo, esos crecimientos de músculos rigurosamente enseñados, comenzaban a disputarse una pelota de cuero con el objeto de introducirla en una zona del campo enemigo. Entonces se iniciaban los prodigiosos juegos de las piernas, la fiebre del movimiento del pequeño objeto esférico, el bello e inquietante sincronismo entre el atleta que arrojaba la pelota y el que la recibía con diestra precisión, en medio de lo cual a veces se oía, en un casual momento de silencio absoluto, el seco ruido de un hueso al quebrarse. Y entonces desde las graderías rompían a

rodar las pasiones crispadas, las imaginaciones de fuerza de los insultos, los frustrados deseos semanales, y la multitud de los partidarios sugería pronto la imagen de un viejo decrepito que se exaspera en sus vanos esfuerzos por poseer a una adolescente.

La Argentina, enorme país postrado en el sur del mundo, se había hecho famosa por sus torneos en la liza rectangular. Sus equipos de atletas habían asombrado a la época, y ello no era producto de un milagro, sino de tenaces esfuerzos, de una honda dedicación, de un extendido apoyo popular. El total de sus millones de habitantes participaba de las vicisitudes del concurso anual mayor en que se trababan los quince conjuntos de jugadores más destacados y de las de los incontables de categoría menor que se organizaban. Esta actividad era de suma importancia. Pesaba mucho en la política, y los gobernantes, astutamente, se preocupaban por fomentarla; dividía a las multitudes en enconadas facciones, y en la capital, que era donde se celebraban las competiciones más valoradas, convertida en murmullos, en alaridos y en riñas sangrientas, cubría durante todo el tiempo a todos.

La capital se hallaba esclavizada por el comercio junto a un ancho río. Y ese río, parecido, como la llanura inmensa que tenía atrás, a una eternidad cruel para la vida, día tras día y año tras año le infligía su silencio y su quietud como una lección de espanto, como el horrible magnetismo de lo incomunicable: era como la presencia de una esfinge que nada hace pero que todo lo modifica. Y la ciudad no quería pagar y se arrastraba pegada a la tierra, pugnando por huír. Pero era en vano; achatándose más y más hacia los cuatro puntos cardinales acababa por sucumbir en la fuga, acababa por disolverse, por transformarse en suciedad, en miseria, en latas retorcidas semiocultas entre hierbas comidas por el hollín, en quejidos de trenes y de sirenas de barcos.

Sólo los enormes estadios, con conmovedor simbolismo, lograban escapar y levantar más allá, cerca de las indeseables barracas, sus armaduras imponentes.

En medio de las elevadas paredes de cemento de uno de ellos se libraba aquella tarde la lucha entre los dos equipos que ocupaban los puestos más codiciados en el certamen, cuyo fin se vería decidido por esa jornada.

Cien mil espectadores se apiñaban en las graderías, más excitados que nunca a causa del particular sentido del combate. Habían comenzado a acudir desde temprano, y como al mediodía por prudencia se había considerado conveniente cerrar las puertas de acceso, éstas habían sido destrozadas por una multitud exacerbada que no había vacilado en golpear y pisotear a todos los policías que había hallado a su paso. Era el día de vida y conquistaban por cualquier medio sus libertades. Y allí estaban ahora los partidarios de ambos bandos, dispuestos en semicírculo, frente a frente. Sobre las gradas más altas se levantaban largos mástiles de los que pendían, a la derecha, las banderas azules de uno de los competidores y, a la izquierda, las rojas del otro. Y abajo los millares de partidarios se ondulaban amenazadoramente, fundidos en dos masas únicas de vociferación. Olvidados del sexo, del dinero y del orgullo, se mezclaban y hablaban entre sí trabajadores de aliento alcohólico, mujeres que estiraban los dedos crispados hacia la cuenca, obesos hombres de riqueza, seres de aspecto indescriptible que parecían haber nacido espontánea y violentamente de la miseria que rodeaba el estadio, macilentos oficinistas cuyas figuras se veían desmentidas por los insultos que lanzaban, vehementes italianos, españoles enconados, turcos velludos y semitas olvidados de su raza. Todos hablaban el dialecto del país, que la indolencia y la confusión habían creado, defor-

mando un noble idioma, pero la ira y el entusiasmo hacían que con frecuencia se oyeran frases en idiomas extranjeros.

El primer período de lucha había transcurrido y hacía ya diez minutos que se desarrollaba el segundo. Los rojos habían sido vencidos dos veces, y el ambiente de violencia era mayor que nunca. El juego había evolucionado con brusquedad y ritmo inusitadamente veloz, y a causa de ello tres atletas habían resultado lesionados. Asimismo, debido a la excesiva rapidez con que se sucedían las acciones, en dos oportunidades se habían producido enconadas reyertas entre los integrantes de ambos equipos, que se acusaban recíprocamente de haber violado las leyes del juego. Ello había enardecido aún más a los espectadores, y durante el intervalo, en la zona de las alambradas que separaban a las dos facciones, numerosos heridos habían requerido la atención de los servicios de auxilio. Se gritaban unos a otros, y por sobre las cabezas se agitaban los puños, palos y botellas. En las caras congestionadas había unos ojos nuevos que recibirían con regocijado brillo el espectáculo de la mutilación o la muerte.

El juez había comprendido. El era el dios creado para presidir las disputas, el que con la ley conjuraba el caos y la injusticia al borde de la liza. Y había comprendido que tendría que ser más estricto que nunca. Sentía que nada le sería perdonado. Varias veces, sin ninguna razón, había oído destrozarse a sus espaldas botellas arrojadas desde las tribunas; sus vestiduras estaban manchadas por los frutos que se habían convertido en papilla al chocar contra él; a la menor demora en aplicar una sanción se sentía acribillado por la quemante rechifla de los perjudicados.

Los rojos habían vuelto del descanso con el vigor que infunde la

visión de la derrota. Pero los azules habían decidido limitarse a la defensa, y casi se negaban a la lucha en su resolución de evitar riesgos.

En las tribunas azules no había gritos: sólo circulaba por ellas el rumor de la temerosa expectativa. En cambio, la facción perdedora oscilaba entre un concentrado silencio, roto por los insultos hirientes con que algunos intentaban sacar a los jugadores rivales de su posición, y el clamor que cualquier vislumbre de triunfo arrancaba al entusiasmo demasiado fácil.

No obstante, las embestidas continuadas comenzaban a debilitar las defensas de los azules. Y en todo el estadio la atención había reemplazado a la gritería.

“Otra vez delantera roja pelota entre sí ya frente valla remata pero saca arquero azul y hasta línea media pero nuevo avance rojo azul detiene pelota afuera saca rojo amontonamiento peligro valla azul...”

Y la tribuna roja estalla en un solo alarido de triunfo. Se abrazan entre sí. Saltan. Gritan. Arrojan objetos a la cuenca. Se golpean.

El juego se reanuda y los atletas rojos inmediatamente inician acometidas cada vez más ardorosas. Atacan en orden, atacan sin perder coherencia, atacan estimulados por la poderosa corriente que desciende de las graderías, atacan, atacan, atacan.

En el equipo azul se observa un creciente desconcierto. La mayoría se mantiene en la defensiva, pero algunos, perdiendo el control, intentan pasar al ataque. Y en las líneas se producen peligrosos claros.

“Saca rojo pero azules despojan y avanzan valla roja azul cae y rojo toma atraviesa brecha pasa bien situado acuden patean...”

Y nuevamente explota el júbilo inhumano en las tribunas rojas. Algunos, en el paroxismo de la alegría, tiran sus sombreros y chaquetas al suelo y saltan sobre ellos. En esto, en las tribunas rojas comienzan a corear el nombre de su equipo y, adelantándose, le agregan el título de campeón del torneo. La facción azul, enfurecida, responde con persistentes silbidos y gritos. En las gradas más elevadas, destacados contra el cielo, se ven algunos que se pegan con violencia con el antebrazo derecho sobre el brazo izquierdo, a la altura del codo, de manera tal que el antebrazo izquierdo se levante súbitamente, y con ira repiten el gesto obsceno hacia las tribunas rojas.

El sol, muy cerca ya del horizonte, es una bola siniestra, de un púrpura estriado con negro, que parece estar colgada del cielo chato y próximo como un opresor techo de plomo. La luz disminuye y el juez a veces tiene que correr para no perder ninguna alternativa.

Los azules han cambiado de táctica pasando al ataque, y los rojos oponen cada vez mayor violencia y arrojo a la violencia y el arrojo de sus adversarios. Todos son presa del balanceo de la incertidumbre. Parece por momentos que el triunfo ya no tiene ninguna relación con los esfuerzos. Y cada jugada arranca de las tribunas, alternadamente, quejas compactas, murmullos concertados y ascendentes, muy similares a las plegarias, y gritos de júbilo efímero que se elevan estallando como cohetes para apagarse rápidamente.

Faltan escasos minutos para que el juego finalice. Los azules llevan a cabo una embestida y consiguen penetrar profundamente en el campo contrario. La situación está llena de peligro para los rojos. Varios atletas del equipo rojo se aproximan hacia el jugador azul que avanza con la pelota. Se produce un violento amontonamiento de jugadores. Un rojo cae a los pies del que tiene la pelota. El azul es despo-

jado. Un rojo es dueño ahora de la esfera de cuero y con un violento puntapié la envía fuera del campo. El juez hace sonar el silbato. Los jugadores azules corren hacia él gritando y levantando los brazos. La tribuna azul tiembla a causa del pataleo y de los gritos de protesta. El jugador rojo se ha valido de las manos para despojar de la pelota al azul, y ello tiene una pena muy grave que los dañados exigen que se cumpla. Por su parte los rojos niegan que haya ocurrido tal cosa. Y responden al tumulto de los adversarios con gritos y amenazas aun más violentos. El juez vacila un instante. Pero en seguida ordena que se cumpla la pena. Los rojos intentan resistirse. En su tribuna la facción roja se lanza con tremendo ímpetu contra las alambradas, y apenas puede ser contenida por los policías que arrojan los caballos contra ella. En esto todos se detienen porque la pena va a ser ejecutada. Apenas acaba de hacerse silencio cuando se oye el seco sonido de la pelota al ser golpeada, y sobre este ruido cae el alarido de victoria y alivio de las graderías azules. El juez hace sonar el silbato dos veces: la disputa ha concluído y los azules son los vencedores.

Pero en la tribuna roja comienzan a sucederse las avalanchas cada vez más poderosas contra las alambradas. Los atletas rojos abandonan la cuenca introduciéndose en el túnel. Las alambradas caen. Se oyen los chasquidos de las butacas de madera que son reducidas a astillas. Bajo una lluvia de proyectiles los azules se escurren hasta la boca del subterráneo. Queda el juez en la liza. Y él es la víctima que buscan.

Por un instante la turba es contenida por la policía que precipita sobre ella los caballos espantados, estremecidos, dispara las armas de fuego y descarga sablazos mortales. Pero de pronto es una fuerza prehistórica la que irrumpe, y todo se ve arrastrado. Una multitud de seres sin nombre, cubiertos de guiñapos, penetran en la cuenca arma-

dos con hierros y palos. Los policías desaparecen bajo los pies. Los que están a caballo caen desmontados. Las bestias relinchan, levantan las patas delanteras por sobre el mar de caras monstruosas, y después, arrastradas ellas también, siguen la dirección de la corriente.

El juez, detenido en el centro de la liza, los mira. Tuerce la cabeza hacia la entrada del túnel para calcular la distancia que lo separa de ella, y comprende que ya no podrá llegar. Duda un instante, sin saber qué actitud adoptar. Los primeros ya se echan a correr hacia él. Entonces huye. Hacia cualquier parte, como un ciervo cogido en la trampa del bosque, despavorido, como un cristiano ante los leones. Entre los muros de cemento, bajo la áciaga luz de un sol sangriento, no sabe quiénes son esos seres surgidos de la lejana noche de los tiempos que lo persiguen. Y va de una parte a otra hasta que se decide a trepar la alambrada del sector de los azules. Éstos tampoco habían abandonado el anfiteatro porque el espectáculo de la caza los atraía. Pero no están dispuestos ayudarlo. Ante la ola temible, desconocida, se retiran velozmente. Alguien lo toma por un pie antes que acabe de pasar al otro lado. Pero logra zafarse, y se echa a correr por las gradas. Al llegar a la última ya está cercado. Una botella se estrella contra su cabeza, y de la cara empieza a manarle sangre. Después todos se precipitan contra él y desaparece. Golpes con los pies, que hacen lanzar exclamaciones de esfuerzo a los que los propinan, garrotes que bajan y suben manchados de sangre, brillar de objetos metálicos. Cuando lo alzan, su piel casi totalmente roja es una bolsa en la que bailotean los huesos rotos. Pero aún respira.

—Te vamos a colgar para que aprendas.

Y la misma boca le escupe. La cuerda, el lazo, ya están preparados. Pero, de mano en mano, tarda en llegar. Y al fin las manos

temblorosas por la furia y el miedo le ponen el lazo en la garganta. Lo suben a un cajón. Pasan la cuerda por el travesaño de una viga que se levanta sobre la pared de cemento y la atan. Patean el cajón. Le arrancan los pantalones, le escupen, le golpean. Huyen. Huyen. Ah, y el dios creado por ellos es una masa roja que se balancea con la larga lengua negra pendiendo.

Yo fuí testigo de esas escenas junto a la ciudad. Y ellos huyeron hacia el laberinto de piedra para reanudar al otro día el trote circular, al parecer perpetuo, irredimible.

H. A. MURENA

C R Ó N I C A S

SOBRE UNA POESÍA CONDENADA

En SUR —entrega correspondiente a los meses de junio y julio— el fino ensayista H. A. Murena ha publicado un trabajo que, en razón de la materia que lo inspira y del momento literario que tiende a esclarecer, de algún modo nos solicita y nos concierne. “Condenación de una poesía” se titula ese ejecutivo ensayo en el que abunda, nos complacemos en declararlo, el juicio convincente y la sagaz observación. No renunciamos, por cierto, a destacar su parte luminosa, pero tampoco caeremos en distracción o negligencia frente a sus lugares inválidos, frente a su hemisferio de sombra.

En los antípodas de Goethe y Gide, para quienes el animoso manejo de lo particular nos permite acceder —con fortuna ignorada por otros procedimientos— a lo genérico y compartido, exalta nuestro autor esa “universalidad que infunde a los creado su calidad más alta”. Considera que el literato, en la medida de lo posible, debe renunciar a los temas locales o vernáculos. Asimismo, establece una severa demarcación entre arte nacional y arte nacionalista. (Este último le parece un injerto, un melancólico artificio, pero percibimos aquí un deslizamiento verbal, dado que presta ese nombre al arte que siempre se llamó autóctono o de inspiración nativa.) Sostiene que el escritor de más elevado destino observa “una indiferencia natural” respecto a los motivos que le sirven de estímulo. Por otra parte, advierte una especie de consenso público en lo referente a los valores y los bienes del pasado, de lo cual deriva que su expresión literaria no presenta dificultades. Todo permite concluir que rinde tributo a la actualidad, a la “poesía

de circunstancia". Pushkin —nos dice— sólo deja ver la superficie del alma rusa: dado a la acumulación de rasgos pintorescos, cierra el paso a la "verdadera realidad". Esta reflexión ontológica le trae el recuerdo de Dostoievsky, en quien "la voluntad de un realismo medular superaba toda tendencia nacionalista". Nuestra precaria información —lo confesamos sin jactancia— nos impide confrontar a Pushkin con su tiempo, a Dostoievsky con la sociedad eslava de 1870.

Murena subraya (aquí su afirmación central y básica) que los poetas propagados por la ya legendaria revista "Martín Fierro" fomentaron el arte nacionalista. Estima que las obras de esa congregación que no ensayan lo argentino, tienen un carácter meramente adjetivo. Líneas más adelante, (pág. 76) sostiene que practicar un arte nacional en nuestro medio es riesgosa y vana tarea, puesto que el torrente inmigratorio nos modifica constantemente. Cabe imaginar que todo nos modifica, minuto tras minuto. Reconocemos, sin embargo, que acierta Murena al destacar las innumerables mudanzas que animan a nuestro país.

