

SUR

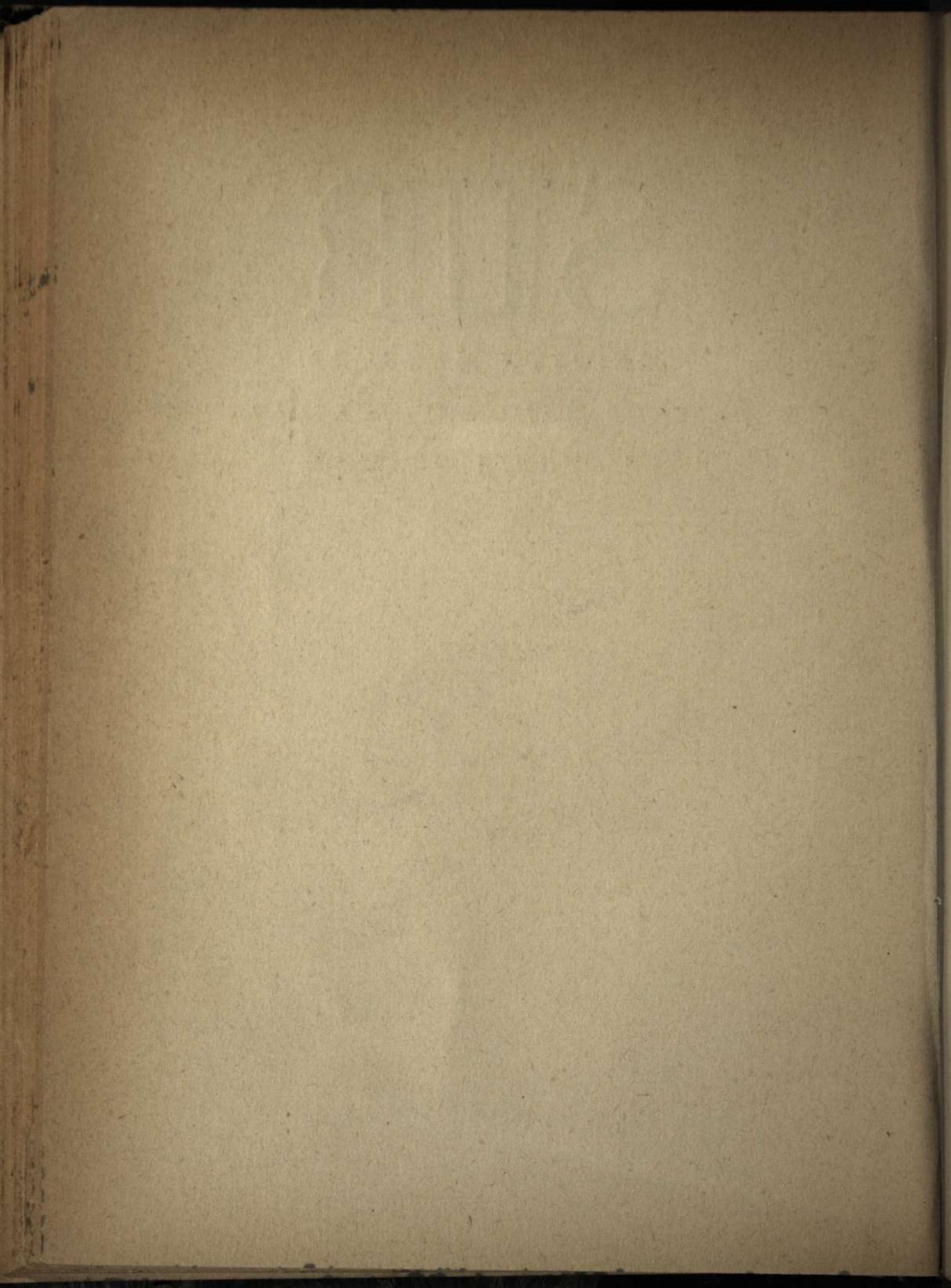
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

JUNIO DE 1949

AÑO XVII

BUENOS AIRES



S U M A R I O

G U I D O P I O V E N E

LA GACETA NEGRA

J O R G E G U I L L É N

VARIA POESÍA

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA FE

Y A K O V M A L K I E L

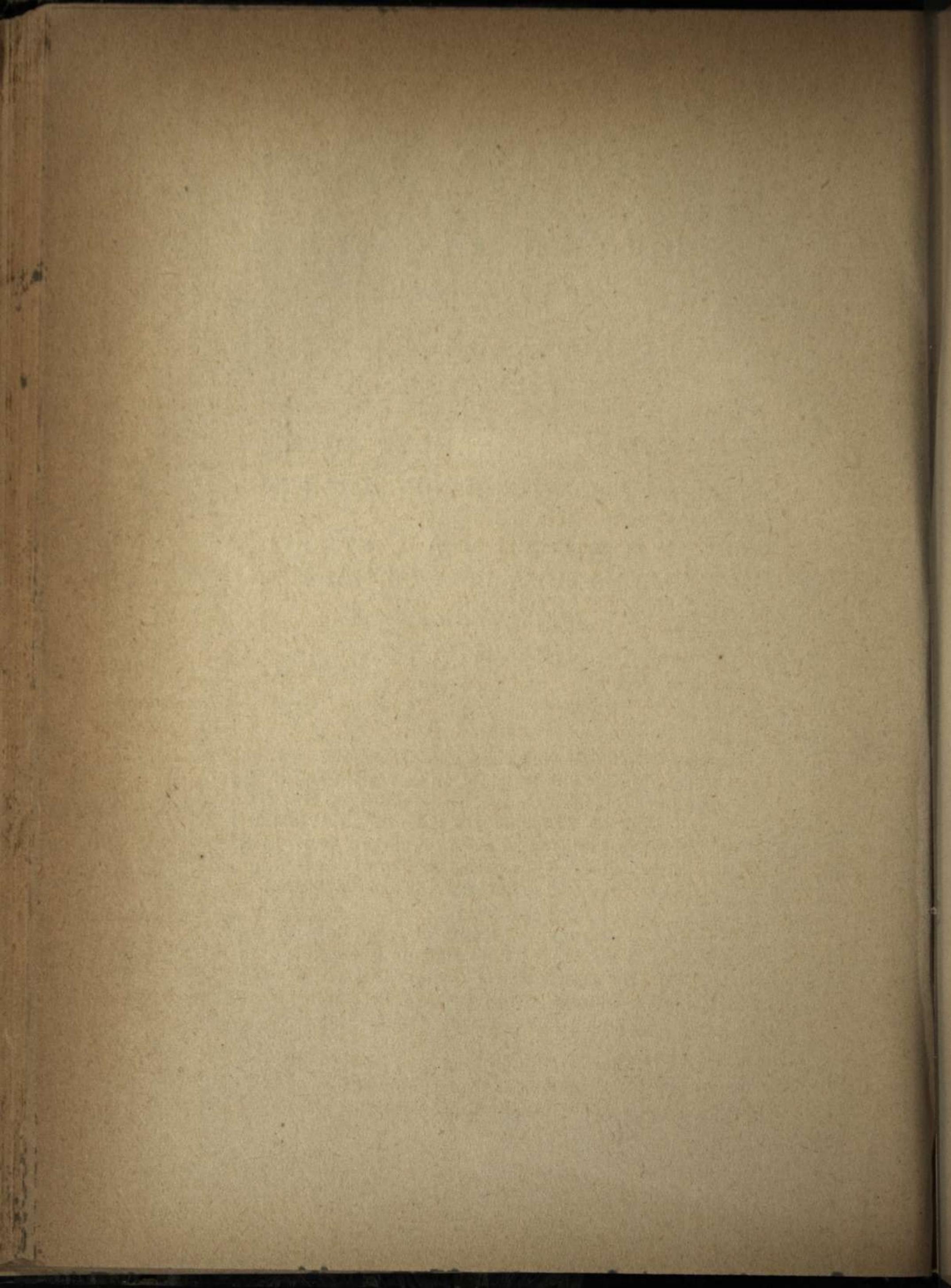
MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

EL CANTAR DE LA

HUESTE DE ÍGOR

N O T A S

LIBROS ☆ *Eduardo González Lanuza*: Ezequiel Martínez Estrada: "Muerte y transfiguración de Martín Fierro" ☆ *Julio Cortázar*: François Porché: "Baudelaire. Historia de un alma" ☆ *Leopoldo Hurtado*: Brian Wibberley: "Música y religión" ☆ *A.F.S.*: Francisco Ayala: "Los usurpadores" ☆ *Guillermo de Torre*: Marta Brunet: "Raíz del sueño" ☆ *Fryda Schultz de Mantovani*: Mercedes Leloir: "Polino" ☆ *Victoria Ocampo*: El león y el mosquito ☆ *F. S. de M.*: El libro italiano ☆ CRÓNICA DE CINE ☆ *Estela Canto*: "Cita en la muerte"; "Los peligros de Paulina"; "Se llamaba Carlos Gardel" ☆ *H. A. Murena*: Los penúltimos días ☆ *Victoria Ocampo*: Antepenúltimos días ☆ Calendario.



L A G A C E T A N E G R A

P R Ó L O G O

También esta novela, si puedo llamar novela las dudosas tentativas de fijar metafóricamente la historia de un hombre, exige su prólogo. Me siento obligado a escribirlo porque la he compuesto en 1939, antes que las Cartas de una novicia, y para entregarla al público debo remontarme a una época ya lejana de mi vida. Tal vez, como ocurrió con aquélla, algunos objetarán la necesidad de introducir un razonamiento moral en un libro de imaginación; les parecerá un indicio de arte aún no logrado. Esta crítica, acaso justa, no me desagrada; lo menos importante en mis obras es un problema de índole artística, y no lamento sacrificar parcialmente mi fantasía al propósito de ser más explícito.

No es éste un prólogo filosófico. Lo siento naturalmente ligado al libro y a su movimiento fantástico, a las inclinaciones morales de esa especial invención y de sus personajes. No hay en él ningún intento de parecer objetivo o al menos externo a la invención. Fuera del libro, con el cual razona, quizá no sería sincero, ni verdadero. Pero no he podido encontrar verdad y sinceridad más objetivas que las que surgen de los movimientos y de la historia de un alma. Sea como fuere, valga cada una de estas páginas como un sondeo del terreno moral en que el libro ha germinado.

A la religión moderna de la clara introspección, el prólogo a las Cartas de una novicia contraponía una íntima diplomacia que supiera, insinuándose en los movimientos del alma, iluminarlos, encubrirlos u oscurecerlos del todo, según los casos, y sólo advirtiera lo que hay en ella de más digno: casi una santa mala fe para mitigar la agudeza de la inteligencia con la misma piedad que siente el médico por el enfermo. Ahora, al leer este prólogo separado del libro en que apareció, no me pregunto si sus principios son verdaderos o falsos, sino en virtud de qué razones me parecieron adecuados a mi vida y a mis necesidades. Por lo demás, ya en mis épocas de estudiante no procuraba saber

si las doctrinas filosóficas que hallaba a mi paso eran justas: procuraba saber, tan sólo, si se avenían o no con mi temperamento. Y quizá por ello abandoné esos estudios en que desahogaba mis ímpetus dialécticos: no quería desviarme de mis búsquedas personales. El prólogo a las Cartas de una novicia tuvo su origen en cierta esencial imposibilidad de renuncia que me obligaba, por entonces, a ejercer sobre mí una hostigadora diplomacia. Me ha parecido siempre repugnante cualquier esfuerzo moral que nos lleve a desechar una parte de lo que sentimos nuestro, a destruir los delicados y ambiguos arrietes de las tendencias del alma; no porque implique un sacrificio, sino porque se opone al deber que tenemos de conducir a buen fin, íntegramente, la materia vital que nos ha confiado la naturaleza. Debido a ello me he tratado siempre, por instinto, con cautela de médico. Confieso que en mi vida no he abandonado un instante esa diplomacia, dejando que las inclinaciones del alma se desarrollaran lo bastante para poder resolverse y fructificar: pero vigilándolas con una alerta piedad, tan discreta que a veces conseguía disimulármela, creyéndome libre cuando en realidad estaba prisionero. Mi vida toda ha sido hasta hoy el juego de una piadosa condescendencia en cuyos meandros llegaba casi a extraviarme (sé que habrían sido, a lo sumo, extravíos aparentes), pero con una reserva interna que me daba la certeza de no trasponer el límite esencial fijado por el casi. Así como no quiero escribir un libro hermoso sino libros que me expresen por completo y que me dejen, en cierta forma, vacío de todo pensamiento y de todo impulso, tampoco quiero alcanzar ningún Paraíso si no llego a él con todo el bagaje de mis egoísmos, de mi perversidad y de mis volubles pensamientos.

Al escribir hoy las palabras "diplomacia", "condescendencia", "reserva", continúo seguro de que no tienden a un placentero arte de vivir; no persiguen una felicidad que desdeño. Debo insistir en ello para que no queden dudas. Mi "diplomacia", mi "condescendencia" sólo me han servido para absorber un necesario alimento de angustia. Creo que es imprescindible poner en nuestra vida un grano de contradicción y de angustia, concentrar nuestra vida en torno a un grano de angustia; creo que cada uno de nosotros debe amar la enfermedad que necesita y que agujonea la salud, ligarse a una enfermedad. Sólo por esto me ha complacido a veces resignarme enteramente a mí mismo, colocarme en un estado de absoluta debilidad y de no resistencia. Y mi "reserva" era únicamente la conciencia de que en mi alma, por ese abandono mis-

mo, había una sorda y constante intención, una monótona voluntad insomne que poco a poco me purificaba, paralizando todo movimiento superfluo, salvo aquellos que eran útiles a su fin. Y para este fin se valía de mi debilidad misma, de mi pereza, de mi resignación.