Proclama nuestro crítico la nulidad y la inoperancia de la generación que se dió a la poesía desde "Martín Fierro", pero los fundamentos de su decreto sombrío no son de carácter resueltamente literario o técnico. En su lúcido aunque discutible trabajo intervienen más bien la historia y la sociología. Asimismo, prefiere realizar distingos en la órbita de los sentimientos, vale decir, en ese mundo inescrutable donde sólo Dios tiene dilatada jurisdicción. ¿Cómo resolver que el sentimiento nacional del poeta X no es *auténtico* sino *ficticio*? ¿Cuál es el rasgo que nos permite distinguir lo realmente sentido de lo alcanzado por deliberación y simulacro? Dice Murena que esa dispersa reunión no ha vivido, no ha experimentado el sentir nacional. Ignoramos si en estos ámbitos imaginativos la salvación premia las obras o las sinceras devociones. En verdad, sólo podemos atenernos a los resultados, a los efectos, que son la piedra de toque donde se revela el valor estético. Adoptar otro sistema equivaldría a internarse en una cuestión moral, no en una cuestión literaria. Todo estilo consciente implica una adaptación y, en consecuencia, ignoramos hasta dónde es posible discutir la sinceridad poética. Berne-Joffroy, que ha frecuentado con provecho a M. Teste, nos asegura que el creador debe partir, *non pas de ce qu'il veut transmettre, mais de ce qu'il*

veut obtenir, non pas de sa propre émotion, mais de celle qu'il cherche à provoquer chez le lecteur, spectateur, etc. Y siempre fiel a su maestro, agrega: *Ce n'est pas l'enthousiasme de l'écrivain qui importe, c'est l'enthousiasme du lecteur. Mais notre époque encore très romantique exige la sincérité.* Es evidente que algunas páginas de esa generación han logrado introducirse en la estimación general y, en lo atinente a Borges, todos sabemos que el entusiasmo de los más honrosos y admirables lectores no le ha sido esquivo.

Extrae Murena sus premiosas conclusiones del postulado siguiente: los jóvenes poetas de 1925, antes que identificarse con la poesía, resolvieron confundirse con el espíritu nacional. Creemos que esa lejana mocedad, cuando ensayó lo vernáculo, no se mostró dócil al patriótico acicate sino que obedeció a motivos puramente estéticos. Los escasos poetas de aquella hora que se ofrendaron a los temas locales lo hicieron por las mismas causas que gravitan sobre las creaciones de Kipling, de Francis Jammes, del provincial Machado, de Southey, del acuático Wordsworth.

Es innegable que el ultraísmo consumó una poesía barroca, desasida, alquitarada y sin tierra; pese a ello, se ha fortalecido y propagado un equívoco que sólo dimana de la casualidad. En efecto, el nombre ha creado el objeto, el rótulo de una publicación literaria ha terminado por engendrar una generación de folkloristas que ni siquiera sospechó tan brillante destino. En su instancia inicial, esa diezmada legión se apartó de lo popular y supo de los estímulos más dispares. Por entonces, sólo en contados poemas de Borges se reflejan algunos hermosos aspectos de nuestra realidad, pero nos hallamos ante un poeta demasiado definido y singular para que pueda asumir un vago carácter genérico, para convertirlo en dechado y común denominador de una empresa colectiva. Muchas son las facetas por las que Borges —cuya concepción del poema no es la misma que antes— adhiere a la poesía.

Murena reanima y enardece el durable conflicto entre lo particular y lo universal. Con generosa pasión encomia las dádivas de una poesía liberada de añoranzas y pródiga en experiencias directas. Si nuestra comprensión no lo subvierte, creemos que son éstos los entusiasmos que nos invita a compartir.

Husserl parece rebatirlo, pero no cabe duda que puede autorizarse en otros filósofos y estudiosos del fenómeno estético cuya soberanía sobre el pensamiento planetario es igualmente sensible.

Comprendemos que nuestra posición, vulnerada por circunstancias que son bien conocidas, tiene una apariencia ortodoxa, convencional, ingrata. Para examinarla con justicia, habría que atenerse a su inmutable esencia y no a los imperiosos gustos circulantes. Digamos, asimismo, que cuando la actualidad es demasiado indigente y lamentable, el creador suele dirigirse hacia un pretérito que imagina perfecto. Por lo demás, está en la naturaleza humana el suponer que todo tiempo pasado fué más venturoso. Así desde Manrique y Ronsard hasta Verlaine y Proust. Los poetas de la evasión, los poetas que viven ternuras retrospectivas, pueden ser desechados, pero nunca en razón del género que cultivan. Régnier logró sentenciar que todo presente es perverso —*vivre avilit*— sin que nadie lo yugulara.

Los objetivos de nuestro crítico no son oscuros: el defectuoso poema *euríndico* —en el cual no advierte vivencias plenas— le sirve de auxiliar para ir más lejos, para invitarnos a suprimir la perdurable elegía y la milenaria evocación. El ayer es manantial perenne de lirismo. No hacemos más que recordar; nadie escribe en el momento de vivir sus emociones.

No es forzoso ser homicida, autor de música típica o bailarín de la periferia para escribir con autoridad sobre el *chulo* rioplatense. A Sarmiento le fué dado evocar nuestros arquetipos agrestes sin que la crítica de su tiempo le exigiera un *brevet* de gaucho malo. Describió a Facundo sin identificarse previamente con su personaje. Nuestra época se obstina en reclamar dicha operación de hechicería. Benda ha confesado la sorpresa que le causa esa reciente sed de totalidad bajo cuyo imperio el escritor se esfuerza por presentarnos las cosas de manera conjunta y simultánea, como si no supiera que el presentarlas en sucesión está en la esencia del lenguaje. Tan insólita tendencia —observa el crítico mencionado— apareja la victoria de otros errores difundidos: anhelo de identificación con la conciencia universal, místicas nupcias del sujeto y el objeto, esclarecimiento de la realidad por acto mágico y no por vía intelectual, apetito de integración y de unidad con menoscabo de lo distinto, de lo que puede ser aislado por el espíritu.

Estas preferencias son inseparables del culto que en la hora presente se rinde a la movilidad, al dinamismo: *Ce qui est fixé est mort*.

Murena desecha lo que tiene de espacial la poesía que motiva su desánimo, pero también la refuta por temporal, por nostálgica. (Ignoramos qué parcela del universo o qué forma del pensamiento se aviene mejor con sus estrofas.) Asimismo, la poesía descriptiva le inspira una severa reconvención. Puesto que otorga estado canónico al *ahora y aquí*, ¿cómo rehusar los temas que suponen lo espacial, lo inmediato? Sin embargo, son éstas sus palabras (pág. 80): “Intenta (ese afán arqueológico) hacernos retroceder hasta una poesía sometida y oscurecida por lo espacial, minada por elementos espurios, como lo narrativo y la mecánica de la rima”. Por lo que puede verse, también la sucesión crónica, implícita en lo narrativo, debe ser descartada.

Luego de referirse a las ventajas estéticas del presente¹, encomia esa libertad que es “la realización de la existencia a través de los objetos del mundo”. Y en la página 85 esclarece: “Todas las disciplinas ontológicas están subordinadas a esa libertad y tienden a realizarla...” Cabe imaginar, pues, que no hay zonas prohibidas; la libertad así proclamada ha de extenderse también a la exhumación de recuerdos privados y colectivos.

Aconseja Murena una “natural indiferencia” (pág. 71) en lo atinente a la elección de temas. Creemos que una indiferencia plenaria no reconoce deslindes ni fronteras; desnudo de prevenciones, ese venturoso estado permitiría recibir todos los estímulos y, por lo tanto, no cerraría los cauces de lo histórico, de lo regional, de lo evocativo.

Murena nos anhela más libres, más identificados con el objeto poético, más atentos a las ardidadas vivencias, a la instantánea facticidad. El escritor consabido, el evidente filósofo de la Francia desocupada, cuyo influjo parece llegar al Plata, también elogia esos bienes fugaces. Antes que al literato —nos aventuramos a imaginar— el presente se rinde al hombre de acción.

¹ El desoído Benda ha formulado esta queja laudable:

La volonté de voir la littérature ne savoir que le particulier se traduit encore par l'exhortation qui lui est faite de correspondre au temps présent et uniquement à lui. Y lo autoriza Valéry: Le nouveau, qui est cependant le périssable par essence, est pour nous une qualité si éminente que son absence nous corrompt toutes les autres et que sa présence nous les remplace.

Reconocemos que los temas vernáculos movieron la inspiración de algunos poetas ultraístas. Verdad es, por otra parte, que asoman los héroes nacionales en ciertas estrofas de aquella época. Pese a ello, la premisa mayor del escoliasta —el doble impulso artificial que definiría a esa generación— es harto discutible y dudosa. Suponemos que esa grata dualidad, esa ofrenda a lo heterogéneo, es perceptible en todo creador diverso y pródigo. Puede escrutarse en Lugones (*Lunario sentimental* y *Odas seculares*), en Fernández Moreno (*Campo argentino* y *Aldea española*) y en otros líricos que, con mayor o menor gratuidad, también permiten las conclusiones a que arriba Murena. Así planteada la cuestión, muchos entronques y antecedentes pueden enriquecer una gestión literaria. Los poetas propagados por “Martín Fierro” proponían la metáfora y negaban los deleites de la rima. Ahora bien, hace más de una década que retocaron su evangelio y que, en busca de sus individuales rumbos, rehusaron sujetarse a la norma colectiva.

En aquellos años, nuestra joven poesía eligió los errores de Góngora y de Quevedo, no los que se prolongan a través de nuestros rapsodas agrestes y de nuestros organismos folklóricos. La claridad expresiva —las cosas no han cambiado— era virtud esencialmente punible, y recordamos que la valerosa sencillez de Banchs en más de una ocasión originó injustos rechazos. Estos precedentes permiten concluir que el espíritu barroco, no el espíritu popular, imponía su ley.

Claro está que el ultraísmo se ha descompuesto y disgregado hasta formar un inextricable delta de aguas inmóviles, pero todos los movimientos literarios tienen un final igualmente deslucido. El Romanticismo se corrige y anula para desembocar en el Parnaso. El Gautier de 1830 es lapidado por el de 1850. El primer *Parnasse Contemporain* se ennoblece y se ilustra con su nombre. Banville, de la estirpe de Hugo, también se convierte en apóstol de la impasibilidad y de Grecia. Los sobrerrealistas, ya insensibles a los datos aluvionales de la subconciencia, entran en los cauces de lo racional y pragmático para servir al marxismo, para acceder a la realidad. Creemos que tales mudanzas no pueden promover extrañeza en quienes se confiesan devotos del presente vivaz y de las experiencias plurales.

A la generación poética que en 1925 predicaba una nueva sensibilidad cabe reprocharle sus falencias de orden estético, no su fría dedicación a los motivos

que depara nuestra tierra y nuestra historia. El esfuerzo renovador que le había dado origen, según lo han declarado sus propios integrantes, se extinguió poco después de aquella fecha. Los iniciales errores de esa mocedad ya son públicos. Un afianzado mal gusto trabajó con ella en la elección de metáforas. Su complacencia en lo gratuito y eventual —fuente de caprichosas similitudes y de imágenes quizá innecesarias— gravitaba con infortunado poderío sobre el desarrollo del poema. Es sabido, por otra parte, que se mostró inaccesible a los encantos musicales de la palabra. A muchos de sus componentes se les hubiera ayudado prohibiéndoles, por el término de diez años, el uso reiterado de los vocablos *silencio* y *esperanza*. La devoción nativista, que se manifestó más tarde y en los menos, carecía de intensidad por entonces.

En nuestro medio, la poesía vernácula no es el estudiado artificio de una generación; una continuidad severa y natural eslabona los esfuerzos de quienes la cultivan. Oportuno es subrayar —y lo hacemos con pesadumbre— que Murena llama nacionalismo a lo que siempre se tuvo por tradicionalismo. Digamos, para disipar todo equívoco dañoso, que la prole de “Martín Fierro” quiere demasiado al país para ofrendarle el tributo de su nacionalismo.

Siempre capaz del juicio, Murena estudia y desestima los influjos (pág. 76) que pesaron sobre aquella empresa literaria. Necesario es recordar que voces europeas, en las cuales no se advierte ningún dictado regionalista, imponían su tónica decisiva. Con algún clásico español, el persistente cosmopolita Apollinaire, el planetario Valéry-Larbaud (cuyo poema *Images* tuvo gratas consecuencias en nuestro medio); Morand, viajero antonomástico y por entonces poeta; Saint-Leger, en cuya obra caben las Américas y el Asia, fueron los maestros de aquella juventud. Se aleccionó en la libertad, y su aprendizaje fué agriamente censurado por más de un Júpiter del buen gusto, por más de un bardo aritmético de aquellos días.

El mismo Borges, en su hora de ensueño ultraísta, cuando parecía más avicinado al sentir de sus coetáneos poéticos, escribió un libro donde ni el efecto cromático, ni el elemento descriptivo ni las realidades espaciales tienen cabida. El prólogo (*Fervor de Buenos Aires*, 1923) y las esencias líricas que le siguen transparentan con exactitud los propósitos del ferviente. Más que al folklore, dicha

obra se destina a la metafísica. Se olvida, también, que las imágenes visuales (había que oponerse a Lugones) fueron tenazmente descartadas de ella. Por otra parte, no creemos que en sus versículos se aposenten jaguares o se adormezcan troperos; abundan, en cambio, los nombres de ilustres filósofos. Cabe agregar que Borges, desde el comienzo de su gestión creadora, fué un heterodoxo, es decir, un enriquecedor del movimiento que Cansinos bautizó en España.

En *Inscripción en cualquier sepulcro*, en *Despedida*, en *Montevideo*, en *Fluencia natural del recuerdo*, lo más fuertemente sensible es el tiempo, estímulo y extrañeza que alienta en vastas regiones de su obra. En *Recoleta*, la florida ciudad funeraria es menos real que la muerte; en *Isidoro Acevedo*, el febril agonista no es llevado a esa página en virtud de sus rasgos nativos sino en función de una peripecia última, de un final soñado y sin embargo heroico. Desde luego, hay un ambiente reconocible en ese poema, pero lo importante dentro de su economía emocional es la idea poética que lo justifica y lo sostiene.¹ La patria de tal hombre es apenas una alusión en dicho texto. Las eventuales circunstancias del lugar —frondas, veredas y panteones porteños— puesto que de ningún modo impiden el resplandor de los temas vertebrales, no deben llamarnos a engaño. En cuanto a la devoción que Borges consagra al pasado², conviene recordar que Antonio Vallejo, símbolo irrefutable de la retórica en boga, hace ya 23 años, y sin proponerse delegar su queja a los nuevos críticos, le aconsejaba el dadivoso presente (*La revista de América*, diciembre de 1925).

No son muchos los poetas de esa época sobre los cuales ejerce poderío el tema vernáculo. Hemos reconocido que algunos prestaron voz al país, y ya dijimos que ninguna voluntad mancomunada dictó proyectos criollos. Queremos agregar ahora que la inspiración de Gironde atraviesa todas las latitudes, y que ni en González Lanuza, ni en Lange, ni en Molinari, ni en Brandán Caraffa, ni en Fijman (importante en ese cuarto de hora) se advierten fruiciones localistas. En ese momento, el raudo tren expreso era más atrayente que el acerado arrabal. En los contados poetas que trabajaron sobre ternuras retrospectivas no se percibe el pro-

¹ *Juntó un ejército de sombras porteñas para que lo mataran.*

² Debemos a Oscar Wilde —crecido en méritos como pocos hombres de su generación pero actualmente despoblado y sin altares— estos apotegmas dignos del recuerdo: “Los que viven alejados de su siglo son los que mejor lo reflejan.” “Nuestro pasado es nuestro ser.”

pósito convergente de instaurar una literatura azul y blanca: dieron al verso el movimiento natural de su ánimo.¹ Digamos bien de esas nostalgias sobre las cuales se ha fundado venturosa poesía. Y dejemos que los criollos entierren a los criollos.

Es posible que algunos asuntos poéticos sean repudiables y, con provisional buena voluntad, admitimos que dicha generación se apartó de los altos caminos, pero el hecho de que Murena recuerde tan lejana aventura —siquiera sea para rehusarla— demuestra que el pasado es una de las apetencias más sostenidas de todo presente. Para nuestra sorpresa, destaca que los excelentes poetas narrativos Calvetti y Benarós son tardíos rebrotes de aquella edad metafórica. De tal modo, ni las recientes estéticas ni los últimos cataclismos sociales habrían logrado enmendar ese viejo error. Tampoco olvida el hechizo nefasto que ejercen los nuevos maestros —nada sospechosos de pampa— sobre las voces recientes y, con estimable prudencia, omite la indicación del buen rumbo, la norma feliz que es necesario afianzar en el espíritu de los poetas inmaduros *per condurre ad onor lor giovinezza*. Ante dicho pronunciamiento, un amigo nos confía su turbación: Si el noble magisterio de Valéry, de Milosz y de Eluard es considerado nocivo, ¿cuáles son entonces los influjos benéficos y aceptables?

Murena trata de la soledad de nuestro pueblo. Buenos historiadores del infortunio que nos caracteriza, Martínez Estrada, Erro, Mallea y Scalabrini Ortiz —este último en *El hombre que está solo y espera*— han sido incansables voceros de ese inspirador desamparo, de ese aislamiento taciturno y altivo. Y nuestra más límpida poesía no lo sortea (*Oh desolado territorio nuestro, violentísimo y párvulo...*).

Digamos, para dar término a estas páginas que intentan la justicia y no la polémica, que la soledad altanera del argentino, si nos atenemos a la posición de nuestro joven ensayista, invade también el campo de la crítica. Sensibles a una realidad que no excluye lo extinto, sujetos a coactivas circunstancias que nos vuelven hacia combates y hombres apagados, compatriotas del ceibo y de la

¹ Ubicuos y planetarios son también Bernárdez y González Tuñón. Por lo demás, el primer "Martín Fierro" convocó a escritores —López Merino, Grünberg, Rega Molina— que siempre se mantuvieron distantes de la nueva retórica.

iguana, caímos en el error evocativo que singulariza a las naciones de breve historia. Esperemos que los poetas del porvenir proyecten su compensatoria atención sobre nuestro inexpreso, sobre nuestro desoído presente.

CARLOS MASTRONARDI

« ATISBO DE INTERPRETACIÓN ARGENTINA
JORGE LUIS BORGES

Dos problemas —entre tantos— pueden estudiarse en la obra poética de Jorge Luis Borges. El primero se refiere a la mayor o menor sinceridad con que ha sentido Borges los elementos de lo argentino¹; el segundo, al acierto poético con que los ha tratado, a cómo ha superado sus materiales, a cómo ha resuelto sus sostenes anecdóticos. ¿Dos problemas? Uno solo, mejor, si —recordando a Croce— pensamos que sentimiento cabalmente expresado significa cabalmente poseído.

Es afirmativa mi opinión de lector sobre la obra poética de Jorge Luis Borges. Las líneas que siguen están dedicadas a probar este aserto y otros consiguientemente implícitos.

Ante todo, me parece necesario preguntar: ¿qué es lo nuestro?, ponernos de acuerdo o, al menos, hacer alguna aclaración al respecto: retóricas simples, olvido, pudor o temor de recurrir a explicaciones que duelen, nos llevan con frecuencia a generalizaciones fútiles. La diversa importancia que asignamos a ciertos factores, raza, religión, idioma, familia, suscitan en nosotros tensiones diversas. Así fijamos arbitrariamente el perímetro de lo argentino; así configuramos una posible nación argentina que puede surgir de una hispanidad tal como no rige en la misma España, o de una Utopía entrevista en las credulidades soviéticas o en los films de Hollywood; o hablamos, por boca de remotos antepasados, de secretas

¹ Véase "Condenación de una poesía", por H. A. Murena (SUR, N° 164-165).

tradiciones nacidas en otros climas. Con sinceridad, con denuedo, cada uno de nosotros siente el futuro esquema del país; pero es su esquema *personal*: el que le diseña su desarraigo o su incomodidad no domeñada ante el desarraigo ajeno, su confusión, su pereza. >

Lo nuestro existe, indudablemente. Y lo sentimos menos en la advertencia de los símbolos que en una comunión determinada por la latitud geográfica. Sentir desde una esquina este nuestro silencioso mecerse de los años, este responsable, quieto correr de la vida, es entender finalmente qué cosa nos califica y lentamente va uniformándonos. La tierra y su ritmo inasible se nos aparecen entonces como el trasfondo de tales subsidiarios aunque no vanos factores, ya sea la familia, ya sea la religión, ya sea la raza.

Este ámbito geográfico es nuestro común denominador. En él, muchos numeradores conservan su prestancia y crean aristas, y otros nuevos advienen; todos, incesantemente, nos van dando un nuevo perfil. (Nuestro, decimos del calmoso veredón sombreado de Palermo; pero ya estamos sintiendo que es nuestra también —que va a lo nuestro, pero le agrega algo— la veredita con nostalgia itálica que está pintando en la Boca.) En este nacer y morir, pues, vivimos; en estos y con estos injertos secretos, reiterados, intranquilos, vivimos, a veces sin orientación fija, a veces aferrándonos a rápidas soluciones ideales —Carlos V, o Trotzky, o Stalin, o Mussolini, o un Santos Vega puramente folklórico— en una ronda de esperanzas que signan, sin duda, una no conseguida adecuación vital. J

En Jorge Luis Borges, las variantes en la percepción de lo fundamental están dadas por determinantes ambientales —el barrio— y familiares. No es menester detenerse en la poética obviedad de las primeras; de las segundas diré que a través de todas sus páginas de lo argentino —con su variante: Palermo— he visto siempre al “muchacho Borges”, al porteño de casta que con legítima pero a veces ingenua, a veces atildada curiosidad, indaga en este complaciente despacho de bebidas, en este corralón, la prosapia del barrio, sus anécdotas. Así lo he imaginado siempre; no idéntico a los memorizantes compadres que ante él desandan pasadas hazañas, hirvientes orgullos, sino más bien uniendo al afecto cierto de-

portismo inquisitivo, admirante, una modalidad de “lo literario”, en fin, no sé si evitable, pero en modo alguno falsa.

Porque es cierto —y basta leer aquel inolvidable *Evaristo Carriego*— que Borges hizo “literatura” con algunos de estos datos de la realidad (aquella simpática enumeración de guapos y ventajeros, por ejemplo); pero este adorno —llamémosle retórico— no me ha parecido que en Borges significara la abdicación poética, el logro ausente ante lo que es profundamente argentino. Debería señalar menudamente cada poema, cada línea, como en un larguísimo y desusado balance, para demostrar que siempre o casi siempre, implícita o explícitamente, Borges sintió y entendió aquello que respaldaba sus símbolos y anécdotas eventuales, aquello que era, en fin, el ritmo inefable de lo argentino. Vea el lector en estos sus versos que copio una muestra de superación, sin olvido del dato local; una hallada melodía argentina.

*Se nos aparta el barrio,
los balconcitos retacones de mármol no nos enfrentan cielo.
Nuestro cariño se acobarda en desganos,
la estrella de aire de las Cinco Esquinas es otra.
Pero sin ruido y siempre,
en cosas incomunicadas, perdidas, como lo están siempre las cosas;
en el gomero con su veteado cielo de sombra,
en la bacía que recoge el primer sol y el último,
perdura ese hecho servicial y amistoso,
esa lealtad oscura que mi palabra está divulgando:
el barrio. >*

Y creo que ha sentido lo nuestro —que lo siente— no sólo en sus poemas sino también, de manera mediata, metafórica, en estos sus cuentos que tanta nombradía le van extendiendo. Hablé antes de quieto, responsable vivir. De ese quieto y responsable vivir nuestro he sentido nacer las espirales coherentes de sus *Ficciones*, su indagación metafísica quizás escéptica —dolida, mejor—, pero no medrosa, su caridad púdica. En ese mismo hontanar he visto el origen de su sapiente crítica: el conformarse con insinuar el atisbo no descubierto, y el posar luego la pluma, sin haber caído en exageraciones eufóricas, en divulgaciones ingenuas.

Todos deseamos un tal vivir para los demás hombres, un tal escribir para los demás escritores. En candorosos momentos de lector, yo también he pensado en dar consejos, en esperar la evolución de este o aquel compañero, de este o aquel maestro. Así, presuntuosamente, podría yo acumular acotaciones en un largo catálogo: junto a tal verso que me place, aquel otro que me disgusta; junto a aquel giro en que el adjetivo semeja un desgaire de compadrito, aquel poema cuya sustancia se enzarza o sucumbe en un puro filosofar; junto a un estoico pudor, los ausentes resquicios de la alegría; y hasta el difundido peligro de los imitadores... Pero me basta con señalarlos; los siento como detalles y los detalles —en este caso— no deben señalarse detalladamente. En cambio he de aventurar que cuando no se recuerden muchos poemas que persiguen un objetivo enfáticamente acentuado, seguirán viviendo poemas y decires de un hombre que entendió qué delicada y personal cosa es el arte, y cómo la contaminan el desaforado gritar, la menguada y no comprensiva admiración.

No sé en qué ocasión habló Borges de sí mismo como de un hombre segregado del presuntivamente alegre y firme vivir ajeno; como de un hombre nostálgico, que admiraba las virtudes claras, las resoluciones heroicas. Pero él, en su calmoso ociar o trabajar de tardes, ha ido destilando un arte de virtudes claras: con clásico —digo clásico— equilibrio ha construído frases e imágenes, ha soñado y sentido sin efusiones baratas, pero también sin acritud. Temeroso del paso en falso, del alarde vano; sabiéndose y confesándose imperfecto y descontento. >

En el panorama común reconocemos nuevas siluetas que, al diseñar nuevos hallazgos —quizás hasta el hallazgo fundamental de la alegría—, son como otros tantos rescates de nuestro ser incesante. Hablar de Jorge Luis Borges es uno de esos rescates necesarios. Hablar, además, tratando de entenderlo, antes que de orientarlo o acusarlo, resulta indudablemente *menos crítica* y, en cambio, *más explicación* y admiración. Pero me agrada, verdaderamente, que así resulte, porque me agrada que en la mesa redonda de los escribas haya siempre un primer lugar para el soleado comprender. Conquistar un bastión o una página requiere, lo sé, activa inteligencia, incesante cuidado. Pero yo no he olvidado que requiere, sobre todo, caridad y alegría. Lo que antes se llamaba “buena disposición”.

MARIO ALBANO

NOTAS

Libros

NOVELA

BREVE EXÉGESIS DE "LA PESTE"

Una obra de tesis se considera generalmente como lo más opuesto a una obra de inspiración; sin embargo, una tesis inspirada puede dar origen a una obra de inspiración y de tesis: tal es *La Peste*, de Albert Camus.¹

Llamamos tesis, en este caso, a un contenido moral que, en vez de ser desarrollado en forma teórica, se manifiesta intuído de golpe en un símbolo: una epidemia de peste en la ciudad de Orán representando una era de tortura y de muerte en cualquier ciudad, nación o mundo.

Se ha hablado ya tanto de este libro que no es necesario hacer aquí el esquema de su argumento; bastará con señalar algunos de sus puntos principales al estudiar los diversos elementos de que consta y que conviene tratar por separado. Uno, la novela como tal, con sus valores y particularidades; otro, la finalidad moral, la textura de unos cuantos principios y propósitos, y acaso un tercero que enlaza a los anteriores y que es como un sortilegio, como un resorte mágico al que más tarde llamaremos por su nombre.

De la novela bastará con decir que queda plenamente dentro de la línea de la gran novela, de la gran literatura francesa. Es cierto que el estilo afecta una simplicidad narrativa que para una apreciación superficial puede resultar seme-

¹ Ediciones SUR, Buenos Aires, 1948.

jante a la literatura antiliteraria que tanto impera, pero a poco que se le considere se verá que está voluntariamente enmascarado en ese lenguaje, en esa forma que se finge amorfa, sin hacerle más concesión que una que podríamos llamar meramente indumentaria, esto es: el vocablo, la frase de corte popular, familiar, íntimo, pero, por debajo de ello, los efectos literarios, los valores, las bellezas se combinan con una ponderación justísima de gran estilo.

Además, como en toda obra auténtica y verdadera, forma y fondo se corresponden de tal modo que no podríamos seguir discriminando los porqués de su rudeza exterior sin tener que hacer una incursión en los móviles morales que preferimos dejar para después; así que nos atendremos por el momento a algunas observaciones parciales, que se completarán más tarde en diferentes enfoques.

Las bellezas y efectos literarios son, por ejemplo, empezar describiendo la ciudad de Orán, decir que es fea, que la vida en ella es prosaica y atropellada, que el clima es seco y polvoriento, acumular detalles sobre su incomodidad y carencia de adorno y demostrar con todo ello que la ciudad es encantadora. Esto es, crear en cuatro páginas un clima más poderoso que cualquier opinión, que la opinión del autor mismo que al llevar al lector por las calles de Orán sin ocultarle sus defectos, la va aproximando a su corazón, le hace sentirse cercado por bellezas invisibles: la bahía que no se divisa desde ningún punto, los acantilados donde termina la meseta, el cielo del Mediterráneo.

El clima humano está logrado, igualmente, con trazos brevísimos y definitivos; cuatro o cinco personajes —todos masculinos; la mujer está ausente del libro y esto delata que el modelo copiado, aunque se denomina peste, en realidad es guerra— forman la trama de la acción con caracteres muy netos y minuciosamente detallados. Pero otros, secundarios, pasan, aparecen de cuando en cuando sin ocupar más de media página y su dimensión es lo suficiente profunda para resultar imborrables, inolvidables; en la visión total del libro los segundos planos tienen también la máxima vibración de realidad y de amor.

En suma, la excelencia literaria de este libro consiste principalmente en que a pesar de afectar la forma de un relato, que se ciñe a los hechos de un momento dado, prevalece de él el recuerdo de un universo existente antes y después de tales hechos, un universo corpóreo, tan sustancioso de realidad incontestable como los

mejores de las mejores grandes novelas antiguas. Consideramos este elogio como el más valioso que se pueda tributar a un autor moderno.

Pero el valor literario es fácil de apreciar para cualquiera; lo que importa analizar en esta obra es su sentido, su propósito cifrado, porque el símbolo es demasiado deslumbrante. Hablar de ella no puede tener más objeto que sacar a la superficie las verdades tremendas que quedan envueltas en la belleza de la concepción poética.

Ante todo, este libro es un ejemplar gloriosamente logrado de arte dirigido. Dirigido por su autor, claro está, pero dirigido. Podríamos emplear el término *engagé* que no está desprestigiado por la antipatía que dimana de este otro, pero *dirigido* señala mejor la condición de *dificultad superada* que conviene hacer notar. *Engagé* podría servirnos para indicar que el autor se adhiere en la obra a una determinada tendencia moral, pero es que la particularidad del libro consiste en que tal adhesión está lograda mediante un sometimiento de todos los elementos que forman el mundo novelístico de Camus y que no fueron en un principio creados con tal fin. El libro está organizado como un llamamiento a filas de todas sus gentes. Gentes que habían brotado a la vida en el universo desolado, anárquico y ciego de *L'étranger*. ¡Libro perfecto y horrible, si los hay!

Es fácil comprobar la correspondencia de casi todos los elementos: los tipos de las madres, minúsculas, dulces, borrosas; los viejos entretenidos en sus relaciones de perversidad senil con los animales; los curas encastillados en una digna ineficacia, y sobre todo el protagonista, ese prisionero de la muerte, ese muerto que codicia la vida que no puede amar porque está incontestablemente muerto y que con un acto ciego, mecánico, un acto que no es más que la proyección de su sombra, precipita el platillo de la balanza. La justicia —que Camus pretende demostrar injusta— se inclina en *L'étranger* del lado de la muerte, porque el peso específico del hombre Meursault es muerte. Su sed de vida no es más que un prurito por las funciones de la vida ejercidas con o sobre cualquier ser viviente; cualquiera, sin distinción, con tal que sea un ser vivo.

Todos estos personajes que en el clima mefítico de *L'étranger* representan la vida contrapuesta a la ley, que andan con su ser carnal, vulnerable, alrededor de la máquina que puede engancharles y triturarles pero a cuyo mecanismo no

asienten, es decir que aun dentro de ella, caídos en ella, devorados, descuartizados, siguen lejos de ella, ajenos, completamente ciegos a su estructura, son sometidos por su autor, dictatorialmente, cuando suenan las trompetas de la peste. Por esto conviene señalar con un término duro y violento esta hazaña, porque el autor, en vez de haber echado a volar su imaginación impulsada por la intuición poética, ha ido a buscar a los que iban por otro camino, a los que tenían muy otros fines, y les ha conducido a la fuerza por este arduo desfiladero.

La disciplina de la peste convierte a Meursault en Tarrou, su naturaleza angélica —ángel rebelde, criatura del abismo— se desenvuelve en *La peste* como saliendo de la crisálida, se desarrolla, se hace explícita, presenta primero la belleza de su misterio, impone su poder envolvente que no se sabe de dónde proviene y al fin acaba explicándose y mostrando el virus de muerte que lleva su alma. Tarrou tiene la grandeza de los seres que están llenos, poseídos hasta la última gota de su sangre, por una idea fija: no matar. Y, en rigor, esta idea le ha matado, a esta idea le ha dado su vida en todas las formas posibles. Ha llegado a matar por ella y, en consecuencia, ha quedado mortalmente enfermo de esta antinomia.