Cada día comprobaba, en efecto, que nada hay en nosotros que pueda en sí considerarse virtuoso; advertía en cambio que los movimientos del alma son todos partícipes de una cualidad media, infinitamente variable, que se perfila como virtud o como vicio según la voluntad que la sostiene. En equilibrio entre dos necesidades opuestas (no dejar que nada se pierda de una multitud de impulsos, materia de toda voluntad hacia lo más bueno; afán de una limpieza radical como una desinfección) había yo escogido como divisa la máxima de un gran escritor moral: las virtudes son vicios disimulados, pero introduciendo en ella una variante; repudiaba en esa máxima lo que tiene de cínico, la maliciosa afirmación de que el vicio está siempre oculto bajo las apariencias del bien; en este principio tuvo origen el abominable método de que se ha servido toda esa literatura que suele llamarse sutil y que consiste en reducir los actos humanos lúcidos a su impulso inicial, siempre oscuro y equívoco. Modifiqué radicalmente la máxima, diciendo que una virtud es siempre un vicio transformado. Es preciso tener el valor de admitir que la virtud brota del vicio: que el bien humano se nutre de impulsos perversos y emplea para sus fines esa única y omnipresente materia. La fuerza moral consiste en transformar en virtud el vicio que le corresponde. Una sombría acidia del alma, el más culpable amor a sí mismo que se manifiesta en aversión a la vida y nos induce a emparedarnos vivos con nuestra propia soberbia —esa impía obsesión carcelaria que busca un cómplice para rechazar con él todo acto de amor y con él destruir secretamente, como dentro de una tumba, todo estímulo humano— puede transformarse en fidelidad, la más alta virtud a que puede aspirar el hombre. Y el impulso de matar, cuando llega al extremo y nos hace sentir la convulsión del egoísmo, puede conducirnos, tocando así las raíces mismas de la existencia, a un sentimiento agudo y casi obsesivo de la vida del prójimo. La vida moral está marcada, como por piedras miliare, por estas transformaciones. Pero no debemos creer que la virtud, por tener semejante origen y estar hecha de materia tan vil, sea menos resplandeciente. Surge aún más gloriosa de su esfuerzo por abrirse camino y destruir el mal y el vicio de que estamos amasados. Lejos de ser cínicos o viles, estos pensamientos son

la mayor exaltación posible de la capacidad humana: la transformación sobrevendrá por obra de la Gracia o sólo por la presencia activa de una buena voluntad, la misma que cantaron los ángeles cuando anunciaron el nacimiento de Cristo. Pero debemos abstenernos de esa muestra de agudeza, operación verdaderamente diabólica, que consiste en señalar bajo los actos virtuosos sus móviles malignos. La virtud rige por sí misma, y la triste materia de que se sirve no puede contaminarla. Estamos hechos de impulsos perversos, encontramos en el mal nuestro principio y empuje; nuestro destino será, pues, generar el bien del diablo, alcanzar un buen fin con medios infames; porque la naturaleza no nos da otros medios fuera de nuestras pasiones, y obtener del vicio la virtud es lo más que nos haya sido concedido.

La Gaceta Negra quiere ser precisamente un libro de inclinaciones perversas que llevadas a su punto máximo, insinúan y a veces comienzan su metamorfosis. En este libro nos proponemos utilizar y transformar el vicio fundamental del hombre: un desmedido apego a sí mismo, lleno de avaricia y orgullo. Y no sólo el apego a sí mismo, sino también el apego a otras personas que, como son carne de nuestra carne, desearía uno llevar sin renuncia a su propia salvación. La vida humana defiende en este libro la eternidad de los lazos afectivos, pero adoptando los argumentos de que se sirve el hombre vulgar para refutarla: que siempre nos procuran sufrimiento, inquietud. Un lazo afectivo consagra su eternidad por ser una fuente de angustia, por ser el estado más lejano de lo que el hombre vulgar llama felicidad. No sirve, en efecto, para llevar a Dios serenidad y alegría (dones que Dios no pide) sino la angustia de perdurar contra la tendencia a dividirse, y la fatiga de la carne. Muchas frases como ésta se encontrarán destacadas o repetidas en mi libro, porque sus personajes son, más bien que los seres físicos que aparecen en la anécdota, algunos temas morales que se corporizan en los seres físicos como temas musicales. Será inútil agregar, pues, por qué en este libro toda la atención y todo el cuidado se consagran al mal; mientras que su transformación en virtud sólo aparece un instante. Ello se deduce de lo que antes dije, y puedo afirmar que tal es mi convicción de artista. Así como la virtud moral sólo puede servirse del mal, el arte no puede narrar sino el mal, pues sólo el mal, por así decirlo, tiene materia, sacia nuestros apetitos y nuestros pensamientos. El bien, que todo lo transforma, es una potencia sin cuerpo; surge como un repudio y a la vez como una exaltación de la materia que narramos; un breve y agudo

acto resolutivo que por sí mismo carece de materia y no encuentra palabras para expresarse; un grito de júbilo, a lo sumo, como es en algunos cantos litúrgicos, llenos de humillación, el Gloria a Dios que los corona y por ello mismo les da fin.

Quizá lo que digo parezca a algunos demasiado ligado a mi persona singular. No me disgustaré por ello; no me molesta que ciertas ideas brotadas de mi sangre sean sólo mías. Acaso resulten extrañas a quienes sientan menos punzante el aguijón del mal en cada uno de sus actos y de sus pensamientos, a quienes les importe menos que a mí el significado universal de la muerte. Tal es mi modo de pensar; mejor dicho, tal es mi modo de ser. Así como no veo en el mundo nada bueno que no sea un acto de dominio sobre la muerte y la desventura, tampoco admito ningún vínculo cuyas raíces no broten de oscuras fuerzas antagónicas, que lo hagan desesperado desde su principio mismo y lo fortalezcan cada vez más contra su fúnebre impulso opuesto. Nunca encontraré ya un instante de paz en el falso bien que nace y reposa en el bien y no absorbe ni castiga el mal y la muerte. El único magro bien que me otorga paz es el que se apoya, inestable, sobre tendencias destructoras. Y no he conocido uniones dignas de existir sino entre almas discordes que bajo el soplo impetuoso de un viento blanco se unen precariamente, castigando así a la muerte que las invade.

I

El papel que Giovanni Dorigo representó en algunos sucesos ocurridos en Inglaterra hace varios años sólo podrá comprenderse si conocemos ciertas angustias de su pasado. En la actualidad vive en paz con su conciencia en un departamentito de Milán, ciudad donde ha encontrado un modesto empleo, renunciando a las ambiciones de sus años juveniles. También su carácter ha cambiado mucho; es más afable y jovial, y sin duda menos solitario. Suele decir que un desesperado apego a la vida, un egoísmo exacerbado al extremo son precisamente los defectos que mejor logran, transformándose, abrirnos el alma a sentimientos de amor. Pero la breve aventura de sus días de Inglaterra desempeñó un papel tan importante en esa transformación que será preciso contarla, aunque tenga por origen una triste locura.

Dorigo había pasado su juventud en Milán; después se había casado; después había llevado a su mujer a la aldea en que él había nacido treinta años antes. Apenas llegado, Dorigo advirtió que su mujer y su madre eran de caracteres demasiado diferentes para vivir juntas. Entonces condujo a su mujer a una casa de campo, herencia paterna, en las colinas próximas a la ciudad, y allí se instalaron. Durante algún tiempo creyó solucionado un estado de cosas que parecía insostenible. Pero en el ocio de la campiña no podía solucionar su grave situación financiera. En efecto, desde hacía algunos meses vivía gracias a la venta de los últimos terrenos que rodeaban su villa, reducida a la casa y al jardín; agotado el dinero obtenido con la última venta, no le quedaría nada.

A la angustia de la ruina se agregaba en Dorigo la certeza de que su mujer habría de abandonarlo el día en que le confesara su miseria. Esta certeza lo estorbaba también en el curso de sus tímidas, secretas tentativas para encontrar trabajo. Irresoluto e inquieto, no podía separarse de esa mujer silenciosa, siempre encerrada en su aposento, cultivando una exaltada depresión. La actitud que asumiría ante la ruina económica podía calcularse por la indiferencia que demostraba hacia todo lo que les era común, como si el vínculo que los unía estuviera a punto de romperse, como si fuera precario por naturaleza.

Algunos meses antes, al casarse, la suerte de esa unión había quedado en suspenso durante pocos días. Después Emilia había empezado a despreciar a Giovanni. Despreciaba en él la pereza, la debilidad, la blandura, la necesidad de una vida fácil y lujosa. Este desprecio fomentaba sus tendencias innatas: complacencia en lo fugitivo, ávido despego por todo, sorda obsesión de destruirse a sí misma. Vivía por ello en un estado de aparente frialdad e íntimo frenesí que parecía reflejarse en la mirada extraviada, oblicua casi, de sus ojos pardos y duros, en su cara hermosa, regular y, con excepción de los ojos, serena. Dorigo, para detener un alma que se le escapaba, cuya enemistad crecía por instantes, la había llevado a vivir a la ciudad de su niñez, al lado de su madre, junto a sus paisajes predilectos, un poco como si quisiera trasplantarla en sí mismo, obligarla a encontrar una parte de sí mismo dondequiera que posara los ojos. Obtuvo un efecto contrario; Emilia había sentido con exasperación la tentativa de violencia oculta bajo esa amorosa solicitud; había repudiado a los parientes y amigos de Dorigo, había detestado esos paisajes que no miraba, como defendiendo su libertad; para mantenerse inmune se encerraba en su aposento, en un estado de rebelión convulsa, ciertamente dolorosa, que prelu-

diaba la separación total. Sin duda, el anuncio de que había llegado la miseria, de que era preciso compartirla con un hombre a quien no amaba, la habría resuelto a marcharse; por eso Dorigo era tan desdichado.

Como no tenía otra cosa que hacer, pasaba la mayor parte del día en el alto jardincillo de su villa o caminando por los alrededores. La villa se levantaba en mitad de una pendiente desde la cual se distinguía la llanura, y las vides, los cerezos, higueras, durazneros y otros árboles frutales cultivados en los campos que no eran ya de Dorigo. El jardín dividía netamente la cuesta mediante una balaustrada adornada con estatuas de piedra blanda, obra de un gracioso cincel del siglo XVII; a ellas se mezclaba el follaje de algunas higueras arraigadas entre las piedras del muro que sostenía la terraza. El panorama de la llanura era quizá demasiado seductor. Había siempre en la atmósfera un matiz que acentuaba el crepúsculo, y después ese verde intenso y marino que se expande en el cielo veneciano entre el crepúsculo y la noche. El ánimo se conturbaba ante esos colores inasibles y, cuando desaparecían, quedaba desfallecido como después de largas reflexiones.

Fué especialmente agradable el frío invierno que sucedió al otoño en que Dorigo regresó. Las filas de moreras que se extendían en la gran llanura, despuntando de la nieve y sumiéndose en el aire azul, se diluían poco a poco bajo el claro de luna. Dorigo se afanaba contemplando el paisaje como esas personas que atormentadas por el dolor de una quemadura, buscan alivio aplicándole un objeto frío; o recorría a pie toda la extensión de las colinas, sin ver a nadie, un poco porque su angustia lo llevaba a odiar el trato humano, un poco por cierta innata melancolía. Pero la contemplación, aunque le procuraba un momentáneo sosiego, lo inducía a la inercia y, por lo tanto, a una tristeza más honda. Pensaba también, pero sin ninguna eficacia, en la manera de salir de aquel atolladero, de alejar ese día suspendido sobre su cabeza como una pena de muerte. Al fin, quebrantada su fortaleza y desesperado ya, tomó la resolución de los perezosos: partir a la ventura.

Un paseo por las colinas, al atardecer, en medio de ese paisaje que favorece las ideas más extrañas, bastó para exaltar a Dorigo en su propósito. Hasta la elección del lugar en que debía hallar trabajo y holgura, y acaso salvar su amor, se le ocurrió durante ese paseo. Para algunas familias de Venecia, Inglaterra conserva aún cierto atractivo fundado en una presunta afinidad de tradiciones y de gustos. Dorigo escogió Inglaterra. Sin embargo, su decisión no le

aportó la calma. Paso varios días angustiado, medroso. Había resuelto partir, había entrevisto la fortuna en Inglaterra, y ahora estaba seguro de que Emilia se negaría a seguirlo. Por miedo de aumentar su padecer no quería hacerse cargo de la situación; ese miedo, a lo sumo, le impedía examinarla y, con más frecuencia aún, le dictaba especiosos argumentos con el único objeto de ocultarle la realidad. No advertía de tal modo que partiendo con su mujer, llevándola al extranjero, no buscaba la salvación económica; buscaba que a ella le fuera más difícil abandonarlo; en cierta forma, esperaba encerrarla en una prisión más segura. Pero el viaje era inútil si Emilia no quería seguirlo.

Un día se armó de coraje, explicó a su mujer la situación, la invitó a partir. Emilia aceptó con una especie de resignación dolorosa que bastó a Dorigo para creerse a salvo. Por entonces, apenas maduraba en la persona de Emilia una incompatibilidad física que hubiese cristalizado la indiferencia ya madura en su corazón. Pero Dorigo no lo comprendió. Su misantropía lo había acostumbrado a las abstracciones, a vivir aislado del mundo exterior como tras paredes acolchadas que sólo dejaban penetrar una irritación sutil, constante. Creyó que Emilia lo amaba de nuevo. Juntó afanosamente el último dinero que le quedaba, aumentado con un préstamo que obtuvo hipotecando por segunda vez la casa natal, y partió. Al llegar a Londres se sintió desilusionado y herido cuando vió que Emilia persistía en esa actitud de callada extravagancia que a veces la impulsaba a llantos áridos, solitarios, de los que salía con los ojos aún más fijos y duros.