Tarrou es el verdadero numen de *La peste* y la gran inspiración de Camus consiste en delatar el instinto criminal del hombre como un virus que sólo se puede combatir con un sistema profiláctico. Esta idea es la más básica del libro, que, aunque haya brotado de la contemplación de Francia invadida, tiene un alcance mucho mayor, abarca cualquier época y cualquier lugar donde el hombre muera a manos del hombre; por esto hay que considerarle de modo muy diferente si se le toma como reflejo estricto de la ocupación o como parábola de valor permanente.

El libro termina con este párrafo: “Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada, pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios, dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa”.

La alegría desenfrenada de la liberación aparece en este párrafo, contemplada desde una azotea, con angustia y melancolía, por el doctor Rieux, el que sabe lo que se puede leer en los libros. Rieux es el personaje que Camus crea para *La peste*, y representa la voluntad perseverante, la autoridad, la fuerza implacable y abstracta de la profilaxis.

Sobre Rieux y Tarrou gravita toda la acción del libro; Rieux manda, Tarrou seduce; y la defensa de la ciudad se lleva a cabo movida por esas dos fuerzas: la sensatez, la perseverancia que combate, opera, cura y destruye el mal. La tentación, la sugestión que tira de las almas perezosas, que fustiga comprometiendo, despertando la voluntad del bien.

El símbolo es brillante, es de un esplendor poético intensísimo, pero éste no es un libro que se pueda cerrar y poner en la estantería con la satisfacción de haber conocido sus bellezas. Las voces de alerta que llenan la última página no deben, no puede extinguirse en la memoria del lector. El libro sigue viviéndose en innumerables reflexiones, porque “esta crónica no puede ser el relato de la victoria definitiva. No puede ser más que el testimonio de lo que fué necesario hacer y que sin duda deberían seguir haciendo contra el terror y su arma infatigable, a pesar de sus desgarramientos personales, todos los hombres que no pudiendo ser santos se niegan a admitir las plagas y se esfuerzan no obstante en ser médicos”. Todas sus páginas, todas sus imágenes cruentas siguen apareciendo sin término en la memoria como piezas infinitamente combinables, porque todas cifran posibles situaciones futuras, todas son válidas para simbolizar *el terror y su arma infatigable*, y los que quieren hacer y seguir por siempre haciendo algo contra ello tienen que reflexionar bien sobre las medidas preventivas. Es decir, leer lo que pasó *debe absolutamente* plantear estas dos cuestiones: ¿por qué pasó?, y ¿qué habrá que hacer para que no vuelva a pasar?

Este libro, tan complejo como la realidad misma, tiene dos polos donde confluyen las antítesis más insolubles. El primero ya lo hemos señalado. No matar, precepto que elevado al cubo, es decir, considerado en todas sus dimensiones, en su profundidad abismática, ofrece innumerables facetas: matar por no matar, matar al que ha matado, matar al inocente, etc. El segundo es sólo la incompatibilidad práctica de *profilaxis y tolerancia*.

La tolerancia en tiempo de peste es sólo como el reconocimiento de la limitación humana para el total esfuerzo de la abstracción. El verdadero médico sabe que la profilaxis no puede dejar de extenderse en un solo punto, que exige la abnegación integral, y sabe también que no todos los hombres tienen fuerzas para dejarse pasar por la llama del sacrificio. Por esto Rieux, que no escatima su esfuerzo y que extiende su autoridad hasta donde humanamente alcanza, tolera los coletazos de la vida en algunos seres que no son capaces de someterse a la disciplina anuladora. Es evidente que esta tolerancia va en detrimento del rigor de la profilaxis, y si en el libro no se comprueba ningún resultado funesto es porque Tarrou, como el pastor de la flauta encantada, trae al redil a los prófugos. Pero, en resumen, lo que Rieux pretende es ser implacable con la peste y tolerante con los hombres, actitud que se puede adoptar cuando la peste ya se ha declarado, no antes, porque es evidente que en tiempo de peste —de guerra— el invasor tiene que ser considerado como agente de la infección y el médico tiene que hacer por destruirle sin preocuparse de su humanidad, teniendo por el contrario muy en cuenta la humanidad de los atacados, aunque esta humanidad sea a veces debilidad y desfallecimiento. Pero cuando oficialmente no hay peste, cuando andamos entre hombres que todavía no son, de hecho, ni invadidos ni invasores ¿cómo distinguiremos y cómo prevendremos el punto y hora en que empiecen a convertirse en ratas inficcionadas?

Tarrou propone como única medida para prevenir el mal la comprensión y la simpatía. Exalta estos dos sentimientos hasta un grado de virtud suficiente como para ser contrapuestos a otros valores tradicionalmente prestigiosos que, sometidos a la luz de la peste, dejan ver su fondo negativo. Así, por ejemplo, el heroísmo queda señalado como un excitante peligroso que puede ofuscar y que conviene sustituir por una virtud simple e incontestable, exenta de la dañina corrupción de la vanidad. Esta virtud es únicamente la probidad, la honestidad de la conducta. Pero, preciso es decirlo, si Camus sale triunfante —más que de la exposición de esta teoría, de su demostración en la historia de la peste a través de sus tipos, sus criaturas que se muestran con una vida tan larga, tan profunda, tan anterior al mal—, es en realidad gracias a ese tercer elemento a que aludimos al principio, que, desprendiéndose de lo literario, siendo forjado con lo que hay de más arte en el libro, sustenta y verifica el efecto moral.

Ese elemento tiene una fuerza mucho más poderosa que la del heroísmo y, por más que Camus quiera llamarle de otro modo, es única y exclusivamente la piedad.

Simpatía, comprensión, ¡son términos tan discutibles! Camus no quiere llamar por su verdadero nombre a este magno sentimiento que desborda de todas sus páginas, precisamente porque padece de una fobia especial hacia todo lo grandioso. Esta es una manía personal que respetamos. Pero la respetamos porque no pasa de ser una manía sin consecuencias a la que, de hecho, traiciona. Si del libro no se desprendiese más que simpatía y comprensión, podríamos creer que la fuerza de su autor no llegaba más que hasta ahí, pero en cualquier página, a veces en dos o tres líneas, una imagen del sufrimiento o del esfuerzo humano llamea literalmente, deslumbra y sofoca con un poder irresistible y grandioso que sería trivial encasillar en esos términos tan razonables. Por lo tanto, como es grandioso el resultado que logra, aunque Camus, por no descomponer su postura de ateo se empeñe en eludir la palabra piedad, nos es fácil mirar con simpatía su incomprensión.

Piedad es la única palabra digna de oponerse a lo que pueda haber en el heroísmo de fuerza corruptora. Simpatía no tiene alcance de término absoluto, porque el mundo está lleno de cosas y de seres profundamente antipáticos; negarlo sería hipocresía. Y en cuanto a la comprensión, es evidente que una verdadera comprensión, a veces tan infalible como la intuitiva, nos puede arrastrar a la más airada violencia. No es de suponer que Cristo arrojase a cintarazos a los mercaderes del templo por incomprensión, sino por todo lo contrario.

Esta depreciación de los elementos razonables no alcanza a la clarividencia que Camus propugna como más necesaria que la bondad misma. La clarividencia no puede ser nunca depreciada porque no se apoya en conceptos. La clarividencia es la inteligencia viva y pura, capaz de repentizar la realidad, capaz de traspasar las cosas y los hechos hasta encontrar las analogías. La clarividencia, en fin, es la que ha hecho *La peste*. Aunque la comprensión y la simpatía son tan necesarias y tan valiosas, todos conocemos nuestra limitación en ellas, y en *La peste*, donde se extienden a los seres más imperceptibles y más abominables, se cortan en seco ante un cierto punto, tocan su insuperable barrera

al llegar a él. Camus no tiene la menor comprensión de la misericordia divina, y la idea de Dios no le es simpática.

El tema religioso queda planteado abiertamente en el caso del padre Paneloux, que como personaje es, sin duda, el tercero en categoría psicológica y literaria, pero su valor espiritual es escaso. Camus describe este padre jesuíta culto y combativo para darnos una imagen de la conversión al revés. No podemos decir que el padre Paneloux pierda la fe a través de la peste, pero se deja contaminar por la duda, y Camus, para discutir con él, se encarna en Rieux, el personaje racionalista. Con un buen gusto y una maestría insuperable soslaya toda explicación sobre la ideología de Rieux, pero en dos o tres rasgos nos le hace conocer hasta el fondo: Rieux es este hombre tan del siglo que se llama *hecho por la vida* y completamente negado para toda intuición del más allá. Si se enfada con Paneloux es porque está seriamente enfadado con Dios, cuya conducta le parece que debería ser menos incomprensible, y Paneloux, acosado por el espectáculo del dolor sin resignación y por las protestas de una rebeldía bien razonada, primero evoluciona en sus sermones, abandonando el tono conminatorio y sumándose a la necesaria contribución general, luego creándose conflictos que para todo católico carecen de sentido (“¿puede un cura consultar a un médico?”) para llegar, por fin, a una muerte si no desesperada, envuelta en una extraña hostilidad. Y aquí de nuevo el juego de gran estilo: la peste se manifiesta en el padre Paneloux en sus dos formas, pulmonar y bubónica, para poder poner en su ficha cuando muere: “caso dudoso”.

En una crítica de *La peste* publicada hace mucho tiempo en “Le cheval de Troie”, por el padre benedictino Bruckberger, fué estudiado de modo admirable el tema de la gracia que Paneloux y Rieux plantean en el patio del hospital cuando salen de ver morir al niño del juez. Pero el padre Bruckberger enfrenta más especialmente con el concepto de la gracia las ambiciones de santidad de Tarrou. Y aquí un inciso es inevitable: Tarrou y Rieux, ¿son en realidad dos personas? ¿No son los dos, al mismo tiempo, el autor? ¿No ha elaborado Camus estos dos tipos tan definidos con dos perspectivas diferentes de su propia personalidad? Es cierto que el vínculo que les une refleja muy bien ese clima platónico de amistad en el peligro que se da comúnmente en la guerra, pero a veces ese vínculo se hace demasiado interno, tanto como el de Narciso y su imagen, y es

fácil suponer que Rieux está elaborado con la personalidad intelectual y cívica de Camus y Tarrou con la personalidad humana y poética. Aunque a veces puedan contemplarse con un distanciamiento lleno de piedad, aunque la muerte de Tarrou represente muy bien la separación y la huella en la memoria de lo que se ha conocido como único fruto del amor. Este desdoblamiento se produce también en el alma de todo hombre que conoce de cerca la amenaza de la muerte. Camus hace sobrevivir a Rieux precisamente porque es el que tiene menos vida. Rieux no es la vida, y la vida es la que está amenazada; Rieux es la razón, por esto su actitud frente a la gracia no es importante. Tarrou, en cambio, desea la santidad tan vitalmente como Meursault desea la vida, sólo que tiene de la santidad una idea completamente absurda. Tarrou quiere algo así como un efecto sin causa, como un pastel de liebre sin liebre, quiere una santidad sin Dios y la imagina, quien sabe por qué, caprichosamente escondida en almas muertas como es el viejo que escupe a los gatos y el que cuenta los garbanzos, creyendo que la inanidad senil puede ser santidad, cuando la santidad es siempre fuerza y superabundancia de humanidad y, sobre esto, la gracia.

Hemos citado la crítica del padre Bruckberger en la que aduce como argumento irrefutable un párrafo de Pascal que no podemos menos de transcribir: "Pour faire d'un homme un saint, il faut bien que ce soit la grace et qui en doute ne sait ce que c'est que saint et qu'homme", porque es imposible añadir una sola palabra después de este admirable estudio sobre los problemas religiosos que se plantean en *La peste*. Todo está allí insuperablemente analizado, y sintetizado a veces en párrafos concluyentes. "Ce que Tarrou peut réapprendre aux chrétiens qui l'auraient oublié c'este qu'il n'y a pas de sainteté sans compréhension et sans sympathie. Mais ce que nous pouvons lui apprendre, c'est qu'il ne faut pas s'arreter en si bon chemin. Ce que Tarrou désire avec une si pathétique honnêteté de l'esprit c'est la communion des saints, c'est-à-dire cette solidarité de tous les hommes dans le bien et dans le mal, cette consommation de leur responsabilité dans les péchés de tous et dans la rédemption de tous, en présence du Dieu vivant. Car finalement, notre responsabilité ne prend de sens et de poids qu'en cette présence. Elle n'est véritablement concrète qu'en face de Dieu. C'est vrai, pourquoi ne pas le dire. Tout le reste est moralisme, c'est-à-dire littérature de l'esprit et méfiance du coeur".

El punto que señala como más incompatible con el espíritu cristiano es éste: “Au fond, au fin fond des choses, l’homme n’a rien a pardonner à l’homme et cette parole de Tarrou est proprement incompréhensible: *Son seul vrai crime, c’est d’avoir approuvé dans son coeur ce qui faisai mourir des enfants et des hommes. Le reste, je le comprend, mais ceci, je suis obligé de le lui pardonner.* La vérité est qu’un innocent a endossé un jour tous les crimes des hommes comme siens. La sainteté est de lui ressembler, de ne pas nous séparer des crimes de nos semblables pour ne pas nous trouver seuls au jour de la justice”.

Aunque nuestro punto de vista no es en el terreno religioso jamás coincidente con el de Camus, creemos necesario aclarar una confusión que puede originarse fácilmente si se toma el símbolo al pie de la letra.

Cuando Tarrou afirma que el crimen de Paneloux es haber aprobado en su corazón lo que hace morir a los niños y a los hombres, es evidente que Tarrou, mucho más que en el niño del juez, está pensando en las imágenes de muerte que lleva en su memoria, es decir, que no está pensando en aquellos a quienes ha visto morir, sino en aquellos a quienes ha visto matar. *Todos somos apesados, el microbio es lo natural*, son afirmaciones que hacen luminoso el símbolo de la peste, obligando al hombre a vigilar en su alma el germen del mal. En cambio, la rebeldía ante la justicia divina por la muerte de un niño no puede simbolizar el deseo de llevar la justicia humana al máximo extremo de clemencia. El padre Paneloux aprueba en su corazón que el hombre sea mortal; Tarrou emplea su vida en impedir que el hombre sea criminal. El error está en creer que admitir la impenetrabilidad de la justicia divina equivale a tolerar la arbitrariedad y la dureza en la justicia del mundo, y esta confusión puede originarse frecuentemente si al leer ciertos párrafos de *La peste* no tenemos muy en cuenta que no hablan de la peste.

Otras de las soluciones que Camus aporta para la paz de las almas, es que el hombre se conforme en la vida con el amor humano. Pero nadie ignora que de todas las cosas que se pueden poseer en el mundo, es en el amor en la que existe mayor desigualdad en la repartición de bienes, desigualdad establecida por la naturaleza que ninguna justicia humana puede nivelar. Así que la paz no será alcanzable por ese camino para muchos. Pero aunque el amor fuera más accesible de lo que en realidad es, si entendemos por amor humano el amor

entre dos seres o entre uno y el pequeño número que puede abarcar un corazón, es evidente que el mayor azote del hombre, la lucha por la vida, se agudiza y se multiplica por el número de seres que cada hombre tiene que defender con su amor. Cuanto más apasionado sea el amor, más feroz será el hombre para la lucha. Y esto no quiere decir que desechemos la proposición del amor como camino hacia la paz, pero amor humano... sí, si lo extendemos hasta abarcar a los que no puedan inspirar amor, a los que no se les puede amar por ellos mismos, a los que no se les puede amar más que con un amor que no es humano.

En el libro se habla continuamente del amor, hay capítulos enteros invertidos en describir el desgarramiento de los que quedan separados por la peste, pero Camus no hace vivir ante el lector a los amantes. La relación de Rieux con su mujer, que resulta tan conmovedora por la muerte de ella en el sanatorio distante, queda más o menos en la sombra. El lector no llega nunca a saber qué es lo que Rieux pierde al perder a su mujer, como sabe de modo patente qué es lo que pierde al perder a Tarrou. El amor de Rambert, que está descrito a veces con rasgos soberbios de angustia, de furor y de desesperanza, tampoco es una evidencia corpórea que el lector pueda mirar por los cuatro costados. Sus insomnios, sus luchas, su especie de delirio abstracto están expresados exhaustivamente, pero cuando habla de la mujer que es objeto de este amor solo dice que "se entiende muy bien con ella". Únicamente tiene realidad novelística el amor de Grand, la historia de su noviazgo mediocre y su matrimonio fracasado. Y es que Camus evita el espectáculo del amor como evita el de las bellas acciones. Aunque no ponemos en duda el móvil moral de este escamoteo de una parte de la realidad, es preciso tomar en cuenta que es también una posición estética. Mediante el feísmo que abarca casi en total el arte de nuestro tiempo, se ha logrado abolir de la obra artística lo bonito, industrializado y vano. Esto fué pertinente y natural en el arte que llamamos revolucionario y disolvente, arte que cumplió con su misión en su momento. Pero *La peste* no es un libro disolvente, sino todo lo contrario: solidarizante, su propósito no es la revolución sino la conmoción, y el lector sensible, el que quiere responder y asentir al libro sin reservas, encuentra que ese desfile de seres pequeños, mediocres y deplorables sólo puede tener grandeza para la piedad

cristiana, aunque su simpatía y su comprensión hayan sido violadas en el libro por el arte de Camus que es capaz de seducir con la agonía de una rata si se lo propone.

Esto parecerá un contrasentido, pero no lo es: la conmoción que Camus pretende provocar, la violenta e irrecusable llamada a la conciencia, queda un poco atenuada por el tono menor de los sujetos que desfilan ante ella. Porque, sin duda, los seres minúsculos, débiles, modestos, son los más dignos de piedad, son los que sufren más silenciosamente y lo que más merecen la ayuda de nuestra simpatía; pero también es evidente que son los más fáciles de compadecer, los que plantean problemas menos complejos, porque su personalidad no se encuentra nunca en pugna frente a frente con las de los fuertes y los poderosos. Camus no expone categorías generales como las de las clases sociales, por ejemplo; expone personas, y con la descripción de los sufrimientos de estas personas pretende "impedir que duerman las buenas gentes". Sin duda, muchos habrán perdido el sueño con la lectura de este libro, pero para secundarle, para montar con él una guardia de desveladores, vayamos a buscar la peste en sus orígenes, estudiemos el proceso en el alma de Tarrou.

Camus da la confesión de Tarrou con este fin: explicar lo que es la peste en todo momento, en toda ocasión. Cuando Tarrou empieza su larga confidencia a Rieux en la azotea del viejo español, bajo las estrellas y unidos a la ciudad que adoran por el rumor de la noche que llega hasta ellos, empieza con arrojo: "Bueno, pues, ahí va..." y después: "Digamos para simplificar, Rieux, que yo padecía ya de la peste mucho antes de conocer esta ciudad y esta epidemia. Basta con decir que soy como todo el mundo. Pero hay gentes que no lo saben o que se encuentran bien en ese estado, y hay gentes que lo saben y quieren salir de él. Yo siempre he querido salir". Entonces cuenta cómo asistió en su adolescencia a un juicio en que su padre figuraba como abogado acusador: "no conservo de ese día más que una imagen: la del culpable..." "Tenía el aspecto de un buho deslumbrado por una luz demasiado viva. El nudo de la corbata no se le ajustaba al nacimiento del cuello. Se mordía las uñas de un sola mano, la derecha... En fin, no insisto, ya comprende usted: estaba vivo". Después describe con pasión el horror y la angustia que le oprimía el estómago, cuando oía a su padre afirmar: "Esa cabeza debe caer".

Este largo discurso no es una conferencia sobre determinadas teorías, está entremezclado y, podríamos decir, construido con todos los detalles de la vida familiar, con el horror de haber sido engendrado en un lecho junto al cual, ciertos días, el despertador avisa al padre que tiene que asistir a las ejecuciones, con la compasión por la madre que “había sido pobre toda su vida hasta que se había casado y la pobreza le había enseñado la resignación”. Tarrou sigue contando su fuga de la casa paterna. “Conocí la pobreza a los dieciocho años, saliendo de la abundancia. Hice mil oficios para ganarme la vida y eso no me salió demasiado mal. Pero seguía obsesionado con la sentencia de muerte. Quería saldar las cuentas del buho rojo y, en consecuencia, hice política, como se dice. Llegué a tener la convicción de que la sociedad en que vivía reposaba sobre la pena de muerte y de que combatiéndola, combatía el crimen. Yo llegué por mí mismo a ese convencimiento y otros me corroboraron en ello; de hecho, era verdad, en gran parte. Entonces me fuí del lado de los que amaba y a los que no he dejado de amar”. Más tarde sus actividades políticas le llevan a contemplar el mismo espectáculo odiado “y el mismo vértigo que me había poseído de niño volvió a oscurecer mis ojos de hombre”... “Pero me aseguraban que esas muertes eran necesarias para llegar a un mundo donde no se matase a nadie.”

Tarrou no puede doblegar sus nervios hasta hacerles tolerar tales hechos; describe los fusilamientos que ha presenciado y que nadie conoce en toda su verdad, porque “el sueño de los hombres es más sagrado que la vida para los apestados. No se debe impedir que duerman las buenas gentes. Sería de mal gusto: el buen gusto consiste en no insistir, todo el mundo lo sabe. Pero yo no he vuelto a dormir bien desde entonces. El mal gusto se me ha quedado en la boca y no he dejado de insistir, es decir, de pensar en ello”. Y empieza: “Hace mucho tiempo que tengo vergüenza, que me muero de vergüenza de haber sido, aunque desde lejos, y aunque con buena voluntad, un asesino yo también”... “Por esto me he decidido a rechazar todo lo que, de cerca o de lejos, por buenas o por malas razones, haga morir o justifique que se haga morir.”

La confesión de Tarrou tiene mil matices más que serían muy dignos de señalar, pero queda más o menos sintetizada en lo dicho, con un punto más como conclusión: “He oído tantos razonamientos que han estado a punto de hacer-

me perder la cabeza y que se la han hecho perder a tantos otros, para obligarle a uno a consentir en el asesinato, que he llegado a comprender que todas las desgracias de los hombres provienen de no hablar claro.”

Algunos lectores de *La peste* encontrarán extraño que se dé tanta importancia a este pasaje, pues no es de los que más aprecian los admiradores de la novela. Literariamente, es cierto, hay otros de mayor encanto, pero éste es el núcleo. El hombre de la peste es Tarrou y Tarrou lleva dentro todo esto. (¿Tarrou, Meursault, Calígula, Camus?) Y con Tarrou, dos o tres generaciones de europeos. Todos los que han visto transcurrir su desventurada juventud entre los dos cataclismos bélicos, han respirado más o menos esa atmósfera, todos se han acercado a esos problemas y unas veces los han afrontado y otras los han esquivado. Camus los plantea en sus últimas consecuencias; en toda su obra —no sólo en *La peste* y *L'étranger*— muestra hirientemente, en las más violentas perspectivas, el espectáculo del hombre que mata al hombre, el espectáculo del hombre que está vivo y va a morir, que escucha la sentencia: “esa cabeza debe caer”, que está entre rejas inexorables esperando el alba en que va a ser asesinado.

Esta imagen es, sin duda, la cúspide del horror, el último peldaño de la infamia; pues bien, esta imagen ¿es la más eficaz para desvelar a las buenas gentes? No, sin ningún género de duda, no lo es. Hay muchas *buenas gentes* a las que esto no les puede desvelar, primero, porque poseen un grado de civilización lo bastante elevado para abominar de la pena de muerte y no creen que la acusación del libro les toque a ellas, y segundo porque la reacción de simpatía hacia ese *buho rojo*, un pobre delincuente, al margen de la sociedad, con quien nunca podrían tener asuntos personales que dirimir, les es perfectamente fácil. Nadie, ni las *peores* entre las *buenas gentes*, encontrarán sus intereses especialmente amenazados por ese culpable cuyo aliento brota del libro irresistiblemente capcioso; por el contrario, se sentirán sinceramente conmovidas, y satisfechas por el tributo que su corazón le había rendido acelerando su vaivén por un par de minutos, dormirán bien, seguras de no haber manchado nunca sus manos en un hecho sangriento.

Sin embargo, esas *buenas gentes* son los asiduos operarios del crimen, y no porque pertenezcan sin protestar a una sociedad que admite la pena de muerte,

sino porque entre todos, en la paz, en el tráfico cotidiano, crean con sus tácitas infamias, con sus rencores inconfesados, con sus egoísmos, insidias e injusticias, un clima de discordia en el que los sentenciados naufragan diariamente en el desamparo, se revuelven hostigados por la adversidad, sin encontrar salida, y pueden llegar a sentir que la guerra o cualquier género de exterminio es mil veces mejor que la muerte cotidiana, que la sentencia implacable pronunciada desde la sombra que les suministra la muerte gota a gota, que convierte la vida misma en muerte.

No sé si esto está claro, pero se puede aclarar mucho más. La guerra es una enfermedad de la paz. El crimen se incuba muy lejos de las armas homicidas. Porque esa triste historia de un pequeño delincuente, sí, es muy conmovedora, pero de ahí no sale la peste. El virus se forma de la fermentación y enrarecimiento de las potencias estranguladas. Cuando los que sufren sentencias no son pequeños buhos ofuscados sino seres aptos, provistos de las mejores dotes, que enfrentan la vida llenos de amor activo, dispuestos a prodigarse en la creación o en el simple vivir, consumiendo y produciendo en eso que se llama el comercio humano, su muerte, que no es decapitación ni agujero en el pecho, sino fractura de la voluntad, algo así como doblar la articulación de cada miembro en sentido contrario de lo que la naturaleza en su mecánica tiene establecido, su muerte permanente, muerte vertical, muerte andante, que en resumen no es una muerte sino un morir, porque el látigo de la adversidad no les permite caer en tierra sino que les obliga a seguir de pie, muriendo, se difunde desde el centro de sus almas e infecta todo lo que les rodea.

Cuando la sociedad asesina a un asesino —Dios me libre de justificarla— con ese crimen legal y colectivo, le libera del crimen personal que gravitaba sobre su singular conciencia, mientras que cuando la sociedad asesina a quien *todavía no ha asesinado*, el crimen no es una ejecución que tiene su fin al ser ejecutada, sino un germen que prolifera, una invitación al crimen, porque el sentenciado, después de buscar todas las salidas posibles de su prisión, después de agotarse en roer los barrotes, encuentra que la única brecha practicable es sumarse al número de criminales.

La peste se incuba en esos prisioneros libres, en los que reciben su porción

de veneno cotidiana de la mano que les ofrece el cocktail o el cigarrillo. Tanto si esos hombres producen en el terreno de la inteligencia, como si actúan sólo en el tráfico de la actividad urbana, la dosis de muerte que reciben —la obstrucción, la ofensiva del silencio, la cuidadosa instalación en la miseria en que se les mantiene— es destilada por ellos en su obra, arte o industria. Unos, los más inocentes, acaban fabricando materias explosivas ruidosas, como la pólvora; otros preparan minas de reacción lenta, cavan profundos depósitos que exhalan emanaciones mortíferas. Desechando toda metáfora: unos lanzan exabruptos, otros crean mentiras.

Sin duda, la conclusión más positiva de Tarrou es ésta: “He llegado a comprender que todas las desgracias de los hombres provienen de no hablar claro.” Los hombres van a la guerra porque son cobardes para la lucha, y la lucha en la paz, que es la única lucha lícita, consiste únicamente en hablar claro, en impedir que la mentira, que es la mayor impiedad, medre y se convierta en un monstruo pavoroso. Pero luchar en la paz, imponer las medidas profilácticas cuando todavía no es visible ningún síntoma —¡Admirables capítulos los del principio de la epidemia! ¡La lucha del que sabe lo que va a pasar con los que no quieren creerlo!—, exige un heroísmo que no son los pequeños seres modestos los que pueden llevarlo a cabo. Son, según Camus, los *médicos*. Este concepto de *médico* enmascara pudorosamente el concepto de *héroe* y aquí es necesario confrontar dos pasajes de *La peste* que parecen contradictorios, y que en cierto modo lo son, pero sólo en cierto modo. En uno es Rieux el que habla y Rieux es el que piensa: en otro el que habla es Tarrou y Tarrou es el que vive, o más bien el que ha vivido. La contradicción, por lo tanto, es la contradicción inevitable que existe entre las ideas que dimanan del pensamiento y las que dimanan de la vida.

Al relatar Rieux la formación de los equipos sanitarios que voluntariamente van a combatir la peste, advierte que no quiere ceder a la tentación de exagerar el papel que representaron porque cree que “dando demasiada importancia a las bellas acciones se tributa un homenaje indirecto y poderoso al mal. Pues se da a entender de ese modo que las bellas acciones sólo tienen tanto valor porque son escasas y que la maldad y la indiferencia son motores mucho más frecuentes en los actos de los hombres.” Pero Tarrou, al terminar su larga confesión, afirma que “cada uno lleva en sí mismo la peste, porque nadie, nadie en el mundo está

indemne de ella. Y sé que hay que vigilarse a sí mismo sin cesar para no ser arrastrado en un minuto de distracción a respirar junto a la cara de otro y pegarle la infección. *Lo que es natural es el microbio*. Lo demás, la salud, la integridad, la pureza, si usted quiere, son un resultado de la voluntad, de una voluntad que no debe detenerse nunca. El hombre íntegro, el que no infecta a casi nadie, es el que incurre en el menor número de distracciones posible. ¡Y hace falta tal voluntad y tal tensión para no distraerse jamás!” Esta terrible conclusión de Tarrou es el fruto de la experiencia del que ha vivido la peste por todas partes y la conoce en sus más diversas manifestaciones. Las palabras de Rieux no sólo están en contradicción con las de Tarrou, sino que están en contradicción con la realidad de Rieux mismo, pues si Rieux no cree que la maldad y la indiferencia sean motores frecuentes en los actos de los hombres, puede decirse que no cree en el bacilo de la peste. Lo que pasa es que como Rieux es un personaje que surge de la mente de Camus, armado de toda su razón para intervenir en *La peste*, exclusivamente, su alcance queda circunscrito a los límites de la peste, tal como el símbolo la concreta: esto es, hombres que luchan contra ratas y microbios. Por lo tanto, para Rieux, maldad e indiferencia están representadas en su mundo por pequeños seres que no se cuentan entre los racionales. Tarrou, en cambio, afirma que *lo que es natural es el microbio*, porque Tarrou ha vivido la peste en la paz.

Llamamos exégesis y no crítica a estas reflexiones, porque aunque a veces expresen opiniones en cierto modo divergentes del libro, no es, en absoluto, con la intención de oponérselas, sino con la de añadírselas, esto es, con el propósito de descubrir los infinitos derroteros que en el libro están sugeridos magistralmente para el buen lector y que nunca lo están bastante, en ningún libro imaginable, para el lector reacio.

Insistiendo en desentrañar todos los misterios del símbolo, queremos únicamente cooperar a la ofensiva que Camus emprende en el libro con el fin de quitar el sueño a las buenas gentes. Y no porque creamos que su ataque no es lo bastante violento y certero. No, el drama alcanza la cumbre del horror, pero el beleño de la simpatía, la seducción del arte de Camus puede entrar de tal modo por los ojos del lector que le deje convencido de que las cosas son así y nada más que así; por

esto insistimos en subrayar esta clave del misterio: Tarrou conocía la peste antes de conocer aquella ciudad y aquella epidemia y sabía que nadie, nadie está indemne de ella. Nadie, ni los que creen estar seguros de no haber cooperado nunca a la pena de muerte.

No hemos logrado analizar aquí ni un tercio de los puntos complejísimos que componen *La peste*. Todas las grandes obras —de grandeza y de tamaño— son superadas en extensión por sus comentaristas. Una exégesis medianamente detallada de *La peste* ocuparía por lo menos dos veces el volumen del libro. En estas páginas apenas hemos logrado esclarecer que *La peste*, el libro de nuestros días que copia con más arrebató y perfección la realidad que atravesamos, que, en palabras elementales, da a los hechos más rudos la grandeza de las imágenes imperecederas, además de ser la más implacable condenación de la guerra, es la más apremiante incitación a la lucha.

ROSA CHACEL

ERNESTO SÁBATO: *El túnel* (Sur, Buenos Aires, 1948).—

Para quienes hemos seguido de cerca la obra de Sábato, para quienes esperábamos el aporte de su vivo espíritu a las letras del país, este libro ha estado rodeado de singular expectativa. Diré sin más, con premura, cuál era nuestra cavilación: ¿estaba el campo de la creación literaria reservado a Sábato? ¿Sería ése en realidad el verdadero llamado de su indudable talento?