Se alojaron en un costoso hotel situado en el centro de la ciudad. Al cabo de un mes, hacia fines de abril, Dorigo había aprendido a conocer Londres y la campiña de los alrededores, pero no había encontrado empleo. Además, su carácter perezoso e insociable le impedía cultivar las pocas relaciones que había logrado procurarse mediante algunas cartas de presentación. Esas relaciones, por lo demás, apenas le habrían valido otra cosa que una invitación a comer. Continuaba, pues, llevando la vida inerte y solitaria que había llevado en su país.

Londres era todavía una ciudad hermosa. Los grandes árboles de ramas despojadas crecían entre brumas teñidas con los colores más sutiles. En los parques, en las calles, en los escaparates colmados de frutos exóticos, en los cestos de flores que ofrecían a la puerta de los hoteles, destellaba un resplandor plateado, una especie de furor insatisfecho de vida; los perros, los caballos, las

mujeres parecían llevar dentro de sí la llama de ese tormento. Dorigo perdía su tiempo en paseos llenos de ansiedad y remordimiento. Su mujer no lo acompañaba: prefería salir de vez en cuando, sola. Esa atmósfera con tonos de pastel producía efectos contrarios en el rostro de los cónyuges. El de Dorigo cedía a la atmósfera, pálido como siempre, agradable, impreciso. Dos expresiones alternaban en su rostro: una de ausencia total, otra de agudeza irónica, dando la sensación de un espíritu suspicaz que se aventura un instante y atisba a su alrededor, por si algo lo amenaza, para después retirarse de nuevo y largamente en sí mismo. Hasta en los momentos de distracción lo iluminaban ciertas sonrisas inconscientes y burlonas, bastante frescas e infantiles, aunque veladas por una sombra de lúcida mala fe. El rostro de Emilia, en cambio, tan nítido e inmóvil, se mostraba refractario a esos tintes demasiado vaporosos: los enverdecía. Había en su rostro algo extraño y singular, absolutamente desprovisto de alegría, casi una necesidad de sufrir. Marido y mujer se encontraban únicamente al sentarse a la mesa o en la habitación, y a veces se miraban, maravillados de verse todavía unidos.

Se acercaba el día en que Giovanni, agotado el dinero, debería escoger entre permanecer solo en tierra extraña, en una segura miseria, o regresar a su país, no menos solo y humillado. La gran ciudad, objeto de contemplaciones caprichosas e irónicas, se vengaba de hora en hora, lo invadía con su pesada angustia, con su hostilidad, con su amenaza de hambre. Esta amenaza se confundía como siempre en el espíritu de Giovanni con una amenaza de abandono. Se decía: "No, es imposible que suceda... Aún debemos esperar..." Pero empezaba a sufrir de insomnio y pasaba las noches escuchando la respiración de Emilia. Al fin, no pudiendo contener por más tiempo su ansiedad, trató de prorrogar el vencimiento inminente y propuso a Emilia que redujeran los gastos, que se marcharan a vivir a un departamento modesto. Cuando intentaron llevar a cabo el proyecto, volvió a surgir la discordia. Emilia deseaba un departamento cualquiera, barato, que se aviniera con su instinto de vida sobria, despojada de adornos; Giovanni, que alimentaba inútiles y solitarias ambiciones sociales, quería lo que por entonces llamaban en Londres "una buena dirección", es decir un departamento situado en un barrio elegante según las convenciones mundanas. Anduvo buscándolo durante tres días, pero el precio de sus ambiciones superaba en mucho el magro residuo de sus haberes. Continuaba pues en el hotel, esperando su fin como un condenado a muerte, sa-

biendo que después de este episodio Emilia lo despreciaba aún más, si era posible, que antes.

Una mañana, recorriendo el periódico, leyó en la columna de los ofrecimientos de trabajo el nombre de una dama, Judith van der Goes, que solicitaba los servicios de un joven extranjero, católico, meridional, sin precisar qué clase de servicios eran. Conocía ya de reputación a la señora van der Goes. Esta dama inmensamente rica, maniática, obsesionada por las obras de caridad, daba que hablar de cuando en cuando a los periódicos. Dorigo esperó que el empleo ofrecido le conviniera y escribió a la dirección indicada sin decírselo a su mujer. Emilia —su instinto se lo advertía— habría mostrado una acre oposición al proyecto. La respuesta llegó al día siguiente: debía presentarse por la tarde, a las cinco, en casa de la dama.

La señora van der Goes, viuda de un holandés, tiene en la realidad otro nombre no demasiado distinto; rica, estrepitosa, vulgar, vive aún, ya decrepita. Por ello ha sido preciso alterar sus rasgos generales. El relato de los hechos en que se vió envuelto Dorigo, incluso la historia de *La Gaceta Negra*, puede hallarse en los diarios más populares de entonces. Pero también los periódicos más serios publicaron la noticia del extravagante proceso que motivó, después del regreso de Dorigo a su país, la clausura de dicha gaceta, convertida en un centro de estafadores que especulaban con la materia más dolorosa y atroz de que se haya servido nunca una banda de infames. La señora van der Goes fué condenada a pagar una multa.

Por aquella época vivía en una elegante casa de Grosvenor Square a la que se entraba atravesando un breve pórtico neoclásico sostenido por columnas. Ante la casa había un jardincillo de césped muy verde, lleno de junquillos silvestres, que en ese lugar céntrico de la metrópoli traía el recuerdo de las ciudades de provincia. Dorigo llegó a las cinco y tocó el timbre.

Fué introducido en un salón resplandeciente, recargado, lleno de divanes, butacas, vitrinas, estatuillas, cuadros y tapices que relumbraban ante el fuego que ardía en la chimenea. Para acentuar aún más la impresión de fantasía desbordante, las paredes estaban pintadas con un barniz de color rosa salmón que se diluía a lo largo de ellas hasta transformarse en rosado pálido al llegar al techo. La luz provenía de lámparas colocadas ante las pesadas cortinas de terciopelo rojo, que brillaban como el telón de un teatro un minuto antes de descorrerse sobre la escena. Contrastando con todos esos colores tiernos y ricos,

se veían muchas fotografías de personas de condición humilde, parecidas a dependientes endomingados. Después de examinarlas un rato, Dorigo empezó a sentir cierto malestar, como si cada una de las personas fotografiadas hubiera tenido un defecto físico que no podía precisar. La entrada de la dueña de casa lo distrajo de su inquietud.

Era pequeña y robusta, estaba vestida de terciopelo negro, llevaba anudada en el cuello una ancha cinta de terciopelo color verde oliva. Tenía un rostro pálido, recorrido por sombras azules. Las grandes mejillas flácidas le daban una expresión de energía superficial y a la vez de íntima debilidad y, unidas a la nariz un poco chata, cierto aspecto de perro. La gran cabellera teñida fermentaba al acercarse a la luz con sutiles hilillos de un rojo violáceo, casi incendiado.

—Buenos días, señor Dorigo —dijo la señora van der Goes ocupando un diván, y señaló a Giovanni un silla vecina—. Diré pocas palabras; por ahora, al menos, sería inútil hablar más. Necesito hombres jóvenes, si es posible extranjeros, que me ayuden a cumplir una obra grande y benéfica a la cual pienso dedicar todos mis recursos y todas mis energías. Como ve usted, yo misma dirijo la empresa: eso podrá demostrarle qué importancia le doy. Es usted joven y extranjero. ¿Tiene alguna referencia que darme? Debo hacerle esta pregunta porque usted, como podrá imaginar, no es el único que se ha presentado.

Con un poco de vergüenza, Dorigo indicó algunas personas que había visitado al llegar a Londres y que no había vuelto a ver. Escribió sus señas en una tarjeta de visita y trató de dar pruebas de su cultura y de su educación a la vieja que lo examinaba.

—Oh, muy bien —dijo ella, interrumpiéndolo—, pero debemos andar ligero. Hay una dificultad. Es necesario, además, que mi empleado sea capaz de escribir en el estilo rápido y eficaz de los periódicos y, desde luego, en inglés. Debo aclarar en seguida —agregó— que no busco la perfección; tengo ya quien corrija las páginas de los extranjeros que trabajan a mis órdenes.

—Hablo inglés desde niño —dijo Dorigo—; es una lengua que conozco bien. En cuanto a escribir en sí, creo que saldré del paso, aunque no soy un escritor. Podría hacer la prueba: usted misma juzgaría.

—Bien —respondió la señora—. Pero no es esto, quizá, lo más importante. No le propongo un simple empleo que exija sólo algunas facultades técnicas como las que acabo de mencionar y que usted ha demostrado poseer. Requiere

otras dotes que señalaré brevemente. Primero, fe. Luego, capacidad de entusiasmo, calor espiritual, tacto, delicadeza, amor a los desdichados, voluntad de participar en la desgracia ajena, prontitud para el sacrificio y abnegación. Haga usted examen de conciencia. Si no tiene las dotes que he señalado, dígamelo en seguida y separémonos amigablemente. Ahorraremos su tiempo y el mío.

Al oírla, Dorigo se sentía invadido por un malestar creciente. El vago olor a departamento amueblado, que ya había percibido en sus andanzas por las calles de Londres ante la fachada de ciertas casas negras y estrechas, le daba en las narices. Era un vaho de almas demasiado quiméricas, fáciles para el sufrimiento, prontas al delirio, roídas, en suma, por los males que hunde paulatinamente en nosotros el egoísmo y el orgullo. Pero de pronto sintió con intensidad, con más intensidad que nunca, la angustia de su situación, de la soledad que lo acechaba, y esa angustia le dictó una respuesta:

—Me pone usted en una gran dificultad, señora. Son cosas que no estamos habituados a decir de nosotros mismos. Pero no habiendo otro medio, es mejor ser francos. Si quiere usted asociarme a una obra que procura el bien de las almas, podrá tal vez faltarme capacidad, pero no devoción y ardor. He aguardado durante años una ocasión como ésta, doy gracias al Cielo de que me haya sido ofrecida. Deseo ardientemente ser puesto a prueba.

La señora van der Goes lo miró un instante; de pronto, cambiando de tono, le preguntó dónde vivía.

—Ay —dijo Dorigo—, vivo en un hotel; aún no he logrado hallar un departamento. Porque, puede usted imaginarlo, quiero encontrar algo decoroso.

—Veo que es usted casado —dijo la señora van der Goes mirándole la mano y el anillo.

Giovanni asintió. Ella continuó:

—Si nos ponemos de acuerdo podré ayudarlo también a solucionar ese problema. Como puede usted ver, es ésta una buena dirección. No me refiero a mi casa —se apresuró a decir ante un gesto de gratitud por parte de Dorigo— sino a otra casa que tengo detrás del jardín. Es un departamento para dos personas, con entrada independiente. Y ahora interrumpamos la conversación, señor Dorigo; recibirá usted mis noticias lo más pronto posible.

Se puso en pie y despidió a su visitante.

La conciencia de su mala fe, el sentimiento de vergüenza, en suma, que la entrevista había dejado en Dorigo le impidió contar nada de lo sucedido a su

mujer; comprendía sin embargo que lo principal ya estaba hecho. Ahora habría resistido difícilmente al deseo de salvarse, aunque fuera por los medios más equívocos. Al cabo de tres días recibió una carta de la señora van der Goes: satisfecha de la entrevista anterior y también de las informaciones recogidas, consentía en tomarlo inmediatamente a su servicio con una remuneración de seiscientas libras anuales, aparte del alojamiento en 14 Lytton Mews, Mayfair, o sea en la casa vecina de la suya. Más tarde lo informaría acerca de su misión, pues se trataba de una empresa muy delicada y secreta. Por el momento le aseguraba que no sólo era honorable, sino propia para entusiasmar a un espíritu como el que Dorigo había dejado entrever. Con todo le rogaba calurosamente que si en esos días se le hubiese presentado la duda de no poseer todas las cualidades morales requeridas, lo confesara sin ambages, renunciando amigablemente a un contrato que de otro modo sería intolerable para ambos. El mismo día, Dorigo respondió que aceptaba.

En caso de aceptar la proposición, la carta lo invitaba a instalarse en el departamento de Lytton Mews desde el día siguiente, a las seis de la tarde. Y a esa hora, en efecto, después de cargar sus valijas en un automóvil, partieron Giovanni y Emilia; ella, con la cabeza erguida, sin mirar a su alrededor, como si todo Londres le desagradara. A último momento Dorigo había resuelto decirle que una señora holandesa lo había empleado como secretario de una gran sociedad comercial, encomendándole la correspondencia con las filiales italianas.

Ese trayecto, que habría debido señalar el fin de sus peores angustias, procuraba en cambio a Dorigo una angustia mayor. Espiando de soslayo ese rostro duro, pensaba qué ocurriría —dentro de algunos minutos, quizá— cuando Emilia descubriera su mentira. Para magnificar su empleo había elogiado el departamento situado “detrás de Grosvenor Square, en el barrio más elegante de Londres”. Aunque conocía bien el inglés, ignoraba que *mews* significa caballerizas.