El autor de *Uno y el Universo* había ya probado ser un magnífico escritor. Pero ¿estaría además tocado por la gracia? Este planteo puede parecer riguroso e ingenuo. ¿No está acaso la literatura, la nuestra y la de todas partes, llena de escritores, buenos muchos de ellos, que *hacen* arte sin ser propiamente artistas? ¿Cuántos seres de ficción, auténticos, han pasado de nuestros libros a la vida? Por ello debo aclarar que tal exigencia, en otro caso fuera de lugar, es más bien pasiva. Sólo obedece a mi convicción de que el propio Sábato no se ha conformado con menos.

Hace un tiempo, en su primer libro, Sábato se despedía de “la clara ciudad de las torres”, reducto de la seguridad y del orden, para ir en busca de “un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura”. Si ese libro era “el documento de un tránsito”, este otro que acaba de llegar a nuestras manos nos indica que Sábato ha cumplido la travesía. Ahora bien: el término de este viaje ¿es finalmente Canaán?

La empresa no era fácil. Estar dispuesto a partir ¿de qué vale? No todos tienen destino, alto o humilde, adverso o propicio; no todos reciben ordenación. Elegir la tierra prometida no basta. No es uno el que elige sino el elegido, el buscado por el ángel. Tampoco la vocación lo es todo. Varios son los que cumplen la aventura, los que cierran el itinerario y arriban. Pero hay marineros y hay almirantes; están de por medio numerosos grados.

¿Señala *El túnel* una vocación? ¿Se muestra aquí Sábato como un creador, esto es, como un escritor de raza? Seamos cautelosos si queremos ser terminantes. Ante todo ¿qué define al escritor de raza? Confieso que desconozco en absoluto esta clase de preceptiva. Más aún, no sé siquiera si existe, ni tampoco si en todo caso ella sería posible. Pero ¿no habrá quizás a este propósito alguna piedra de toque?

El verdadero artista trabaja siempre con los hechos que integran una realidad, sea la exterior o la suya propia; sea la que todos conocemos o la de su fantasía. En todos los casos, sin excepción, ya baje a la plaza pública, ya permanezca en su torre de marfil, podrá certificar los títulos de su linaje por la fuerza con que se sentirá atraído por esa realidad, por esos hechos, por su substancia viva y múltiple. No hay artista sin sentido de lo concreto. Hay que insistir en que el artista, tanto el que talla piedra como el que llena cuartillas, comienza por ser un trabajador, un *hacedor*, un ser que aplica su esfuerzo a un objeto determinado, y tiene de aquél el amor por la cosa que surge de sus manos, por el detalle o rasgo que le presta un carácter propio, una fisonomía exclusiva.

Hay un instinto en el artista que lo lleva a rechazar lo puramente especulativo. El Dios del Génesis, artesano de bastante autoridad y buena tradición en el oficio, téngase presente, primero hizo la Creación y después “vió que era bueno”. La obra de arte debe ser ante todo necesaria. Nace de un impulso irresistible que

fuerza al propio artista. De ahí su inspiración, que no se puede conjurar, ni urdir, ni reemplazar; para la que no hay mediums, pócimas ni filtros que valgan.

Es notable ver cómo el literato, el malo por supuesto, sea culto o no, sea o no inteligente, está lleno de símbolos, arquetipos, grandes concepciones y filosofías. Si se propone tratar el caso de una madre abnegada o de un joven rebelde (los rebeldes le gustan mucho, son su debilidad), no se conformará con tomar a una mujer dada, a un joven determinado. Querrá referirse en seguida nada menos que a todas las madres, a todos los rebeldes. Esto es poco aún. Querrá demostrar además que todo el universo gira alrededor de la abnegación femenina o del espíritu de renovación.

De nada le valdrá por otra parte estar avisado. Insensiblemente, aunque se proponga lo contrario, abandonará tarde o temprano el hecho, la realidad, su personaje, para ir al soliloquio, a la generalización, al congelado mundo de lo abstracto; allí donde no existe Don Quijote sino el Ideal; Hamlet sino la Duda; Harpagon sino la Avaricia. Meros enunciados, vanas sombras de la nada. Y no se crea que sólo los aficionados de barrio son propensos a estas evasiones, a estas grandilocuencias del intelecto. Lo que empaña por ejemplo la obra literaria de Hesse, siendo como es un gran escritor, consiste precisamente en ese predominio de lo especulativo sobre la realidad, del símbolo o la idea sobre el hombre de carne y hueso. Se ve bien que Hesse goza en lo mental, no en el hecho; no en la situación real sino en su hipótesis.

Nada de esto se advierte en *El túnel*. Llama la atención por el contrario cómo su autor ha logrado de entrada mantenerse en un plano de pura concepción literaria, sin la nota falsa de esa especie de intelectualismo que vengo señalando. El relato es ceñido, tenso, de ritmo admirable, cuyo crescendo alcanza un punto difícil de superar. La acción se desenvuelve en una atmósfera perfectamente clausurada, propia, con sus leyes y su acaecer necesario. Posee vibración, fuerza y está asistida por una oculta inteligencia, por una sabia capacidad para concretarse en hechos, para manifestarse sin desvíos ni digresiones. Esto supone además un indudable ascetismo. ¿Acaso no hubiera sido más fácil para Sábato apelar a su ingenio, a su agudeza, para llenar páginas de brillante exposición? Nuestra literatura culta está llena de personajes que no hacen más que reunirse para fumar,

beber y conversar tupido; por otra parte no siempre con interés, no siempre con acierto.

El túnel se señala en cambio por su nervio, por su pujante climax. Castel, su protagonista, tiene el demonio en el cuerpo y comunica a todo el relato su febril vehemencia, la obsesión de un análisis implacable. No es en realidad un loco, lo cual supone siempre la gratuidad del acto, sino un desmesurado, que no es lo mismo. Parece mentira: seguramente no habrá lector que no se diga para sus adentros al seguirlo en el riguroso mecanismo de sus deducciones: *Es cierto, tiene razón.* Pero tampoco habrá una persona normal que no exclame ante su conducta: ¡Qué bárbaro! Porque este personaje, tímido y violento a la vez, vacilante e impulsivo, llega de las inhibiciones más extremas a un punto de decisión feroz, de lúcido frenesí. Esta es su locura: la no corrección del impulso, la simultaneidad de éste con la acción. Tiene ganas de increpar, e increpa; ama, y avasalla al ser querido; lo posee la furia homicida, y mata. ¿Pero es realmente así? ¿Es sólo un homicida?

Se trata de una naturaleza intrincada. Es un desarraigado, una personalidad rígida y difícil, susceptible, que siente la imposición de la sociedad en que vive, como una afrenta. Lo que para los más es cordura, adaptación, deber civil, para él es sometimiento. Tiene la llaga del humillado sin ser humilde. ¿No es éste al final de cuentas el drama del individuo? El hombre puro ¿no siente acaso en el fondo de su alma, como una injuria, como una vergüenza, el acatamiento a un orden para el que la verdad, la justicia, el bien, sólo son relativos? La razón de Estado ¿no es monstruosa para la conciencia? A Castel le irritan esas convenciones, esos males disimulados, esas mentiras; sobre todo odia sentirse arrastrado, confundido. Lo enloquece la compulsión de la mayoría y en su interior se ha ido acumulando una exasperación insufrible, una inmensa cólera. En esas condiciones, ¿qué momento más indicado para estallar que el del amor? ¿No es el amor el sentimiento más profundo del hombre, no es su última pertenencia, aquella para la que procura siempre el mayor resguardo, por la que siente más tierna solicitud? Pero al mismo tiempo ¿no es también donde la presión ajena se deja sentir con mayor fuerza? Curioso: lo que convoca en el hombre la mayor impaciencia, el éxtasis más sublime y el deseo de absoluto, sirviendo al consumarse en el matri-

monio, de columna de la sociedad. El más manso de los hombres, el más adaptado, podrá creer que es libre, podrá hacerse ilusiones, pero fatalmente se sentirá preso en el momento del amor. Podrá defenderlo de cada uno de los que lo rodean, pero desde el primer instante tendrá que compartirlo con todos en conjunto, con la sociedad.

¿Qué tiene de raro, pues, que Castel no consienta esa intromisión, que es el peor ultraje que le puede inferir su peor enemigo? No importa que crea por momentos que lo ha perdido la vanidad o la soberbia. Lo cierto es que él quiere el amor incontaminado, sin sombras, total. En el fondo no necesita siquiera el detalle de la infidelidad para actuar. ¡Cómo si el *gran celoso* necesitara que lo engañen para sufrir! Los crueles interrogatorios a que somete a su amante, no son tanto para probar su desvío como una tentativa desesperada e inútil de negarse a admitir lo que más teme: que no hay *integración* total en el amor, que María no se ha pertenecido y que aunque ahora le pertenezca, no lo será por completo jamás. Su ser pasional sabe que de todas maneras la vida mancilla al amor, que no se lo puede vivir sin compartirlo en algún grado. De manera que no mata sólo por venganza, como por preservar el objeto de su amor, por sacarlo de este mundo de ignominia, por asegurar su pureza. Es la consumación del afán de solitario coloquio que tortura a todo enamorado. Por eso Castel, más que matar a María Iribarne, la rapta para sí, lo que no puede ser sino en la muerte. Es un secuestrador, no un asesino. Por algo en los pueblos primitivos la ceremonia del matrimonio simula un rapto. Sólo que unos se casan y otros matan; unos fabrican nidos y otros ataúdes.

La pasión de Castel, además, no es una fuerza simple, no se alimenta de un solo impulso. No hay que olvidarse que está *incomunicado* en el mundo, en un túnel como el mismo dice, y ve en el amor de María una suerte de rehabilitación, algo así como el verdadero nacimiento de su espíritu. El hombre no está hecho para enfrentarse solo con el universo, y cuando lo intenta, cuando no se procura un vínculo para llegar a él, se desequilibra, siente terror. Necesita su resonancia en otra alma a la que referirse, un eco de sí mismo, es decir, el testigo para comparecer y el espejo para reflejarse. En Castel, ganar a María es ganar la vida, su plenitud; perderla es como continuar enterrado vivo. Y el relato que hace de

su crimen, animado por “la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderlo”, es como un cabo que echa desde su sepultura para recobrar ese eco, apenas entrevisto en María y ya perdido para siempre. De ahí su desesperación. Y su lamento.

No quiero terminar estas notas sin antes referirme a la impresión que deja el protagonista de *El túnel* como ente de ficción. Su vigorosa personalidad, el drama que vive, arrastran al lector, que no levanta cabeza del libro hasta terminarlo. Pero no es sólo el lector el fascinado. Se adivina también que este endiablado señor Castel se ha impuesto al propio Sábato, le ha dictado condiciones, lo ha subyugado desde el comienzo y no lo ha dejado ir. Es él quien se ha lanzado sobre el autor; él quien lo ha tenido de las solapas.

Muy bien podría ser ésta otra piedra de toque para juzgar al artista. Se ha hablado mucho, sobre todo en un tiempo, de los personajes que se rebelan contra el autor, y más de uno se ha quejado. En realidad, no se debe ver en tal insubordinación ningún hecho aciago, sino auspicioso; la prueba de la condición creadora del artista, de su capacidad para echar hijos al mundo. Porque lo que hace al padre es el hijo desobediente. El hijo sumiso no existe o, en todo caso, frustra al padre. Así como el personaje dócil frustra al autor; así como el hombre perfecto frustra a Dios, quien no habría dado entonces vida a otro ser, sino extendido su divinidad.

Juan Pablo Castel no defraudará a su padre.

ARTURO SANCHEZ RIVA

LEOPOLDO MARECHAL: *Adán Buenosayres* (Sudamericana, Buenos Aires, 1948).—

Hace ya años —muchos más de los que yo quisiera— me encontré cierta tarde con el poeta Leopoldo Marechal, autor de versos admirables, en la redacción del periódico donde él trabajaba, y en conversación casi de rutina entre

compañeros de oficio, le pregunté cuál era la labor literaria que tenía entre manos. Sacándose la pipa de la boca y con el tono más natural del mundo, me respondió sin vacilar:

—Estoy escribiendo una novela genial.

Ni el menor destello de ironía atemperó tan categórica declaración, pero la imperturbable tranquilidad con que fué hecha alejó de ella, a la vez, toda intención de balandronada. Con el mismo tono pudo haber dicho: “estoy haciendo una novela histórica, o policial”. Confieso que su aplomo me dejó muy impresionado, lo suficiente como para que al cabo de todo este tiempo siga recordando la escena.

La genialidad no era para Marechal, pues, el fruto de una fatalidad atribuida a la Gracia, o a las glándulas de secreción interna, según las convicciones personales de cada cual (salvo que la Gracia pueda valerse de tales glándulas para sus fines, lo que no tiene nada de disparatado), sino algo accesible a la voluntad. Es ésta una convicción muy saludable para quien llene el requisito previo de tener positivamente genio (desafortunada condición tan ajena al talento común, por extraordinario que éste sea). Descuidado ese pequeño detalle, los resultados pueden ser menos satisfactorios. En el presente caso, lo más curioso para mí es que la certidumbre de haber alcanzado las eminencias de la genialidad se ha extendido a los propios editores del libro, que suelen ser algo más escépticos, y ello les ha hecho publicar anuncios de *Adán Buenosayres* en los que comparan a su autor con Joyce, Gracián y Dante.

Traigo a colación aquella anécdota y estos anuncios, porque dan la pauta imprescindible para juzgar la primera novela del excelente poeta de *Días como Flechas*. Y lo hago movido por un principio que jamás me abandona al pergeñar estas notas críticas: colocarme desde el punto de mira del autor de la obra que comento, evitándome el hacerle reproches por no haber logrado lo que él nunca se propuso. Así, pues, creo proceder con lealtad si juzgo esta obra por todo lo alto, desde el pináculo de la genialidad en que su autor quiso colocarla.

Con cierto método muy propio de un viejo lector de Aristóteles, Marechal debe haber sistematizado cuáles son las características distintivas de un libro ver-

daderamente genial. La primera de ellas pertenece al vano mundo de las apariencias y es su magnitud física, y ha sido adecuadamente atendida como lo demuestran, en estos momentos de angustiosa escasez de papel y de tiempo, las setecientas cuarenta páginas de obligada lectura.

La segunda atañe más directamente al propio carácter de la obra, que debe trascender en un símbolo de validez universal, por el estilo de Fausto o Don Quijote. El título nos dice bien a las claras que también esta circunstancia ha sido muy tenida en cuenta. El periplo del prudente Ulises —que acaba de quedar convertido en un simple antecedente de esta magna aventura literaria— queda pequeño al lado de este totalizador *Adán Buenosayres*. Todo ha sido considerado: Adán es el hombre fundamental de la especie, el Hombre emanación directa de su Creador, que lo ha modelado a su imagen y semejanza. Buenosayres, el patronímico, encierra lo circunstancial del medio impuesto por los accidentes de espacio y tiempo en que ha de moverse. *Adán Buenosayres* resume en sí lo Universal y lo Particular, la Certidumbre y la Apariencia, y como vemos, a través de un transparentísimo lenguaje simbólico, que Adán Buenosayres es el propio Leopoldo Marechal, resulta evidente que ésta es la autobiografía del Macro y del Microcosmos, de la Unidad inmersa en la Diversidad, de lo Absoluto anegado en lo Relativo. Nada más y nada menos. Para juzgar hasta qué punto todo ello ha sido logrado, haría falta que esta genial novela fuese considerada por un crítico igualmente genial. Me considero incapaz de semejante hazaña. Juzgo más prudente dejar esa labor intacta para los futuros eruditos marechalistas, que —desde ahora lo descuento, y en esto estoy seguro de coincidir con el propio Marechal— roerán *Adán Buenosayres* durante siglos, en el polvo de las bibliotecas, para desentrañar hasta las últimas minucias de sus significados más recónditos.

La tercera condición de toda obra genial es provocar algún escándalo, dada la incomprensión (o la comprensión suspicaz) de los contemporáneos. Característica que tampoco ha sido descuidada por el autor. Aunque sobre el particular nunca se puede estar seguro, pues, para que el escándalo se produzca, no basta la buena voluntad del escandalizador: es igualmente imprescindible la ingenuidad de los escandalizados, y ésta no siempre es tanta que le brinde su colaboración. De todos modos Marechal hizo lo que pudo, empezando por el lenguaje. Al lado

del que utilizan los personajes de *Adán Buenosayres*, el empleado en nuestras canchas de fútbol es digno de una fiesta de fin de curso en un colegio de monjas.

Cierto folklorista freudiano sostenía que era impostergable la necesidad de formar una "antología de Caballeros", en la que, debidamente catalogados por vías ferroviarias, se reunieran todos los donaires coprológicos que adornan las letrinas de las estaciones. Afirmaba que como manifestación de lo reprimido en el inconsciente colectivo, resultaría de un valor inestimable. Claro está que en estos momentos de municipal pudibundez, la publicación de una obra de esa índole habría resultado algo problemática: ¿qué editorial responsable hubiese querido hacerse cargo de ella?

Ha llegado sin embargo el momento de tranquilizar al citado folklorista: el exquisito autor de *Ascenso y descenso del Alma por la Belleza* ha hecho innecesaria tal antología; desafiando todos los posibles rigores del lápiz rojo —primero, de los asesores literarios de las casas editoras; después, de los encargados de velar por la moral y las buenas costumbres—, afrontó y resolvió denodadamente el problema de juntar en su libro, y salvar para la posteridad, el gracejo disperso en las rupestres inscripciones de los W.C. de las estaciones ferroviarias y de los colegios secundarios, normales y especiales.

En este sentido, la comparación con Joyce es denigratoria para *Adán Buenosayres*, que lo supera ampliamente por su elevado margen de malas palabras.

Claro está que el mérito del *Ulises* puede no residir precisamente en sus malas palabras, e incluso persistir a pesar de ellas; pero de todos modos fueron introducidas por Joyce como elemento imprescindible para revelar el mecanismo interno de las zonas oscuras del espíritu humano. Con todo el respeto que Joyce me merece, creo que tal labor, estéticamente considerada, es la misma que la del niño que destripa su muñeco para ver lo que tiene adentro. De una mujer hermosa, desde el punto de vista del arte, no de la ciencia, siempre preferiré la fotografía a la radiografía, la balbuciente expresión de sus confidencias a la indiscretísima exactitud de su psicoanálisis. Pero no es del *Ulises*, sino del *Adán* de quien debo ocuparme ahora; sólo que no es posible referirse a éste último sin aludir al primero. No es suspicacia de mi parte, ni resultado de una penetrante capacidad analítica, de la cual carezco, pero apréciense ciertas coincidencias. Toda la pri-

mera parte del *Adán* transcurre en una jornada de su protagonista, incluyendo su dilatadísima noche —especie de *Walpurgisnacht* criolla con simbolismos de *papier mâché*—. Allí se describe una interminable borrachera, se asiste a un velatorio, se va a un prostíbulo. Pero durante todo ese tiempo no se experimenta esa sensación de misterio onírico, con lejanías inabordables, que hay en la obra de Joyce, sino que se habla en el abundoso estilo de los novelistas españoles del siglo pasado, con alegorías demasiado evidentes. Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro.

Comprendo que al Marechal de hoy, funcionario, le resulte conmovedor el recuerdo de sus tiempos de muchacho, y que, en el fondo, toda la escatología de su lenguaje no sea sino puro sentimentalismo y añoranza. Sin embargo, me parece que se le ha ido un poco la mano en sus románticas evocaciones. En la acogedora casa del supuesto Saavedra, se hablaba de otras cosas aparte de los problemas de la dificultosa desasimilación. El color y, sobre todo, el olor local de nuestros tiempos de muchacho eran muchísimos más limpios que los que el autor recuerda. ¿Tendré que acabar por creer a Adler cuando dice que la memoria de cada cual está condicionada por su estilo de vida?

Y volviendo a la cuestión del estilo, es curioso observar la duplicidad de los estilos que conviven en las páginas de este libro. Cuando Marechal se refiere al medio que le rodea, a sus amigos y compañeros, a quienes ahora dedica su magna obra, restallan las palabras irreproducibles, sin venir a cuento, por simple lujo; los giros se hacen deliberadamente vulgares; se encona la triste obscenidad de lo sucio. Así puede verse en la primera y en la última parte del libro. Pero cuando Marechal se refiere únicamente a Adán, es decir cuando se mira al espejo y logra las únicas páginas limpias de la novela, entonces se enternece y bordea el sentimentalismo: más que en el *Ulises* se piensa en el *Cuore* de Edmundo D'Amicis. Esta diversidad de actitudes estilísticas cuando se trata del prójimo y de sí mismo, podría hacerme sospechar que Marechal practicaría el muy poco evangélico principio de “la caridad empieza (y termina) por casa”. Pero la rigidez de sus principios ortodoxos me impide semejante interpretación. Lo malo es que la lógica me veda cualquier otra. Pareciera que el menosprecio implícito en el primero de

sus estilos fuese el merecido por el engañoso mundo de las apariencias, como si los otros seres que le rodean no tuvieran entidad y fueran vanos fantasmas desprovistos de un alma semejante a la suya. A fin de cuentas, en Adán, como en ningún otro filósofo, sería tan explicable el extravío solipsista. Pero la ortodoxia de los principios de Marechal queda ampliamente probada; ya puede el protagonista estar bajo los efectos de los vapores espirituosos de más alta graduación: ni por un momento, entre sus detonantes procacidades, le abandonan las luces del tomismo más depurado. Así se le puede ver discutiendo sobre la esencia de la poesía —muy hermosamente, por cierto— con una lucidez que no solamente no inhibe el alcohol, sino que parece alumbrar con su azulada llama, mientras sus contrincantes, desamparados por el númen del Doctor Angélico, sólo aciertan a balbucir zurdas objeciones que servirán para mayor lucimiento de Adán en su contundente réplica victoriosa. Como ésta es una novela de clave traslúcida, resulta más extraordinaria la torpeza de algunos de sus antagonistas, y su falta de ingenio, tan en contraste con la eficaz agudeza mental que lucen en la vida diaria. Acaso ello se deba a su falta de costumbre de frecuentar, en calidad de personajes, el ambiente de las novelas en que la genialidad queda reservada para uso exclusivo de su protagonista-autor. Tras un largo devaneo erótico-metafísico, titulado “El cuaderno de las tapas azules”, en que perdura el auto-enternecimiento, termina el libro con un largo viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia. La tal ciudad es sólo un reverso de la nuestra, y en ella aparecen ubicadas, dentro de los círculos sucesivos de un helicoide y bajo la advocación de cada uno de los pecados capitales, todas las relaciones del autor. Es ésta una oportunidad única para retribuir atenciones, que la gratitud de Marechal no desperdicia. Le sirve de Virgilio en su “tournée” infernal el astrólogo Schulze, creador del propio infierno que visitan. No tendré la osadía del editor que evoca la sombra augusta de Dante con motivo de este infierno de industria nacional; pero me aventuraré a formular una hipótesis: bajo el pretexto aparentemente cruel de señalar los supuestos vicios ajenos, el autor, con ejemplar modestia monacal, flagela secretamente los propios. Acaso no todos los lectores que lleguen al final, entre los pocos que logren superar las reiteradas sugerencias al abandono que se le ofrecen en cada página, compartan conmigo esta hipótesis. Pero yo creo que Adán se reconoce a sí mismo

en cada círculo, y que por eso ha renunciado a la idea dramática de encontrarse prefigurado en cualquiera de los círculos aislados; ni siquiera en el de la soberbia, por ejemplo, donde encuentra a su gran amigo Samuel Tesler. Otra hipótesis que tampoco conviene desterrar sin previa consideración minuciosa, aventuraría que el astrólogo le ha reservado un lugar en los inexplorables campos del Limbo, que, según las más recientes averiguaciones de la Teología schulziana, es a donde van las almas de los que escriben novelas deliberadamente geniales.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

ENSAYOS

PAUL BÉNICHOU: *Morales du Grand Siècle*. (NRF, París, 1948).—

Ninguna empresa más tentadora, para una inteligencia realmente atrevida, que afrontar la revisión de lo que se tiene por bien sabido, conocido y definitivamente explorado. Y pocas cosas hay, en apariencia al menos, mejor revisadas y establecidas que el “gran siglo” francés, transformado por estudios y manuales acumulados en un ordenado friso bien rotulado, cuidadosamente plegado y a salvo ya de toda probable heterodoxia. Ninguna empresa más tentadora, por lo tanto, que la que acomete este libro —empleo de intento la voz “acometer”, en su significación primera— y ninguna, también, más peligrosa. Por la habilidad con que ha sabido sortearlas y vencerlas, Paul Bénichou, ya acostumbrado a estos “écarts” en materia de clasicismo, nos muestra haber sentido las dificultades de su tarea. Así y todo, maravilla la consciente seguridad con el autor ha sabido resistirse, entre otras tentaciones formales, a la espesa madeja de comentarios que envuelve este período y, auxiliado por una erudición capaz de llegar a la página 1112 del *Cyrus* de Mlle. de Scudéry y —lo que es más raro aún— de disimularse, presentarnos una labor atenta al más alto deber de la filología, al examen

y goce inteligente de los textos por sí mismos, iluminados pero no inundados por la sabiduría adyacente. La intención del autor es establecer las relaciones entre las condiciones sociales y morales de la vida en este período. Tres actitudes morales dominan el gran siglo, aliándose y oponiéndose, y abarcando todas las actividades, desde la política hasta la religión: “une morale héroïque, qui ouvre un passage de la nature à la grandeur, et en définit les conditions; une morale chrétienne rigoureuse qui donne au néant la nature humaine toute entière; enfin une morale mondaine, à la fois sans illusions et sans angoisse, qui nous refuse la grandeur sans nous ôter la confiance.” Y como sucede que “une rencontre heureuse, au plutôt, si l’on y réfléchit, la nature ordinaire des choses” ha hecho que estas tres actitudes encarnen en los tres moralistas más grandes de la época: Corneille, Pascal y Molière, este ensayo sobre las morales del gran siglo mantiene “la forme plus familière d’une série d’études sur les plus importants des écrivains classiques”. Dejando deliberadamente de lado toda disquisición estética, Paul Bénichou considera sólo el ángulo ético de esta literatura clásica: “Nous avons vu surtout dans la littérature le creuset où notre expérience directe de la vie et de la société s’élabore déjà philosophiquement, mais sans rien perdre encore de sa force immédiate. Plus que toute autre, la littérature française répond à cette définition. Il n’en est pas qui laisse apparaître de façon plus saisissante le lien qui unit les problèmes de la vie et ceux de l’esprit. On ne dit pas autre chose quand on l’appelle littérature de moralistes”. Aparecen así, bajo una luz nueva, Corneille, Racine y (y en) sus héroes; el jansenismo no como mero incidente político sino como manifestación de la conciencia resistiéndose a la autoridad exterior, y visto en sus mayores representantes literarios; Molière en su medio justo, con el rodeo circular que la crítica le ha trazado en torno. Pero además —y ante todo— aparece, por sobre su medio social y sobre su propia manifestación artística, el hombre viviente restituído a su vida de humano. Quizás el mayor mérito de este libro deslumbrante sea la reintegración de su medida humana a una época que acostumbramos a ver como desde arriba, tan de lejos y tan simplificada. Para lograr este libro de crítica tan apasionante como una novela, que casi se diría una biografía de ideas vivientes, ¡qué de cualidades, y sobre todas ellas, qué constante equilibrio —de ninguna manera inmovilidad, sino un equilibrio dinámico como

el de la circulación—, qué constante equilibrio de lucidez y pasión han sido necesarios! ¡Qué limpieza de pensamiento y qué agudez de expresión! Júzguese una vez más: “Ce mecanisme —se nos habla del Alceste de *Le Misanthrope*— à la fois touchant et vain..., ce désir de solitude qui dissimule mal la douleur d’être trop seul...” Su claridad alcanza a iluminarnos a veces al autor mismo, al hombre de hoy que aparece en alguna nota (en la página 182, por ejemplo) y en las arquitecturales reflexiones del final.

Reseñar y resignar distan tan sólo una *ese*, en su latín original. Teniendo en cuenta que nuestro mayor placer humano y literario es señalar el defecto ajeno, “d’en constater les ravages dans la maison d’autrui...” actitud en la cual “le goût du scandale se mêle curieusement à la sévérité” —y son palabras de este propio libro— reseñarlo es resignarse a este ditirambo, al que nos fuerza su misma línea irreprochable, un poco escandalizados —como siempre— de tanta implacable perfección.

DANIEL DEVOTO

CALENDARIO

HAROLD NICOLSON, FRANÇOIS-PONCET Y EL OFICIO DE EMBAJADOR. — Los embajadores actuales ¿continúan siendo realmente embajadores? ¿Desempeñan el mismo papel que en otras épocas? ¿O se los ha reducido a meros agentes de ejecución, a “escribas, pegados al hilo de un teléfono”?

En su librito *Diplomacia*, Harold Nicolson, con la autoridad que le confiere su larga permanencia en la carrera, contestaba por la afirmativa: “Sí, el oficio de embajador es siempre un hermoso oficio. Requiere personalidades vigorosas, dotadas de muy elevadas y excepcionales cualidades”. Pero André François-Poncet, ex embajador de Francia en el Reich, y con no menos autoridad que Nicolson, discute sus afirmaciones. “Queda por saber —nos dice (*Revue de Paris*, septiembre de 1948)— si las funciones de embajador, tal como son concebidas y practicadas en la actualidad, toleran a personalidades de ese temple el uso eficaz de sus cualidades”.

François-Poncet oscila entre la opinión de Harold Nicolson y la de André Tardieu, que dijo hacia 1931: “Ya no existen embajadores. La política extranjera se fabrica en la capital. El embajador se limita a obedecer. Es un prefecto del exterior”.

François-Poncet es demasiado ambiguo, demasiado *diplomático*. Contradice a Harold Nicolson, pero acaba por darle la razón. Y comprendemos que quiere darle la razón a toda costa, aunque mantenga intactas las objeciones que le hace. En su artículo de la *Revue de Paris* confiesa que el papel de embajador se ha empequeñecido con el tiempo.

Para que los embajadores —parece insinuar— hagan “algo”, necesitamos que hayan fracasado los Ministros de Relaciones Exteriores y las Conferencias Internacionales. Necesitamos un cúmulo de circunstancias catastróficas. Entonces los gobiernos juegan al embajador su última carta. Lo cual quiere decir, en resumidas cuentas, que ya el embajador no está en condiciones de ganar esa partida *in extremis*.

PROBLEMA Y MISTERIO. — En el mismo número de la *Revue de Paris*, Gabriel Marcel, a quien la Academia Francesa acaba de discernir el gran premio de literatura, expone a grandes rasgos los principios esenciales de su doctrina.

“La primera obligación de un filósofo —dice— es mantener con lo concreto un contacto permanente. Debe evitar el peligro de evasión, es decir, en el fondo, de traición, que va siempre unido al uso inconsiderado de las ideas abstractas... Aquel que filosofa *hic et nunc*, jamás se habitúa por completo al hecho de existir... Para él la existencia no puede separarse de cierto asombro, de cierto deslumbramiento. Gracias a ello está cerca del niño y del poeta; sólo es filósofo a condición de preservar en sí cierto espíritu infantil. Un Schopenhauer y un Nietzsche criticaron tan duramente a los profesores de filosofía porque éstos acaban muy a menudo interponiendo entre sí y lo real un aparato escolástico o dialéctico que los enseguece”.

Gabriel Marcel subraya la oposición que hay entre las doctrinas de Heidegger y de

Sartre y la suya propia o, mejor dicho, la doctrina que se ha llamado con un término poco feliz "existencialismo cristiano". Admite, con Heidegger y Sartre, que sólo podemos decir *soy* mi cuerpo a condición de entender exclusivamente por tales palabras esa cosa visible, manejable, operable, etc., que es mi cuerpo para el prójimo (el peluquero, el cirujano, el verdugo). Este cuerpo, que puedo alejar de mí en idea cuando pienso que es un cuerpo entre otros, que posee tales y cuales particularidades determinables, supone un cuerpo que es mi propia manera de existir, sin que me sea posible, y sólo en forma completamente ilusoria, separarme de ella. Igual actitud con respecto a las sensaciones. También se trata de elevarse por encima de cierta idea o representación que tiendo a formarme de ellas y que, por eso mismo, desnaturalizo. Así como mi cuerpo no puede ser un instrumento porque es la condición requerida para que haya instrumentos, así la sensación no puede ser un mensaje emitido por una fuente desconocida que llamo objeto, puesto que un mensaje, cualquiera que sea, sólo es posible a base de la sensación. En ambos casos pasamos de un modo de reflexión primario que no reflexiona en sí mismo a un modo de reflexión superior.