Estaban ya muy cerca. Emilia había tomado el *rouge* de su bolso y se pintaba los labios en la penumbra con trazos demasiado intensos, de prisa, como si quisiera ofender con su apariencia a la persona que la recibiría, cuando el taxímetro entró en una calle corta y angosta que terminaba en un muro. Bordeaba el fondo de los jardincillos de algunas residencias aristocráticas —entre ellas, la casa de la señora van der Goes— y a la calle daban doce construcciones

idénticas, seis de cada lado, de ladrillos que en otra época habían sido amarillentos y que ahora ensuciaban manchas negras e irregulares que corrían como llamas por la superficie. Eran, sin duda, las antiguas cuadras de las mansiones aristocráticas convertidas en departamentos para especular con la vanidad de quienes aspiraban a obtener en Londres, mediante poco dinero, una dirección elegante. En esas paredes deterioradas, lóbregas, de reflejos mortecinos, se habían abierto algunas estrechas ventanas; el alféizar de cada ventana ostentaba una planta verde, como si los pobres ambiciosos invisibles procuraran aspirar por ese medio un poco de aire y de luz. En el número 14 se interrumpía la hilera para dar sitio a una verja de hierro tras la cual se distinguía un jardín más grande que los entrevistados hasta entonces; a continuación se alzaba la pared negruzca en que terminaba la calle. Giovanni y Emilia descendieron ante el número 14 y descubrieron que tras la puerta los aguardaba una criada con una toca de organdí.

Fueron introducidos en un gran local: la vieja cuadra transformada en garage para los automóviles de la señora van der Goes. Al pasar, en efecto, vieron alineados a lo largo de la pared izquierda tres grandes automóviles de colores estridentes, uno amarillo y dos rojos; los tres estaban munidos de altavoces. Junto a la pared derecha se veían cajones y cuadros sin marco, vueltos del revés. Frente a la puerta de entrada, en el otro extremo del local, había también una puerta, lo bastante grande para permitir el paso de un automóvil o de un coche, que daba al jardín de la señora van der Goes. A la derecha de esta puerta, en el reducido espacio interior, trepaba por la pared una escalera de madera que conducía al primer piso, transformado en departamento.

La pareja subió en pos de la criada. Llegaron a una especie de antecámara a cuya derecha se abría una vasta habitación, sin muebles, que servía de depósito y contenía algunos cajones. Por la izquierda se entraba a un salón con ventana al jardín. En el salón, frente a la chimenea, había un sofá polvoriento, una butaca, dos pieles. El salón comunicaba con el dormitorio, que daba a la calle. En el dormitorio había una cama, un armario de espejo, un tocador cubierto por un paño que caía hasta el suelo. Pero Dorigo quedó perplejo al ver que en esas dos habitaciones también pendían de las paredes muchas fotografías, tomadas en ocasiones diversas, que no representaban a gente importante, como habría uno supuesto, sino de condición modesta y hasta inferior. Las observaba confuso; sentía renovarse la sensación de extrañeza que ya había

deslizado en su ánimo cierto malestar durante su entrevista con la señora van der Goes. De pronto la criada lo interrumpió para decirle que la señora los esperaba.

Emilia miró a su alrededor; exclamó:

—¡A ésto nos conduce tu manía de aparentar! ¡Pero tendrá que oírme!

Y después de darse en los labios dos o tres agresivos toques de *rouge*, salió resueltamente.

—¡Por favor, por favor! —jadeaba Dorigo, siguiéndola por la escalera e intentando detenerla.

Entraron en el jardincillo cubierto de fina hierba, con algunos plátanos y algunas matas aisladas de junquillos silvestres. “¡Por favor, por favor!” El carácter de Dorigo, temeroso y siempre conciliador, se sublevaba ante la idea de una escena. Emilia caminaba erguida, sin volverse. “Descubrirá que he mentido —pensaba Giovanni—; me condenará sin piedad, sin comprender que he mentido por amor a ella”. A ciegas, marchó tras Emilia, franqueó una puerta de cristales encuadrada por dos columnas neoclásicas; la criada los precedía, indiferente al altercado.

—Basta, te lo ruego, es demasiado indigno, me exasperas más aún —dijo Emilia sin volverse, y entraron juntos en el gran salón rosado que Dorigo conocía ya. La señora van der Goes estaba sentada en el diván.

—Hemos venido a saludarla —dijo precipitadamente Dorigo, trasladando una ansiosa sonrisa de la vieja a Emilia y esperando su ruina—. Pero temo que mi mujer esté agotada. Le suplico por eso que me excuse y le pido permiso para que hablemos mañana de nuestros asuntos.

—Oh —exclamó la señora van der Goes—, sólo quería conocer a su mujer; me regocija que sea tan hermosa y encantadora. Pienso que podrá ayudarlo. Si algo falta en el departamento, díganlo ustedes francamente. No ahora, desde luego, sino cuando lo adviertan —agregó—. Haré todo lo posible para que estén ustedes contentos. Desde mañana debemos trabajar en buen acuerdo, con celo y serenidad.

Dirigió una sonrisa a Emilia; un sirviente entró con el té.

La escena no había estallado y Emilia callaba, aunque permanecía hostil y sombría. Pero Dorigo paseaba la mirada de una mujer a otra, con sonrisa vacilante y propiciatoria, sin lograr tranquilizarse. Habían tomado el té y la señora van der Goes estaba haciendo a Emilia algunas preguntas corteses cuando

ésta abrió su bolso, sacó un espejo y, sin prestarle atención, empezó a pintarse la cara con rabia.

Dorigo se puso de pie.

—Es hora de marcharnos —dijo. Emilia le lanzó abiertamente una mirada despreciativa, pero también se puso de pie. Dorigo dió gracias al Cielo.

—¿A qué hora debo presentarme mañana? —preguntó a la señora van der Goes en voz baja, como esperando que esas palabras quedaran entre ellos.

—A las diez —contestó la señora.

Atravesaron nuevamente el jardín. “¿Cómo haré para ocultarle la naturaleza de mi trabajo? Espero, al menos, que no haya en él nada equívoco”, pensaba Dorigo. Subieron la escalera y hallaron pronta una cena frugal que la señora van der Goes había enviado para que no tuvieran que salir la noche misma de su llegada. El departamento, como sucede en Londres, no tenía cocina. Después de comer Dorigo entró en su cuarto y empezó a desvestirse, mientras Emilia se encerraba en el salón. Dorigo oía el golpe seco de los tacones sobre el piso: algunos pasos y un silencio, como si estuviera visitando un museo. Al fin apareció llevando en montón las fotografías de los desconocidos, que tiró en un rincón del cuarto. Después descolgó las del dormitorio. Exclamó: “Por lo menos, no habrá tanta gentuza”. Después, de pie ante el espejo, se quitó el vestido, se limpió con un lienzo las copiosas capas de *rouge*, acabó de vestirse con su modo imperioso y ofensivo, se puso un camisón, se cubrió la cara con una crema grumosa, echó sobre sus hombros una mantilla de lana y se deslizó bajo las mantas.

—Emilia . . . —dijo Giovanni.

—Recuerda —contestó ella— que cada día te haces más vil.

Se volvió y apagó la luz.

Un rumor de pasos despertó a Dorigo, después de una noche agitada, al amanecer del día siguiente. En la antecámara oía caminar a un hombre. Éste, en lo alto de la escalera de madera, se dirigía a otro que había quedado abajo, en el garage. Le decía con voz sofocada, como cuidando de no despertar a los que dormían.

—Ven a ayudarme, pesa demasiado.

El otro subió y entró con su compañero en el cuarto que servía de depósito, de donde salieron en seguida caminando como dos personas que llevaran un gran fardo. Giovanni saltó de la cama, cruzó el salón y se asomó al jardín

en momentos en que los dos hombres franqueaban la puerta arrastrando un cajón sin tapa del cual se desprendían, a cada sacudida, hojas multicolores que iban a caer sobre el césped. El ronquido de los automóviles que se pusieron en marcha dió comienzo a una escena breve e insólita.

El jardín estaba apenas velado por una niebla, de la que parecían emanar las pocas luces blanquecinas, más densa frente a la casa, aunque la distancia era insignificante. Los árboles, el césped, las matas de junquillos adquirían, bajo esa pátina argentada, una antigüedad de cuadro. De pronto hubo un movimiento inesperado de vida, como una aparición superpuesta que se deslizara sobre esa inmovilidad: se abrió la puerta de cristales y salió la señora van der Goes, con un gran sombrero negro y un abrigo de pieles colgando de los hombros. Caminaba con ímpetu; tomaba del brazo a un viejecito que avanzaba en cambio rígidamente, como arrastrado a la fuerza. Los seguía una criada llevando una gruesa manta de viaje escocesa; a pocos pasos de la criada, tres mujeres del pueblo caminaban separadamente: una rubia macilenta, una morenita de aspecto algo equívoco y una anciana vestida de violeta. Todas esas personas, cuyos rostros expresaban una gran aflicción, hacían pensar sin ninguna razón precisa en las fotografías de las habitaciones. Cuando atravesaron el jardín, y el viejo pasó bajo su ventana, Giovanni vió que tenía el rostro convulso; lloraba dificultosamente, con rápidas contracciones de las mejillas que le hacían castañetear la dentadura postiza. Aparecieron los automóviles en la puerta del garage, se dirigieron a la verja, que un criado abrió de par en par, y salieron de Lytton Mews. Lleno de curiosidad, Giovanni volvió al dormitorio y vió por la otra ventana que los tres automóviles se disponían a partir. La señora van der Goes, con todos sus acompañantes, los alcanzó en la verja. Los dos hombres que habían despertado a Dorigo, vaciaron dentro del automóvil amarillo, el último de la fila, el contenido del cajón, que luego retiraron vacío. Salió del garage un hombre cargado con un cuadro inmenso y lo colocó detrás del primer automóvil rojo, que para sostenerlo llevaba un reborde de metal. Giovanni pudo ver desde la ventana lo que representaba el cuadro.

Una joven diosa de cabellos flamígeros volaba hacia el cielo y estaba a punto de posar los pies desnudos en un pedestal de mármol; al mismo tiempo desplegaba, con amplio ademán, un gran manto de terciopelo, tan negro como la túnica que cubría su cuerpo, con el cual, a semejanza de las madonas cristianas, parecía proteger a una multitud de ancianos, niños y mujeres de los que

sólo se veían los rostros hacinados y frenéticos y los brazos alzados para invocarla. Unos tenían la boca abierta en un clamor, otros se esforzaban por tocar un pliegue del manto que flotaba sobre sus cabezas. Toda esta escena estaba apiñada en la parte derecha del cuadro. En la izquierda se veía a un ceñudo juez de peluca, sentado en un pequeño estrado, que señalaba a todos esos infelices con un dedo amenazador; en segundo plano, algunos cuerpos contorsionados pendían de la horca destacándose sobre el crepúsculo de un color rojo no demasiado distinto del que se había usado para pintar la cabellera flotante de la diosa salvadora.

Dorigo tuvo tiempo de sobra para examinar esa extraña composición. Después miró hacia el fondo de la callejuela: un grupo de hombres-sandwiches, con instrumentos musicales, parecían esperar el fin de los preparativos. En ese grupo se destacaba un personaje de edad madura, alto, macizo, de piel sonrosada, vestido como un pastor de la Iglesia Anglicana. Al acercarse, saludó a la señora van der Goes con un largo apretón de manos, como los que suelen darse a los parientes de un difunto. La señora van der Goes, el pastor y el viejo lloroso subieron al primer automóvil, las tres mujeres al segundo, algunos criados al último, y los tres vehículos arrancaron lentamente, seguidos por los hombres-sandwiches.

El lugar quedó desierto y a los ojos de Dorigo pareció más que nunca un escenario vacío. Pero, aún con sueño, no trató de explicarse lo que había visto y se propuso preguntárselo más tarde a su protectora. Volvió a la cama junto a Emilia, que no se había despertado; se durmió nuevamente.

“¿Habrá vuelto ya?”, pensaba a las diez mientras atravesaba el jardín. “¿He soñado o no esta mañana?”

La señora van der Goes lo esperaba en el salón tomando una taza de té. No se había quitado el sombrero, que llevaba torcido; también sus ropas parecían en desorden, destrozadas. El rostro carnosos mostraba señales evidentes de una fatiga, de un desaliento que revelaban el fondo de su carácter —débil, lamentable—. En esas pocas horas parecía haber descendido a una clase social inferior; había perdido hasta el prestigio de la riqueza.

—Adelante, Dorigo —dijo—. Siéntese usted aquí. Tengo placer en verlo. ¡Oh, qué terrible mañana! Estoy sin fuerzas, con el cuerpo y el alma deshechos, como si hubiera caminado diez horas.

Terminó de beber su té y se reclinó sobre el diván con una penosa sonrisa.

—Estoy agotada, Dorigo. Esta mañana han colgado a John Archer. ¿Lo ha leído usted en los periódicos?

Dorigo, vacilando un poco, dijo que no.

—Había matado a su amante. Pero en el proceso se demostró que sufría de epilepsia. He escrito a los diarios, al ministro de justicia y al rey. Nadie me ha prestado atención.

Calló un instante, prosiguió:

—Ya no podía hacer otra cosa por él. Y entonces, esta mañana... Hubiera deseado que usted también viniera conmigo... Luego pensé que debía explicarle primero para qué lo he tomado a mi servicio. Como no podía salvarlo, quise mostrar, por lo menos al pueblo, qué horrible crimen se cometía ante sus ojos. Hice venir al padre de la víctima y a las mujeres de tres condenados a muerte que esperan su día, y nos encaminamos a las puertas de la cárcel donde debía cumplirse la ejecución. Había allí alrededor de trescientas o cuatrocientas personas. Distribuí entre la multitud algunos folletos que resumen los principales argumentos contra la pena de muerte, demuestran cuán necesario es abolirla y hasta qué punto es culpable una actitud pasiva ante el asesinato legal de un ser irresponsable. Luego intenté hablar desde el automóvil, de pie junto al padre de John Archer...

Miró fijamente a Dorigo, obligándolo a hablar.

—¡Oh, en efecto! Era preciso...

—Un gendarme vino a hacerme callar, me amenazó con detenerme. Pero aún ocurrió algo peor...

Calló y miró de nuevo a Dorigo.

—La multitud me silbó. Si no por mí, debieron contenerse por el padre, por las mujeres...

—¡Qué seres repugnantes! —logró articular Dorigo.

—Entre la multitud hostil y la policía amenazadora esperamos la hora de la ejecución. Cuando sonaron las nueve, nos arrodillamos todos y entonamos un himno religioso. Esto, por lo menos, lo han permitido. En la puerta de la cárcel fijaron el anuncio de la ejecución, escrito a mano... Y ahora estoy aquí, humillada, extenuada.

—No me cuesta creerlo —dijo Dorigo—. Pero quisiera hacer algo por usted. Dígame qué: estoy aquí para servirla.

—Ahora sabe usted para qué lo he llamado —respondió la señora van der

Goes— y sabe también cuál es el objetivo de mi vida. Jornadas como las de hoy me magullan y me fatigan, pero no me abaten; al contrario, refuerzan en mí la decisión de ganar esta batalla.

—Lo comprendo. El mismo efecto harían en mí y en todos los que luchan con fe —dijo Dorigo, más bien para disipar la sensación de pesadilla que le producía ese febril relato que porque tuviera algo que decir. Sentía, en efecto, más intensamente que la víspera, un malestar inquieto, casi aterrador, y tenía siempre la conciencia de su duplicidad. Pero todos esos sentimientos confusos empezaban a ser cubiertos, anulados casi, por una sobreexcitación nerviosa, por una especie de efervescencia fantástica que lo habituaba a los discursos de su protectora y lo libraba del vergonzoso sentimiento de estar allí por fraude.

—Ve usted esos retratos —continuó la señora van der Goes, señalando las fotografías que tanto habían sorprendido a Dorigo en su primera visita—. He mandado poner otros en su departamento.

—Los he visto —respondió Giovanni—, y precisamente me preguntaba...

—Son las fotografías que he podido recoger de personas condenadas a muerte, pero sobre todo de sus parientes y amigos. He comprobado que la visión continua de esas imágenes es el mejor medio para estimularme a proseguir mi obra. En esas imágenes nuestra fe converge, se ilumina, encuentra su aguijón. Hay que mirarlas a menudo hasta compenetrarse de ellas; y contemplándolas, nos sentimos más libres de toda condescendencia, de todo amor a la propia tranquilidad, de toda pereza, de todo temor y de toda duda. No podemos mirar la vida y el pasado de un hombre sin tener la prueba de que a nadie es lícito darle muerte.

—¡Qué cierto es! —exclamó Dorigo, que ahora aceptaba, sin la menor inquietud, esas palabras dichas en tono llano y normal.

—Me he dirigido a Lord Talby, que por desdicha es el actual ministro de justicia, para pedirle ayuda. Me ha contestado que los ladrones andan ahora sin armas para evitar toda tentación de matar, porque saben que el asesinato se paga con la propia vida. “¿Y le parece a usted —ha concluido riendo— que esta amenaza de muerte es inútil? ¡Por cada dos o tres asesinos que mandamos al patíbulo, salvamos la vida de diez gendarmes!” Y todas las demás personas con quienes he hablado sólo han sabido responderme que la pena de muerte es necesaria como freno y ejemplo en beneficio del organismo social. Tales razones —y al decir esto su voz se alzó, adquirió de improviso un tono agrio— caen

a la primera mirada que lancemos a estos retratos. En estos retratos se ve que el hombre es un ser en sí, en lo absoluto, y que nadie, fuera de Dios, tiene el derecho de suprimirlo por el bien de los demás. Basta mirar a cualquiera de estos condenados. ¿No queda usted dominado, fascinado, por ese sentido de necesidad que emana de toda vida humana? Pero quedará usted más fascinado aún si mira a los familiares de ese hombre, que encarnan sus relaciones con el mundo, los recuerdos de su pasado. Cada uno de esos hombres amó, tuvo una madre, un hermano, fué a la escuela una mañana de invierno, miró a contraluz los nidos entre las ramas despojadas de un parque, cada uno navegó por el Támesis en los días de primavera. Su paladar conoció el gusto de los alimentos y de las bebidas. Esos recuerdos, esos afectos preciosos, esos paisajes, esas dulces imágenes, únicamente suyas, incomunicables a los demás, han sido confiadas a la vida de su carne. ¿No siente usted que nadie tiene el derecho de borrarlas? Cada nuevo instante de vida es un derecho más de repudio a la muerte.

Mientras la señora van der Goes hablaba así, Dorigo sentía renacer su inquietud de momentos antes. Un instinto profundo le hacía retroceder ante esas palabras, casi con espanto, como frente a una herejía. Pero otra parte menos lejana de su alma las aceptaba con complacencia. Y fuese porque esa parte prevaleciera en él, o porque en las palabras de la señora empezara a insinuarse la cercanía de cuestiones más prácticas, relacionadas con su suerte futura, su turbación moral se disipó en pocos instantes.

—El sentimiento de horror —continuó la señora van der Goes— que experimento cada vez que miro uno de estos retratos, debe difundirse. Las multitudes deben saber qué nefando delito se comete ante sus ojos. Por eso me he propuesto acercarlas a la vida privada de todos esos desdichados, y no en la caída que sucede al delito, sino en sus aspectos secundarios, más lejanos del delito. Para que las gentes adviertan cuán pequeña es la parte de una vida que cubre un delito, aunque éste sea enorme, cuánto más grande es la culpa de abolir la vida ajena so pretexto de castigo. Deben comprender que si un hombre es un asesino no se lo puede castigar matando en él a la persona que un día amó, rezó, comió, bebió y que es, por ello, la única depositaria que existe en el mundo de todo el panorama de una vida. Acercándolas, no al delito de un hombre, sino al conjunto de su vida, quiero que sientan cuán necesaria es esa vida y cuán incompatible con una sentencia de muerte. Ésa es la

primera parte de mi programa. La segunda consistirá en mostrar a la gente que todos nosotros, libres o condenados, tenemos la misma naturaleza, que todos somos, si me atrevo a decirlo, asesinos impunes. Que sepan todos por qué leves diferencias, y no de intenciones, sino de actos, uno es enviado al patíbulo y otro continúa libre y honrado. ¿Le parece a usted justo mi programa?

—¡Me parece magnífico! —balbuceó Dorigo.

—Desgraciadamente, no vivimos ya en los tiempos en que se podía salir a predicar en las plazas. Recuerde usted lo que me ha sucedido esta mañana. Debemos adaptarnos a la prédica moderna: el folleto impreso. Fundaremos un periódico. Advierta usted que nuestro principio es no desdeñar ninguna forma de propaganda, ni siquiera la más ruidosa y vulgar, con tal de alcanzar nuestro objeto. Quiero que el sentimiento de horror y la necesidad de reparar el agravio que experimentamos ante estos retratos surja con más fuerza aún del periódico que redactaremos. Los condenados, sus amigos y parientes hablarán por intermedio nuestro; hablarán los que abrigan secretos pensamientos homicidas y no matan tan sólo porque les falta la ocasión y el coraje, y los que han matado ya, no han sido descubiertos y, a diferencia de sus desdichados hermanos, no han pagado el rescate. Buscar a esos desdichados, ganar su confianza y su afecto, consolarlos, recoger sus confidencias, eso incumbe a usted y a sus compañeros. En la ciudad y en el campo hay muchos. Para eso lo he llamado, Dorigo. Dígame usted ahora si he mentido cuando le dije que la obra que iba a confiarle era digna no sólo de su adhesión, sino también de su entusiasmo.

—No podría imaginar otra más hermosa —dijo Dorigo, dominado por una aguda impaciencia de irse.

—Debo explicarle todavía por qué busco colaboradores extranjeros. Quiero que nuestra labor tenga resonancia en todo el mundo. Nuestro periódico es rico y puede difundirse por donde nos plazca. Para asegurar su éxito, sin embargo, es necesario que algunas de sus páginas estén escritas por gente de otros países, de otras religiones, de otras leyes. No siempre el caso de un burgués de Glasgow, narrado con espíritu inglés, conmoverá a un burgués de Málaga. Y aun entre los mismos ingleses, la variedad de testimonios recogidos bajo diversos cielos, bajo el signo de tradiciones y de creencias diversas, puede suscitar más eco en sus espíritus y turbarlos más intensamente. Hasta ahora, además del concurso de muchos ingleses, me he asegurado el de dos meridionales católicos: usted y un joven español que conocerá bien pronto. Ponga

usted en su trabajo la claridad y la frescura de su país, la calidad de su raza. Por dondequiera que nos acerquemos a la vida, cualquiera sea la forma en que se manifieste, llega a nuestros oídos el grito de su inocencia y su repudio de la muerte. Basta sentir la vida de la culpa y del reo que la lleva en sí, para que ya no podamos matarlo; más aún: basta que nos recojamos unos instantes en nosotros mismos, que nos sintamos vivir. Si todo marcha bien, me propongo salir de Europa con nuestros artículos y nuestra influencia, porque, lo repito, no queremos tener patria; nuestra misión es ser universales. Deben ustedes andar por los campos y ciudades buscando los casos más útiles para nuestro fin, conocidos o secretos, aproximarse luego a ellos con todo el arte, con toda la emoción de que sean capaces. Un inglés tiene a su cargo la tarea de revisar los artículos de ustedes desde el punto de vista de la forma. Pero usted, ahora que pienso, me prometió darme una prueba de su estilo.

—No dude usted que la tendrá mañana, señora; sabiendo de qué se trata, no la haré esperar —dijo Dorigo con calor.

Su espíritu ondulante había pasado de la turbación de pocos minutos antes a una angustia diferente. Las palabras de la señora van der Goes habían despertado, ignoraba cómo, el miedo latente de que Emilia huyera; el miedo y las palabras se mezclaban de manera tenebrosa. De todo el discurso un solo punto lo conmovía; había algo en él que se relacionaba de modo extraño con su tormento; por eso mismo, se le hacía agradable.

—Gracias, Dorigo. Ahora puede usted marcharse. Quiero descansar algunas horas. Me ha hecho usted mucho bien. Sentía una gran necesidad de abrir mi alma después de lo que he presenciado. No podía encontrar mejor oyente. Pero estoy deshecha y necesito reposar. Pasado mañana nos reuniremos a las cinco y comenzaremos nuestro trabajo. Lo espero con su ensayo.

Dorigo se retiró. Pero, entre tantos pensamientos oscuros, uno de ellos lo detuvo súbitamente al llegar a la puerta.

—Señora —dijo volviéndose—, quiero suplicarle una cosa. Preferiría que mi mujer no supiera nada del trabajo que vamos a emprender. Precisamente porque esta obra es ya muy importante para mí, quisiera sustraerla a toda crítica fácil. No porque mi mujer sea mala o porque su modo de pensar sea distinto del nuestro. Por el contrario, es muy buena, nos entendemos muy bien. Pero usted sabe cómo son las mujeres cuando no son como usted; son un obstáculo para todo lo que no sea el lado práctico de la vida. Y sus reflexiones escépticas

o burlonas me obligarían, quizá, a contratar con una energía que prefiero poner al servicio de nuestra causa.

La señora van der Goes prometió guardar silencio.

Dorigo atravesó el jardín. Apenas sintió el aire fresco, se desvanecieron los vapores que empañaban su espíritu y reaccionó con violencia. "¡Maldita mujer!", pensó mientras caminaba, gesticulando. "¡Lo que ha venido a caerme sobre la cabeza! La vida humana. Como si todos no debiéramos morir un momento u otro. ¡Qué locura, qué delirio!" Se detuvo medio sofocado, pero advirtió que estaba ante la puerta de su casa y quizá bajo los ojos de Emilia, si Emilia miraba por la ventana. No se atrevió a levantar los suyos; se contuvo y entró tranquilamente.

Salió excitado, turbado y estuvo fuera varias horas. Como debía escribir el ensayo prometido y no podía hacerlo delante de Emilia, pasó esa tarde y la mañana del día siguiente en un café. Mientras escribía se apaciguaba el desprecio con que al principio se había mirado a sí mismo por haber aceptado una tarea lucrativa de una vieja maniática. A cada nueva línea, su empresa le parecía menos degradante y terminó por procurarle cierto placer.

La tarde que siguió a su entrevista, fatigado por una tensión de espíritu demasiado prolongada, llamó a la puerta de la señora van der Goes y entregó un sobre a la criada. De vuelta a su casa, se metió en cama y durmió con un sueño poco reparador. En el sobre había una prueba de su buen estilo que se publicó después con el título de *Historia de un jugador*, aunque el manuscrito no llevaba título alguno.

(Continuará).

(Traducción de Enrique Pezzoni)

GUIDO PIOVENE

V A R I A P O E S Í A

CON EL DUENDE

¡Viento aún tan aciago! Pero el viento
No apagará mis luces abatidas.
Si a oscuras el caballo va sin bridas,
Hacia mi voz se inquieta más atento.

¡Nublada suerte! Bajo el mal, intento
Mantener estas críticas batidas
A la altura de aquellas ¡ay! corridas
Cuando yo era feliz de nacimiento.