Pero desde el momento en que consideraciones de esta clase se imponen al espíritu, es posible iluminar las relaciones de los seres entre sí. Gabriel Marcel hace notar que cuando hablo de alguien en tercera persona, lo defino implícitamente como exterior a un diálogo en curso que puede ser un diálogo conmigo mismo. Y la vida religiosa comienza inmediatamente que esta relación se

transforma. ¿En qué condiciones empleo la segunda persona? Sólo me dirijo en segunda persona a quien considero capaz de responderme de alguna manera, aun cuando esta respuesta sea un silencio inteligible. El otro y yo pasamos a ser realmente *nosotros*, y él se convierte en *tú* en función de ese nosotros. A partir del *tú*, cambia enteramente de carácter la realidad en torno de la cual gravita la experiencia religiosa. *Cuando hablamos de Dios, no es de Dios de quien hablamos*, dice Gabriel Marcel. Dios no es una entidad a la cual lleguen nuestros discursos, o, mejor dicho, el papel de nuestro discurso consiste en proceder a una especie de desbrozamiento, en determinar lo que Dios *no* es, en discernir los ídolos, cualesquiera que fueren, con los cuales nos sentimos harto inclinados a confundirle. Únicamente por la plegaria podemos hacer esta crítica, esta discriminación; la plegaria es justamente el acto por el cual Dios es *invocado* por mí, es decir, por el cual se convierte en un *Tú* absoluto.

A continuación Gabriel Marcel analiza muy agudamente la oposición que hay entre el *Ser* y el *Tener*. Lo que tenemos o poseemos ofrece cierta exterioridad con respecto a nosotros. Sólo poseo, en el sentido estricto de la palabra, algo independiente de mí. Algo que puedo transmitir. Y toda posesión corre el peligro de producir un estado de tensión interior y de miedo; en fin de cuentas, expone al que posee a dejarse devorar por lo que posee. Tiende así a corromper la relación viviente que es la raíz misma del *tú*. Necesitamos, pues, purificar la relación que nos liga a nuestras posesiones. En última instancia, la gracia, sólo la gracia, hace posible esta purificación. Pero hay que des-

prender la gracia de muchas imágenes, procedentes de una mala metafísica y de una mala teología, que la representan como cierto tipo de causalidad. Por el contrario, para presentir la naturaleza de la gracia, podemos recurrir a categorías de orden absolutamente distinto. Entre la libertad y la gracia existe una articulación secreta y vital. Según Gabriel Marcel, en una filosofía como la de Sartre, que además de negar la gracia, no tiene de ella la menor noción, la libertad —justamente porque aparece dondequiera— se reduce a nada.

Esta oposición entre el *Ser* y el *Tener* lleva a nuestro filósofo a señalar la diferencia que hay entre *Problema* y *Misterio*:

“El problema es algo con lo que tropiezo, que me cierra la ruta; está delante de mí. El misterio, por el contrario, es algo en que me encuentro comprometido y cuya esencia consiste, por lo tanto, en no estar delante de mí. Al llegar a esta zona, la distinción entre el *en-mí* y el *ante-mí* pierde todo significado. Ejemplo típico: el problema del mal. Lo trato como un accidente sobrevenido a cierta máquina que es el universo mismo, ante la cual me supongo situado, y por ello me considero no sólo como indemne de este accidente, sino como exterior al universo que pretendo reconstituir, al menos idealmente, en su integridad. Distinción capital en estos momentos en que, bajo la influencia de un pensamiento tecnocrático, pensamos cada vez más el mundo como contabilizable y proveniente de un tipo de conocimiento que opera por problemas y soluciones. Este tipo de conocimiento sólo puede referirse a un mundo asimilable al *tener* y completamente ajeno del *ser*. Y los *insolubilia* se multiplican pa-

radójicamente a medida que tratamos exclusivamente el mundo como un haz de problemas que surgen de técnicas especializadas”. Marcel propone reconocer, más allá de los problemas, una meta-problemática que es el misterio mismo, donde se halla nuestro ser, y discernir correlativamente, más allá de las técnicas, una meta-técnica: el lugar del amor, en el sentido metafísico de la palabra. El dominio de los santos. Aunque esta terminología espacial es incapaz de traducirlo. “No es —dice Gabriel Marcel— un dominio, o sea un lugar cerrado, sino más bien una perspectiva, o, si se quiere, una luz que traspasa las nubes de lo problemático”.

Después de indicar el camino que conduciría a una reinterpretación de las relaciones del Tiempo y de la Eternidad, sirviéndose de Péguy como vínculo entre Bergson y el existencialismo cristiano, y apoyándose en Berdiaeff, con su vigorosa crítica de la objetivación, para reencontrar un platonismo que vaya más allá de las expresiones cristalizadas y como alegóricas con que se acostumbra a reducirlo, Gabriel Marcel termina con las siguientes palabras:

“La oposición entre problema y misterio no puede en ningún caso entenderse en el sentido agnóstico de un Spencer o incluso de un Maeterlinck. Más valdría tomar de Barrès —bien ajeno, sin embargo, de toda indagación metafísica auténtica— el título de uno de sus últimos libros: el *Misterio a plena luz*”.

MOISÉS EN LA CLÍNICA FREUDIANA. — En los números 16 y 17 de la revista *Davar*, Abraham Rosenvasser refuta la tesis que Freud desarrolla en *Moisés y la religión mo-*

noteísta. Según el creador del psicoanálisis, Moisés era un egipcio que pertenecía al círculo de Akhenatón, el faraón hereje que a mediados del siglo XIV implantó en Egipto el culto a Atón, dios único y universal, y la doctrina de la verdad como profesión de fe. Quizá fuera entonces Moisés gobernador de alguna provincia como Goshen en la frontera oriental, donde vivían tribus hebreas, restos de poblaciones semíticas inmigradas desde la época de los hicsos. Moisés hizo de ellos su pueblo, les dió la religión del nuevo dios Atón, les impuso la circuncisión por signo de santidad y de "pueblo elegido" y emigró con ellos a Egipto, con ánimo de llegar a Canaán y fundar allí un reino donde la religión del dios único y universal —abatida en Egipto— pudiera ser practicada y subsistir. Ya en el desierto, la masa de los emigrados se levanta airada contra Moisés y le da muerte. La etapa siguiente es la fusión de las tribus que emigraron de Egipto con otras asentadas en tierra de Madián y la admisión de un nuevo culto común a todas las tribus: la religión de Jehová. Según Freud, es un Moisés que nada tiene que ver con el anterior, lo que explicaría que el nuevo dios difiera bastante de Atón: el Jehová de estas tribus es un dios rudo, mezquino y sanguinario, mientras que Atón es espiritual y elevado, un dios contrario a toda clase de hechicerías. Para Freud, la historia ulterior de la religión de los hebreos es, al principio, la victoria de Jehová y después, a la inversa, el despertar de Atón por obra de los profetas, hasta que Jehová queda como reminiscencia bárbara. La muerte de Moisés y el sentimiento de culpa en el pueblo obró poderosamente para la resurrección de la vieja

doctrina. Con esta interpretación, Freud pretende insertar la génesis del monoteísmo judeo-cristiano en el cuadro general de la doctrina psicoanalítica acerca del proceso de formación de la religión: neurosis obsesiva de la colectividad humana que, como la del niño, provendría del complejo de Edipo. La muerte violenta de Moisés —hecho que supone histórico— habría engendrado el proceso neurótico de retorno al Padre, pero esta vez el Padre sería el dios universal Atón.

La verdad es que esta explicación de Freud no está basada en hechos históricos: es una hipótesis que se apoya en datos antropológicos y en inferencias psicoanalíticas. Los hechos históricos están *elegidos cuidadosamente* para abonar su tesis. El doctor Rosenvasser analiza y destruye sucesivamente los puntos de apoyo de Freud a la luz de la historia crítica contemporánea:

1. La crítica niega el carácter histórico del Moisés egipcio; es un personaje meramente folklórico.

2. No se puede considerar como un hecho histórico probado que Moisés muriera violentamente a manos de su pueblo. La teoría del "trauma", esencial para la tesis freudiana, queda así en el aire.

3. Aunque eso fuera históricamente cierto, debe observarse que el monoteísmo hebreo no es una derivación o resurrección de la doctrina de Atón. Lo nuevo en la religión de Akhenatón no es la unicidad de dios sino, por una parte, el espíritu de exclusividad hasta el fanatismo con que el rey impuso su religión a Egipto y, por otra, el sentido estético. Sólo por la negación de otros dioses y por la supresión de su culto tiene la religión de Atón afinidad con la hebrea. Pero

el monoteísmo hebreo es un monoteísmo *moral*: en Israel la rectitud es la esencia de la divinidad; la piedad no pudo ya ser separada de la justicia y el culto legítimo quedó reducido a la conducta recta. Con ello, la divinidad que comenzó siendo nacional se convierte en universal: no reconoce diferencias de clases ni de pueblos; declara ilegítima la reyecía, porque es dictadura o tiranía; ineficaz e insignificante el culto, y especialmente los ritos; idolatría e ilusión precedera el sacrificio y la representación figurada de la divinidad. Sólo desde el siglo VI aparece en Israel una nueva corriente monoteísta que por su sentido cosmológico y cosmogónico demuestra influencias del viejo fondo cultural de Oriente.

MÁS LABERINTOS. — De entre todas las construcciones y viviendas (reales o místicas), una sigue gozando de considerable prestigio literario: el Laberinto. En nuestro país, particularmente, se ha ramificado sin cesar con el auspicio y la inspección técnica de Borges. Jóvenes poetas y ensayistas de Santa Fe publican ahora un "Laberinto"; uno de sus directores, Miguel Brascó, propone una nueva versión del mito, con la inocencia del Minotauro.

INVENTO DE LIN-YUTANG. — El prolífico chino acaba de inventar una máquina que puede escribir 90.000 ideogramas diferentes y que permitirá reducir el trabajo de un dactilógrafo amarillo en la relación de un día a una hora.

EL "JOURNAL" DE VICNY. — En el número de invierno de *Les cahiers de la pléiade*, nu-

merosos fragmentos inéditos. Transcribimos algunos: *Sobre los amigos*. "Tengo dos clases de amigos. Amigos tibios y amigos hostiles. Pero los enemigos son ardientes, lo que es una compensación. No, seamos justos, tengo amigos de tres clases: amigos que me quieren; amigos que me engañan; amigos que me detestan."

VERSO SOBRE MME. SAND. — "L'esprit humanitaire a fait tourner son lait."

LA SOLEDAD. — "La soledad, a fin de evitar los enemigos íntimos que sabrían mejor cómo hacernos sufrir largamente."

PRIMERA SESIÓN EN LA ACADEMIA. — "He charlado con Ballanche, Víctor Hugo, Anvelot, Pongerville, Patin, Tissot, Vitet, Lebrun y no dirigí la palabra a los otros.

En el fondo de la sala, Ségur, Mérimée y Sainte-Beuve fingieron no verme... Lo primero que me choca es que aquí, como en tantas otras asambleas, cada uno se escucha al hablar pero no escucha a los que replican o leen. Mérimée leía o hacía como que leía un enorme in-folio durante las lecturas. Tissot dormía. Sin embargo, ambos han expresado y fundado su juicio."

LA RESISTENCIA LITERARIA. — "No sé si en la vida de las letras la *resistencia* no es el deber más sagrado del hombre de talento y pensamiento. El Poder busca seducirlo, los periódicos intentan colocarlo entre el temor a la crítica y la esperanza de las loas. El vulgar distinguido del gran mundo trata de humillarlo, aun en los elogios que le concede y las preguntas que le hace en tono altanero. La criatura más insignificante le dice: *Usted me ha divertido mucho*, como Lord Talbot a Chatterton."

LA ALEGORÍA EN LA LITERATURA MODERNA. — En el mismo número de *Les cahiers*, Vladimir Weidlé escribe un ensayo sobre *La era de las alegorías*: "Las perplejidades y los sufrimientos pueden alcanzar un grado en que no comportan más ninguna expresión directa y no se expresan sino por alusión y parábola." Análisis del símbolo y de la alegoría en Kafka, Goethe, Dante, Huxley, George Orwell, Chesterton, Sartre, Corrado Alvaro, Moravia y Camus.

OTRAS OPINIONES DE WEIDLÉ. — "La última novela de Miss Ivy Compton-Burnett, *Manservant and Maidservant*, se parece a su primera novela y a todas las que le siguieron, pero no se parece a ninguna otra que se haya escrito en ningún otro idioma. Todo ocurre en ella, como habitualmente, en forma de diálogos unidos por un mínimo estricto de narración muy escueta, en el seno de una familia más bien numerosa, en una Inglaterra de anteaer y fuera del tiempo. Todo el mundo tiene ingenio (y sobre todo un infernal ingenio para la réplica); cierta maldad a flor de piel es tan natural en todos los personajes, que termina por parecerse a la bonhomía; de la mañana a la noche, no se dicen más que cosas desagradables o crueles; y no se hace otra cosa que hablar. Es vejatorio al último grado. Como para hacer rechinar los dientes. El lector, irritado a más no poder, cierra el libro a las cinco de la madrugada y se duerme lleno de resentimiento. Al día siguiente va a la librería y pide otra novela de Miss Compton-Burnett."

"El libro de Erich Broock sobre *La imagen del mundo de Ernst Jünger* (Max Niehans, Zurich, 1945) es sin duda el estudio más profundo que se haya consagrado jamás a un autor contemporáneo. Obra de una perfecta comprensión y de una rara independencia de juicio, apuntalada por una vasta cultura filosófica y literaria, tiene una sola cosa reprochable: la de hablar de Jünger como si fuera Nietzsche, es decir como de un pensador que posee por añadidura el genio del lenguaje; mientras que se trata de un poeta de la prosa y de un visionario que, para expresarla mejor, piensa su visión."

LA HONESTIDAD DE MAURICE SACHS. — En *Temps Modernes*, que publicó muchas páginas inéditas de *Le Sabbat*, correspondientes a los años de la ocupación, aparecen (entrega de julio) varias cartas que Maurice Sachs escribió desde Hamburgo, donde se encontraba, desde 1942 hasta el fin de la guerra, como trabajador voluntario. En la primera de estas cartas Maurice Sachs explica una de sus habituales estafas a la propia dagnificada. "Quizás piensas —le dice— que soy un canalla porque he dejado que L. se apoderara de tu capa de pieles, luego se la he quitado a mi vez, sabiendo que te pertenecía, y por último la he vendido sin entregarte el dinero. Es verdad que esto, socialmente hablando, es una canallada. Es verdad que soy asocial. Pero también es verdad que siento por ti un profundo afecto y que, por una singular amoralidad que no intento defender, esta asociabilidad no suscita en mi remordimientos positivos. Tendría remordi-

mientos si te hubiese frecuentado por cálculo, aburriéndome, con el objeto de aprovecharme de ti; si te hubiese tratado como amigo para robarte una capa de pieles. Es ésta mi única moralidad. No miento, no calculo. O, si miento, lo hago acorralado por un apuro de dinero, en la sola medida de ese dinero que

desprecio. Soy capaz de hacer una trastada a expensas de un muchacho como X, que quiero (como B., por quien tengo tanto afecto), pero soy incapaz de traicionar su inteligencia. En consecuencia, también admito que me roben el dinero, sin admitir que me roben espiritualmente.”

ÍNDICE

<i>Victoria Ocampo: T. S. Eliot</i>	7
<i>Jean Paulhan: La pintura moderna o el espacio sensible al corazón</i>	11
<i>Octavio Paz: Elegía interrumpida</i>	25
<i>Alberto Girri: El rescate</i>	29
<i>Eduardo Lozano: Égloga</i>	31
<i>H. A. Murena: Fragmento de los anales secretos</i>	38

CRÓNICAS

<i>Carlos Mastronardi: Sobre una poesía condenada</i>	52
<i>Mario Albano: Atisbo de interpretación argentina: José Luis Borges</i>	61

NOTAS

<i>Rosa Chacel: Breve exégesis de "La Peste"</i>	65
<i>Arturo Sánchez Riva: Ernesto Sábato: "El túnel"</i>	82
<i>Eduardo González Lanuza: Leopoldo Marechal: "Adán Buenosayres"</i>	87
<i>Daniel Devoto: Paul Bénichou: "Morales du Grand Siècle</i>	93
CALENDARIO	96

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

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807
Título de marca N° 229.356*

ESTE CIENTO SESENTA Y NUEVE NÚMERO
DE "SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
QUINCE DE DICIEMBRE DE MIL
NOVECIENTOS CUARENTA Y OCHO
EN IMPRESIONES EL INDIO
CÓRDOBA 2240, BS. AIRES,