Noche me da la atmósfera en jornada
Que ante los ojos tan normal esplende,
Y mi dolor perturba, discordante.

En la luz, sin embargo, ya no es nada
Tanto desorden, y hasta el mismo duende
Tenebroso me fuerza a que yo cante.

PARA SER

Cuando ante mí total se siente el día,
Indivisible en su evidencia llena,
El temple de la luz se me serena
Como una desnudez de mi alegría.

No busco. Cedo al ímpetu que guía
—Varia salud— la sangre por la vena,
El son que nunca el álamo refrena,
Mi ley —fatal— a ti, variable y mía.

De cara a las esencias me coloca
Tanto vínculo móvil, y yo gozo,
Profundamente afín, de estar en medio.

Llama la luz, nos llama. Ven: tu boca.
Me cerca aun más el ser con su alborozo.
Amor: te necesito en el asedio.

EN SUMA

Una luz de sosiego en el retiro
De su alameda cóncava ilumina
—Lo sé— la paz mortal de esta colina
Tan soberana mientras yo la admiro.

Ese frescor de atmósfera en su giro
Perpetuo —sí, lo sé— predice ruina
Frente a la Deliciosa femenina
Que al pasar se me muere en mi suspiro.

Y al fin . . . Lo sé, lo sé — con la cabeza.
Pero tanto caudal de realidades
Me arrebató, me sume en su corriente.

Ser henchido de ser jamás empieza
Ni termina. Amor: tú siempre añades.
Creo en la Creación más evidente.

SU PODERÍO

Púdica oscuridad con tanta diva
Que al revelarte quedas en secreto:
De tu amor no será posible objeto
Mi diminuta oscuridad nativa,

Más agravada ahora que me esquivas
La noche de un planeta así discreto.
¡No habrá de ser mi voz quien alce reto
Ni queja a tanta soledad de arriba!

Sin escucharme, cielo, me sostienes
Y consuelas trazando tus dibujos
Y signos, para mí constelaciones.

Me rige el universo. No hay desdenes
Luminosos de nadie ni son lujos
Las estrellas. ¡Oh luz, de mí dispones!

JORGE GUILLÉN

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA FE

Habíamos señalado como síntomas del estiaje de la fe¹ cierta como anemia del alma, el desabrimiento de la vida y la sorprendente modestia trascendental del hombre de nuestro tiempo que, acaso por vez primera en la historia, se siente sin importancia.

Al tomar el hilo de nuestras reflexiones tenemos que añadir ahora la fatiga de las energías creadoras, causa de que, cuando se percute en el pecho de la cultura, rinda un sonido de oquedad cansada. No me parece dudoso que vivimos una época de extraña penuria creadora, incluso comparada esta postguerra con los años que siguieron al primer conflicto mundial. Tenemos la sensación de haber topado con un fin de camino, lo que se hace muy perceptible en las artes plásticas, en un tiempo las más atrevidas. Es significativo ver a los artistas que caminaban en vanguardia, a los cabezas de columna, detenerse, volver atrás la mirada, dar la vuelta y hacer declaraciones de regreso, con ese arrepentimiento cansino de los viejos. Algunos, como el genial Picasso, continúan buscando una vereda practicable, para seguir adelante, pero sus movimientos se parecen a los del moscardón atontado que bate contra los muros.

La única novedad importante, la popularización del existencialismo, es una novedad típica de fin de camino, porque el existencialismo popular y literario que ganó dilatada vigencia no es sino la exasperación del pensamiento analítico; pero el pensamiento y el arte analíticos están en la línea del proceso de descomposición de la cultura unitaria (sintética) de la Edad Media, iniciado hace unas centurias, y por eso no son una vía nueva sino el mismo análisis llevado a su extremo natural, donde se toca el muro, donde se llega al fondo del pozo, y se suscita la angustia de no tener salida (en este caso vale lo mismo *no tener sentido*).

Lo que a nosotros nos interesa aquí no es el existencialismo como sistema sino como sensibilidad recibida por un público dilatado. Por eso ejemplarizaremos con Jean-Paul Sartre, cuyo gran talento de escritor y cuya hábil técnica

¹ SUR, N^o 168, pág. 33.

de psicólogo, en cierto modo profesional, le permitieron encontrar la rendija por donde inocular la angustia en una multitud de lectores que —ahí vemos el signo de los tiempos— se prestaron dócilmente a la experiencia. ¿Y por qué fueron dóciles esos lectores? Precisamente porque vivían ya en estiaje de la fe *subideal* y estaban predispuestos. Sin eso Jean-Paul Sartre, a pesar de sus admirables dotes, no hubiera triunfado.

La receta de Jean-Paul Sartre, en sus novelas —no tanto en su teatro— es una receta esencialmente analítica. Consiste en situar al hombre ante la *existencia* por medio de una serie de implacables operaciones cisorias, de cortes y separaciones (análisis). Empieza por aislar al sujeto, al personaje, de los demás hombres, a veces hasta de un modo material, como es el caso del Antoine Roquentin de *La nausée* que se pasa los días deambulando por cervecerías baratas y calles sórdidas, casi sin hablar con nadie, o bien encerrado en su casa. De esta manera es más fácil colocar al hombre frente a su soledad fundamental, a su soledad metafísica. Pero no basta con separarlo de los demás hombres; es preciso separarlo también de las cosas, impedirle que tenga una relación activa con el universo, por ejemplo una relación de trabajo manual, de modelación de la materia, porque la acción disipa la angustia. Pero a pesar de todo aún le quedan al sujeto algunas defensas, especialmente las relaciones conceptuales que explican —justifican, dan sentido o hacen como si lo dieran— el mundo. Es preciso, en consecuencia, cortar también esas relaciones. Para eso llevaremos a nuestro hombre a un parque, por ejemplo, pero no lo llevaremos con una finalidad definida, a pasear, pongamos por caso, sino “para nada”, a fin de cortar la relación de lugar. Como el personaje no sabe “para qué está allí”, se angustia, se siente echado en medio del mundo... El hombre palpa las existencias que le rodean —la experiencia sale mejor de noche— como un ciego. ¿Qué son estas existencias? Son árboles. ¿Árboles? En ese momento le hacemos comprender que el concepto de árbol es una relación artificiosa, una idea de mera validez práctica, es decir, le cortamos una relación más. Entonces el sujeto toca la existencia casi desnuda, horrenda, y siente asco. Pero aun le queda a nuestro hombre una última relación conceptual que se interpone, como una tela protectora, entre su alma y la pura existencia, monstruosa en su desnudez: le queda su concepto del ser. Cuando decimos de una cosa que es un ser ya empezamos a explicárnosla, ya la hemos vestido, porque la relación de ser es la hoja de parra, el primer indumento que le ponemos a lo real. Hay que arran-

car brutalmente la hoja de parra a fin de que el sujeto se horrorice al entrar en contacto con la existencia en carne viva, sin ningún sentido. Pero el mandrín es tenaz en su afán de aferrarse a la "mentira" —tiene vocación de "inauténtico"— y allá en lo hondo de sí mismo se cree importante y pretende que las cosas no serían nada sin él. Pues bien: ha llegado el momento de hacerle sentir que está de sobra, que está de más. Para eso le haremos considerar detenidamente aquellos objetos más familiares, más suyos: esta mesa en que escribo, esta silla en que me siento, estos libros. Luego ausentaremos al sujeto, lo separaremos de sus cosas, y más tarde le haremos volver: hallará sus cosas ahí, presentes, estáticas, contemplándole con ironía sardónica, y existiendo por sí mismas, sin él, con insolente existir. Bien podía haberse muerto, que ellos, los objetos, existirían igualmente sin el sujeto. Está de sobra, está de más. Todo está de sobra, todo está de más...

No sabemos si hemos simplificado un poco los recursos para sugerir la angustia. Sin duda se puede echar mano de procedimientos más finos. No importa. Lo esencial es que todas las operaciones conducentes a crear el estado de angustia serán, como la técnica antes esbozada, operaciones analíticas destinadas a aislar elementos que suelen darse fundidos en la vivencia ingenua, y por este medio —en rigor puramente intelectual— llegar al hueso de la existencia, a la roca viva, al finisterre del finisterre. En suma: análisis. Es la razón desnudando a la razón, destruyendo las razones, cortando los enlaces racionales, la armadura ideal que cubre la realidad. De esta manera sacaremos a luz —es decir, a tinieblas— la pura existencia corita y en toda su impudicia.

Ahora bien: este pensar y este sentir en que nos van metiendo la filosofía y el arte analíticos me parecen un ejercicio saludable de desbroce y de purificación. Aparte raros individuos, el hombre no ha tenido nunca sino, a lo sumo, fulgurantes visiones de ese fondo donde el estómago siente calambres, y ha vivido —y aun vive— en el seno de un universo de creencias e ideas muy seguras, como el pez en el agua de un estanque, sin sospechar el artificio, e ignorante de toda posibilidad de secano. Era necesario vaciar el estanque, llevar el pez al desierto y dejarlo allí abandonado. ¿Para qué? Para que sepa, al menos, lo que es el agua, pues este pez la ignoraba porque vivía inmerso en ella, sin tener idea de la negación de su propio elemento.

Pero, a medida que este hombre, por una evolución natural y sostenida,

va quedándose en seco, empieza a clamar por su medio vital, por una fe. Pide a gritos un constructor de ciudades que le saque de la intemperie o siquiera un buen sastre de actitudes que le vista aunque no sea más que provisionalmente. Quiere que la cultura haga lo que ha venido haciendo siempre: brindar techo, protección contra la tragedia de vivir. Pues bien: yo creo que este hombre que así se niega a ser auténtico tiene, después de todo, razón.

Esto nada dice contra la conveniencia de haberle quitado su agua al pez pues se trataba de agua sucia. Pero la tarea analítica ya está hecha. Lo que ahora necesitamos es una nueva cultura sintética: grandes edificadores de actitudes culturales positivas. De otro modo: que se deje la piqueta —¡oh la vieja metáfora inevitable!— y se tome el martillo, la llana, la plomada, el nivel y el compás, las mismas herramientas de aquellos que, pacientemente, y a lo largo de milenios, fueron edificando templos paganos, catedrales cristianas, torres altas. Otra vez es preciso clarificar, ordenar, estilizar formas, para hacer inteligible el mundo y dar sentido y dignidad a la vida.

Hay que reconstruir la fe.

Pero esto se dice pronto... ¿Es posible reconstruir la fe? ¿Y cómo? ¿Es que proponemos alguna buena nueva? ¿Es que tratamos de reeditar el milagro griego? Todo esto parece un poco ridículo. La paloma de Kant, a pesar de ser ave familiar de un gigante, no tiene la envergadura de un águila caudal capaz de llevarse en vuelo las contradicciones de este tiempo. Más que la paloma de Kant podrían hacer las bestias aladas que vieron los profetas, pero los profetas aparecen cuando aparecen, y si hoy se presentaran en el mundo, en el mejor de los casos serían recibidos —nos lo tememos— con la atención benévola, pero burlona, con que fué acogido San Pablo cuando predicó en la Atenas decadente. Quizás pueda haber profetas vestidos con traje de confección, pero no toca a nuestra insignificancia de pequeños discurridores asomarnos a ese mundo. Sabemos únicamente que reconstruir la fe de arriba abajo, de los dioses a los hombres, sería repetir una experiencia pasada.

Lo que a nosotros se nos ocurre —y a muchos otros también— es que si alguna posibilidad de reconstruir la fe existiera debe hallarse en potencias que yacen inexploradas en el hombre. Por lo demás, la filosofía clásica, cuando hubo de enfrentarse con la fragmentación del sistema unitario medieval, no

pudo hacer sino esto mismo: apelar al hombre. Pero la filosofía clásica, muy discreta, quiso empezar por lo que parecía ser el principio, por averiguar qué garantía de certeza había en el pensamiento humano. Es Descartes, con su método, lo mismo que Kant con sus juicios sintéticos "a priori", y toda la filosofía que pone por delante la teoría del conocimiento. Pero esa vía —una fase de la cultura analítica— ya dió de sí cuánto podía dar, según parece. Por otra parte, no toma al hombre integral sino al *sujeto pensante* que es una abstracción más.

Más fecundo ha de ser —creemos— el trabajo de los escritores y artistas modernos (Malraux es un ejemplo típico) que se torturan inquiriendo sobre el hombre por la intuición y el arte.

En todo caso estamos convencidos de que hay en el hombre o deben haber muchas posibilidades casi vírgenes. El hombre ha sido muy poco explorado porque no ha tenido tiempo aún de ocuparse de sí mismo. La causa de una desatención tan inesperada reside, ante todo, en que los ojos —y el hombre es un animal óptico— están hechos para mirar para afuera y no para adentro. Por otra parte, las cosas se le vinieron encima y era preciso cuidarse de ellas urgentemente, porque de las cosas, de su benevolencia o de su hostilidad, dependía la vida de la especie y de cada individuo. Por eso el hombre se apresuró a inventar un *lenguaje (una lógica) para entenderse con las cosas*. También era necesario propiciarse las fuerzas misteriosas que rondaban la noche humana, y por eso fué creado en seguida otro lenguaje, el *lenguaje (lógica) para entenderse con los dioses* (por ejemplo, ¡qué lógica sorprendente hay en el sacrificio del primogénito, una lógica sentimental de terror!). Ambos instrumentos de conocer y de relacionarse con el mundo están hechos "para afuera", y cualquier explicación que den del hombre será una explicación exterior, condicionada por las cosas y por dioses. Durante mucho tiempo convivieron ambos lenguajes confundidos, pero más tarde, especialmente en la civilización occidental, se empezó a observar que el *lenguaje para las cosas* era el único que obtenía contestaciones seguras, válidas, reiteradas, siempre y cuando los conjuros "racionales", las fórmulas de encantamiento (ciencias), se ajustaran a determinadas normas. Las cosas se mostraban dóciles con el lenguaje (la lógica) creado para ellas, por la conocida razón de que el mundo físico es constante en su conducta, no es un mundo incierto, arbitrario, ni suele tener accesos de locura. El *lenguaje (lógica) para las cosas* alcanza su perfección máxima en

las ciencias positivas, sobre todo cuando se acercan, en sus formulaciones, a la matemática. Los resultados de este lenguaje fueron tan asombrosos que no hay nada extraño en el hecho de haberse dejado seducir el hombre por tanta perfección y tanta eficacia. De ahí que se haya dado a interpretar toda realidad valiéndose del *lenguaje para las cosas* que invadió la sociología —el marxismo es la más eminente construcción sociológica del *lenguaje para las cosas*—, la moral y hasta el alma humana por medio de la psicología experimental. Pero ya se sabe que el *lenguaje para las cosas* (lógica para las cosas) es esencialmente analítico y su explicación del hombre no viene a ser sino la explicación de pedazos de hombre: su sangre, su estómago, sus células, su cerebro. El hombre mismo, en su integridad y en su esencia —en lo que le distingue de todo lo demás—, no se dejó aprehender por el *lenguaje de las cosas*.

Para hablar del hombre nos parece indispensable un lenguaje especial, un *lenguaje para el hombre* (una lógica para el hombre). Crear el *lenguaje para el hombre*, y usarlo, es la tarea que se nos ofrece a quienes tengamos algún trato con el pensamiento y con el arte, por modesto que sea. De tal modo estamos convencidos de esto que anunciamos el fin del pensamiento y del arte analíticos, y la vuelta a una modalidad sintética e integral de ver el mundo y de ver al hombre.

El *lenguaje para el hombre* debe revisar el valor de muchas palabras fundándose, no en las separaciones y definiciones analíticas, sino en las vivencias tal como se dan ingenuamente. Así hemos visto cómo el existencialismo, por una exasperación analítica, y valiéndose de los signos del *lenguaje para las cosas*, aísla al individuo de los demás individuos y lo separa del mundo exterior, impidiéndole que se incorpore a él por la acción, justamente a causa de que la acción, por su propia virtud, ahuyenta a la angustia (es un hecho de observación común que quienes contemplan impotentes, desde la orilla, la lucha de una nave con el temporal, se sienten más angustiados que quienes libran batalla con la muerte en la propia nave). La falacia de este procedimiento consiste en conceder más validez, más verdad, a la contemplación intelectual que a la vivencia humana. Pero ¿por qué ha de ser más verdad, o quizás la única verdad, la visión intelectual y quietista sacada de la *lógica para las cosas* que la vivencia integral y activa?

El hombre vive con los demás hombres y vive con las cosas sin saberse separado radicalmente de unos ni de otras. El hombre vive siempre difundido

y mezclado, como parte del universo, y es puro artificio mental considerado en categórica escisión. Más aún: el hombre vive difundido y mezclado con sus criaturas ideales y de hecho nunca las separa bien de las criaturas reales o exteriores. Y sólo así vive: por algo no hay salvación sino en este fundirse, en este mezclarse, y hasta perderse, de que extrajeron los místicos sus deliquios. Pues bien: el *lenguaje (lógica) para el hombre* debe acomodar el valor de las palabras a estas vivencias y no someter las vivencias, o no concederles validez porque no se ajusten a los patrones del *lenguaje (lógica) para las cosas*.

Sin pretender llegar a nada definitivo en estos atisbos, ejemplarizaremos someramente, a fin de insinuar lo que pudiera ser un *lenguaje para el hombre*. Tomemos el concepto de individuo. La idea de individuo fué elaborada por el *lenguaje para las cosas* viendo que determinados seres vivos no podían ser fragmentados sin destruir su mismo ser. Sin duda se trata de una especie lógica muy útil, aunque su valor para la ciencia biológica sea dudosa en muchos casos. Ahora traslademos el concepto de individuo, tal como se maneja en el lenguaje corriente —que es el *lenguaje para las cosas*, no lo olvidemos—, al campo propiamente humano, y apliquemos este patrón ideal a determinado hombre que, para mayor evidencia, será, en este caso, un jefe de hombres. Si decimos: “Este jefe es un individuo”, nadie nos objetará. Pues bien: lo que caracteriza al jefe es su dilución en los demás hombres, su ser él y a la vez ser los demás, su sentirse agigantado en la aquiescencia pública. El jefe, en sus experiencias más características como tal jefe, siente esa especie de orgasmo de quienes tienen trato triunfal y comunión con las muchedumbres. Ahora preguntamos: ¿Es un individuo el jefe? No. Es él y los otros, todo a un tiempo. El *lenguaje para las cosas* sólo violentando en cierto modo su principio de identidad, y con circunloquios poéticos, puede explicar al jefe.

Pero se dirá que este ejemplo pertenece a la esfera estrictamente humana. ¿Qué sucede cuando la relación se establece entre el hombre y las cosas? Pues bien: esta relación puede comprometer solamente la zona intelectual de la personalidad (como en el “espíritu científico”) y entonces evidentemente la lógica o *lenguaje para las cosas* reitera, una vez más, sus excelentes servicios. Pero también puede comprometer integralmente al hombre, y en este caso, la lógica, el *lenguaje para el hombre*, nos brinda nuevos campos de esclarecimiento. Así, cuando Don Quijote se acerca a la venta, ve un castillo, con sarcasmo del *lenguaje para las cosas*, muy seguro de sus verdades. Pero des-

pués de haber pasado Don Quijote por la venta-castillo, ya no sabemos muy bien cuál es la naturaleza más verdadera del edificio, pues algunas realidades han quedado modificadas por la presencia y la acción del caballero. El propio ventero que es gran pícaro y sumiso servidor del *lenguaje para las cosas* ha leído extravagantes fórmulas rituales en su trapacete, dando por buena —así fuera para burlarse— la locura de Don Quijote. Y al hacerlo, obedeció a la *lógica o lenguaje para el hombre* del valeroso andante, con notorio escándalo del sentido común o *lenguaje para las cosas*. La locura quijotesca ha resultado válida, operante, incluso en el mundo de las realidades. El mismo Don Quijote sueña a Dulcinea que no existe; pero esto no le impide amar a la criatura ideal y obrar como si existiera (por lo demás, a ella debe Don Quijote la fuerza de su brazo). ¿Pero existe o no existe Dulcinea? Ante el *lenguaje para las cosas*, no existe; ante el *lenguaje para el hombre*, sí.

Sin duda tenemos en cuenta esta objeción: ¿Cómo distinguir la verdad del desvarío si damos plena alternativa lógica a este modo pensar, a este *lenguaje para el hombre*? Ante todo, diremos que la categoría verdad sólo vale de verdad ante un *lenguaje para las estrellas*, inasequible. Debiera sustituirse por la categoría *validez*. Y un criterio de validez es la potencia operante del lenguaje, de cualquier lenguaje, sea *lenguaje para las cosas* o *para el hombre*. Claro está que la locura también es operante, al igual que la fantasía más gratuita. Y aquí se abre otro gran problema que tal vez pudiera esclarecer la estética ¹.

Me atrevo a esperar que, en cuanto tomásemos al hombre íntegramente —y no hay motivo serio para tomarlo preferentemente de otro modo, es decir, según modalidades analíticas de pensar—, quizás pudiésemos afirmar nuevas síntesis y descubrir en él posibilidades y riquezas en parte desconocidas y en parte desacreditadas porque han sido descritas con un lenguaje intraducible. Con exceso de presunción, desde luego, insinuamos la posibilidad de hallar algún nuevo asidero para sostener más firmemente los valores, sin necesidad de colgarlos de un vacío celestial.

Se trataría, no de descender de Dios al hombre, como vino haciendo la cultura sintética en el pasado, sino de intentar el ascenso del hombre a Dios

¹ Nos es imposible aquí plantear siquiera esta cuestión. Esperemos que algún día pueda exponer mis reflexiones en este punto.

por este *neo-sinteticismo* que tal vez sea la gran tarea reservada a las jóvenes generaciones.

¿Pero será posible realizar esta labor en el seno de la civilización industrial, en este medio movedizo y tiránico?² Nosotros esperamos que las mismas condiciones objetivas, creadas por la técnica, brinden, en su imprevisible y acelerada evolución, la coyuntura, el tiempo y el tempero propicios a esta tarea necesaria. Pero, en todo caso, y fuere cual fuere nuestro destino, nos parece que en nada disminuye ni altera las obligaciones de quienes tienen oficio y servicio en la casa del espíritu. Con eso basta: no tenemos el deber de vencer sino el deber de hacer. Y cada cual a lo suyo.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

1 Véase *Prometeo y su fragilidad*, SUR, Nº 163, pág. 41.

EL CANTAR DE LA HUESTE DE ÍGOR

INTRODUCCIÓN

Tema y transmisión

Como todos sabemos, la derrota es la musa épica por excelencia: tan urgente es para la vanidad nacional de cada pueblo paliar poéticamente sus recuerdos humillantes. A una derrota debe Rusia su más antiguo poema épico conocido. En efecto: Ígor, príncipe de Nóvgorod-Syeverk, a fines del siglo XII, llevó a cabo muchas felices expediciones contra los polovcianos, pero no sus victorias sino su único revés de 1185 dió nacimiento al Cantar de la hueste de Ígor.

Muy curiosa es la historia de su transmisión. En 1797 se anuncia el hallazgo de un manuscrito que contiene el poema más dos crónicas y tres traducciones de obras griegas, típicas de la literatura rusa de los siglos XI a XIII. El manuscrito, del que existe la copia ejecutada para la emperatriz Catalina y sobre el que se basa la primera edición del Cantar de Ígor, pereció en el incendio de Moscú, cuando la invasión napoleónica. Estas peripecias han inducido recientemente a poner en duda la autenticidad del Cantar de Ígor, suponiéndosele superchería del siglo XVIII, a la manera de Ossian. Pero el examen atento del texto desde el triple punto de vista lingüístico, histórico y literario permite asegurar definitivamente su autenticidad incontrovertible y llegar a importantes resultados para su mejor conocimiento.

Así, de su examen histórico se desprende que debió de componerse a fines de 1187, probablemente para las bodas del hijo de Ígor, a las que se alude en el poema mismo, versículo 206 y sigs. El Cantar ha surgido en la mesnada aristocrática de los príncipes de Chernígov. Refleja la inestable organización política, las continuas querellas entre los grandes señores rivales que debilitan la resistencia de Rusia a las invasiones. Leída a la luz de su ambiente político —enseña el ilustre historiador George Vernadsky— la repetida frase “beber en

el Don" no es una muletilla retórica derivada de la epopeya grecorromana, sino la formulación poética de un programa político: Ígor ambiciona abrir la antigua ruta NO-SE, desde el golfo de Riga hasta la desembocadura del Don, esto es, rescatar de los polovcianos, no cristianizados, los antiguos territorios eslavos del mar de Azov. Con lo que su empresa se exalta con el halo heroico y religioso de una guerra de reconquista.

Elementos culturales

Del examen histórico y literario también se desprende que el poema es un fiel reflejo de la Rusia kievita, de la rica variedad de su civilización, relacionada a la vez con la Europa Central, con Bizancio y con la Persia islamizada, y que retenía aún huellas abundantes del paganismo escítico y escandinavo. Menudean en el Cantar de Ígor las alusiones a las antiguas divinidades (17: Veles, dios de los rebaños, como Apolo; 29: Div, genio maléfico en forma de pájaro; 48: Stribog, dios de los vientos; 64: Dazhbog, dios del sol; 159: Hors, advocación de Dazhbog). En el símil del búfalo y en sus epítetos —aposición fija al modo de la poesía escandinava con que se nombra al príncipe Vsévolod— se esconde la huella del culto de Tor, mientras en el peregrino detalle de las perlas volcadas del carcaj (v. 96) que ve Svyatoslav en su sueño profético, se ha rastreado un antiguo rito funerario de los escitas, descrito ya en el siglo III antes de Cristo por el historiador griego Filarco.

Desde el punto de vista literario, el elemento más importante es, sin duda, el bizantino, sagazmente investigado por el profesor de filología eslava de la Universidad de Columbia, Roman Jakobson. Segura fuente bizantina tienen las figuras alegóricas, frecuentes en el Cantar (v. 75, 76, 152). Varios motivos, no familiares al lector occidental, tales como la concepción de la edad presente como el séptimo y último milenio (v. 152), la aparición de la virgen Violencia (v. 76, 152), la codicia y rencillas de los príncipes (v. 76-78), las alas de cisne que han despertado las querellas intestinas (v. 76), se remontan todos a la escatología bizantina. Usanza literaria bizantina es apostrofar al poeta como rui señor y figurar el árbol espiritual en que revolotea ese rui señor metafórico (v. 14). También es bizantina la curiosa imagen del alma comparada con una perla (147), y herencia grecobizantina las ráfagas concebidas como alas de vientos personificados (v. 174). La muy curiosa conciencia de oficio, por así

decirlo, es claro que no brota de una literatura primeriza, sino de las escuelas eruditas de Bizancio. Si el autor del Cantar de Ígor repudia cortésmente la fantasía fabuladora de un gran precursor por quien, no obstante, se muestra poderosamente atraído (v. 4 y sigs., 14 y sigs.), es porque el influyente poeta bizantino Constantino Manasés, al comienzo de su historia de la guerra de Troya, rechaza en pro de la verdad las ficciones del muy venerado Homero. Tras las huellas de Constantino Manasés, el poeta del Cantar de Ígor, al igual de muchos otros autores medievales rusos, rechaza en teoría todo estilo florido, protesta de su sumisión a los hechos, pero en verdad no tiene a menos adoptar el mayor preciosismo, la transfiguración más fantaseadora de la realidad. Por último, la frase simétrica, característica del estilo del Cantar, bien que derivada en última instancia de la Biblia y de la liturgia, y reforzada por el paralelismo de la poesía oral rusa, se apoya también en la práctica frecuente de la elocuencia bizantina¹.

El Cantar de Ígor y el arte coetáneo

Para Pushkin el Cantar era un "monumento aislado en el desierto de nuestra literatura". Lo cierto es que, por grande que sea la singularidad del poema, ese juicio emanaba más que de su verdadera situación, del desconocimiento de la literatura medieval rusa, debido a la pérdida de buena parte de las obras mismas y al incipiente estado de la filología e historia literaria aún a comienzos del siglo pasado; de hecho los cronistas intercalan unas veces fragmentos de baladas y declaran otras inspirarse en ellas. Jakobson ha podido demostrar cómo el poema se halla armónicamente integrado en la literatura rusa del siglo XII: la presentación del tema se asemeja a la que ofrecen los relatos bélicos de los cronistas y novelistas griegos, leídos y traducidos por los letrados eslavos; por otra parte, no falta huella del estilo oral de los fragmentos épicos insertos en las crónicas. El simbolismo y la alegoría, esenciales en el arte medieval, se expresan en el Cantar con los motivos de la escatología de la época; las ideas políticas reaparecen en las crónicas inspiradas por Ígor y su familia; formas literarias del Cantar tales como el *planto* y el *pane-*

¹ El Cantar de Ígor está escrito en versículos sin rima ni número fijo de sílabas, a los que sólo el canto daba cierta regularidad rítmica. Se presume que el origen de ese canto sea también bizantino.

gírico están bien atestiguadas; también comparte el Cantar con la literatura medieval rusa el señalar los momentos del día por la actividad de los pájaros y otros animales, la oposición entre la masa de una hueste y el vocerío de la otra, las huidas bajo la protección de la bruma, el ditirambo de la naturaleza con intención devota o sentimental, la imagen de la matanza como embriaguez del festín nupcial. El preciosismo del poema —sus símbolos, alegorías, alusiones, apóstrofes, juegos de palabras, contraposiciones, hipérbos, simetrías, aliteraciones— es característico de la poesía de su siglo, tanto en la de Rusia como en el arte hermético de los escaldas escandinavos o en el trobar clus de los trovadores provenzales. Y lo que no halla paralelo en lo que se conoce de la literatura coetánea, lo halla en otras artes; ante todo en el de la miniatura. Así, el arte del juglar tañedor de la guzla, figurado en la imagen de los diez halcones que echan a volar tras una bandada de cisnes (v. 4-5), aparece gráficamente en miniaturas de la época, y otro tanto puede decirse de los presagios (v. 27 y sigs., 31, 74, 136), de la personificación de los vientos (v. 48), de costumbres funerarias tales como el antiguo rito de agitar brasas en antorchas de cuerno (v. 82) y del trineo empleado como féretro (v. 99), de las mujeres del enemigo apresadas en el campo de batalla (v. 37).

*El Cantar de Igor y el Cantar de Mio Cid:
circunstancias históricas semejantes*

Para nosotros, lectores de una literatura que comienza con el Mio Cid —nuestro implícito término de referencia para juzgar la épica medieval—, el Cantar de la hueste de Igor se nos aparece a la vez como similar y distinto. Ambos surgen de una floración épica que por sus restos, prosificaciones y alusiones, se presume abundante pero que ha perecido casi por entero. Como el Cid, se ha transmitido por el azar de un solo manuscrito, como el Cid es poesía fronteriza, contra el invasor infiel, henchida de grave devoción, pero esencialmente laica, en contraste con la poesía clerical de la siguiente generación literaria. Por exaltar la reconquista como guerra de religión, uno y otro poeta insinúan la visión de una patria unificada, en el Cid por las gentes que van a oír la justicia del Rey castellano (v. 2977 y sigs.), en el Cantar de Igor por la deseada alianza fraternal entre los príncipes de Rusia (v. 120 y sigs.). Ambos acaban con una nota triunfal: el regio parentesco del Cid, señor de Valencia, la res-

titución de Ígor a su tierra y, con él, nuevas esperanzas y ambiciones. La precisión histórica y geográfica del Cid contrasta con la inexactitud y vaguedad de su romancero, como el Ígor contrasta con las tardías byliny, que en lugar de exacta genealogía, historia y geografía sólo conservan nombres ya no identificables. Los dos poemas muestran peculiar sentido humorístico; en los dos coinciden algunas lujosas notas, quizá por la importancia de Constantinopla como centro suntuario de la Europa medieval: el exorado arzón, por ejemplo, y las telas preciosas, cendal, xámet y ciclatón.

El Cantar de Ígor y el Cantar de Mio Cid:
divergente reacción artística

Pero ¡qué distinta la expresión literaria! Por un lado la forma narrativa con tendencia dramática, cierto argumento asociado a una biografía y, principalmente en el Cantar de las Bodas y en el de la Afrenta, peripecias, tensión trágica, graduado desarrollo de caracteres, grandes escenas teatrales, diálogo o largas réplicas en el tono de la realidad. Por el otro, la forma lírica que, como nacida probablemente del cántico de encomio, deja a un lado el hilo narrativo y recorta de él breves escenas minuciosamente elaboradas en lo descriptivo y en lo sentimental. En lugar del diálogo verista, tan característico de las deliberaciones del Cid, la musicalidad de réplicas simétricas de los khanes polovcianos (v. 203 y sigs.). En lugar de los sesudos discursos en vistas o cortes, arrebatadas visiones de profecía (v. 93 y sigs.), apóstrofes a los príncipes lejanos (v. 120 y sigs.), coloquio emotivo con el río benévolo para el fugitivo (v. 192 y sigs.). Extrema sobriedad, concisión y desnudez de estilo en el Cid; profusión miniaturista, abundancia ornamental en el Ígor, particularmente ostensible en la riqueza abigarrada de sus imágenes. Frente a la estricta objetividad del Cid, incesante intervención del poeta en el Ígor; frente a la reserva castellana en el mundo afectivo, complacencia oriental en su despliegue y, de ahí, continua presencia femenina: las cautivas infieles (v. 37), la bella esposa que el guerrero pospone a su denuedo (v. 56), las plañideras que echan de menos a sus muertos y sus propias delicias (v. 82 y sigs.), las hijas de los godos, cubiertas de oro por el desastre de Ígor (v. 109), la mujer que lanza su queja muy lejos de donde arriesga su vida el marido (v. 167 y sigs.), la madre del joven príncipe

ahogado en la huida que le llora, acompañada en su duelo por árboles y flores (v. 198 y sigs.).

Porque la diferencia más grande entre los dos poemas se halla, precisamente, en la visión de las cosas. Conforme, al fin, con la tradición homérica, el *Cid*, rico en luminosidad, es pobre en color, mientras el breve *Cantar de Igor* sorprende con la riqueza de su colorido: lobo gris y águila azulenca (v. 3), el Don azul (v. 11), los escudos bermejos (v. 31), varas y penachos rojos, estandarte blanco (v. 39), negro cuervo (v. 41), auroras rojas, nubes negras, relámpagos azules (v. 43-44), tierra ennegrecida (v. 67), césped ensangrentado (v. 144), bruma azul (v. 155), árboles reverdecidos (v. 195), ríos de ondas plateadas (v. 144), y oro, oro en profusión, oro que suena en manos de las mujeres (v. 83, 109), oro que consagra el trono hereditario (v. 56, 123, 130, 131, 154, 184) y adorna la garganta de los príncipes (v. 147), oro en el yelmo (v. 54, 127, 141), en el arzón (v. 91), y en el estribo de los guerreros (v. 59), oro en la techumbre (v. 97), oro como preseña de la batalla (v. 37), oro que colma los ríos enemigos como despojo de la derrota (v. 90), oro, en fin, que circunda a los personajes como el fondo deslumbrador de la pintura bizantina. No es menos importante el mundo de la luz y su oposición con el de las tinieblas: el juego recíproco de ambas funciona no sólo descriptivamente sino con valor anímico como presagios funestos que determinan en el ánimo del lector una sobresaltada inquietud: el sol corta el camino de la hueste de Igor con su barra tenebrosa (v. 8); el ocaso se extingue poco a poco en la noche, la aurora se enciende de golpe, precedida por la blancura de la niebla de la mañana (v. 33).

El paisaje se reduce en *Mío Cid*, como es sabido, a una frase de acotación (v. 2691: "Atiença, una peña muy fuort"; v. 2698-2700, la más larga: "Los montes son altos, las ramas puján con las nuoves, | e las bestias fieras que andan aderredor. | Fallaron un vergel con una limpia fuont."). En el *Igor* el escenario natural está anotado con una escrupulosidad de atención que evoca el arte de la miniatura persa. Cada animal, cada planta está nombrado con precisión concreta que la traducción no siempre logra transmitir. Basta confrontar el tema de los agujeros, común a ambos poemas: en el *Cid* interesa la corneja únicamente como signo, no en sí; pero en el *Igor* no sólo interesa el mensaje, sino también el ser y el hacer de los animales que lo revelan: los lobos con sus aullidos, las águilas con sus gritos, los zorros que chillan excitados a la vista de los escudos rojos de la hueste (v. 31), el murmullo áspero de la corneja (v. 35), las

alternativas de la caza de altanería (v. 40, 79, 190). La naturaleza se presenta hirviente de vida, animada e inmediata: no es fácil saber si el lobo de patas blancas es, simplemente, un lobo o bien el príncipe mago que comienza a oír maitines en una ciudad y llega a la otra antes de que acaben de sonar (v. 159 y sigs.); las zarzas del río mezquino aprisionan y precipitan a la muerte al joven príncipe (v. 197), mientras las ondas del río generoso protegen a Igor con la misma ternura con que velan por cada animalillo que puebla sus junqueras, armiño, pato silvestre, gaviota o ánade negra (v. 188, 196). Los momentos del día están marcados por la actividad sucesiva de los pobladores del bosque: el gorjeo de los ruiseñores al filo del alba, el chirrido de las cornejas al despuntar la mañana (v. 35), el pájaro carpintero que con la sucesión de su martilleo seco en el silencio de la noche marca la extensión de la arboleda a lo largo del río (v. 202). Muy humano es suponer recíproco este apasionado interés en la naturaleza: los pájaros se retiran acongojados, presintiendo la derrota (v. 31), la hierba desmaya y el árbol se doblega por la pena de Rusia (v. 74), las flores se marchitan para acompañar a la madre doliente (v. 199), los muros de las ciudades se desploman por el cautiverio de Igor (v. 92) y el sol relumbra a su inesperado retorno (v. 211). Nada más instructivo que este contraste en la reacción literaria de las dos naciones, España y Rusia, que defienden las fronteras de Europa.

Éxito y difusión

El Cantar de Igor tuvo gran éxito en la Edad Media, según consta por las huellas que ha dejado en otras obras. La más antigua de éstas es un fragmento del siglo XIII, el Decir de la pérdida de la tierra rusa, que sirve de introducción a la vida de Alejandro Nevsky. El escriba Domid, en un manuscrito de comienzos del siglo XIV cita libremente el versículo 64 del Igor, y el ciclo literario compuesto en el siglo XV para celebrar la primera victoria decisiva contra los tártaros, en 1380, ofrece numerosas coincidencias, particularmente el poema en prosa llamado Zadónshchina (literalmente "Hazañas de allende el Don"). No menor ha sido su acogida después de su descubrimiento en 1797: basta recordar la alabanza entusiástica de Pushkin y la admiración implícita de Borodín, al tomarlo como asunto de su deliciosa ópera, El príncipe Igor, así como el número y calidad de sus traducciones. Ya hacia 1812 había sido vertido tres veces al alemán y, más tarde, Rainer Maria Rilke fué uno de sus

intérpretes. En francés existe, entre otras, la versión del insigne bizantinólogo Henri Gregoire; el primer poeta polaco de hoy, Julian Tuwim, lo ha traducido en verso a su lengua. El Cantar de Igor está, en efecto, trasladado a veinte lenguas entre las cuales no se contaba hasta este momento, que sepamos, el español. El presente ensayo de traducción se basa en la edición crítica del citado Jakobson (New York, 1948), y se complace en reconocer lo mucho que debe a la versión al ruso moderno y estudios diversos del mismo editor, así como al comentario histórico de Marc Szeftel y a la interpretación de George Vernadsky.

EL CANTAR DE LA HUESTE DE ÍGOR,
DE ÍGOR, HIJO DE SVYATOSLAV, NIETO DE OLEG.

*El cantar de Igor
y los cantares de antaño.*

1. ¿No nos cuadraría, hermanos, comenzar con cantares de antaño la ardua gesta de la hueste de Ígor, Ígor, hijo de Svyatoslav?

2. Comience, pues, este canto, conforme a los hechos de nuestros tiempos, y no a la ficción de Boyán.

3. Porque, cuando Boyán el agorero quería componer un canto en honor de alguno, se lanzaba en pensamiento por los árboles, y luego a ras de tierra como el lobo gris, o bajo las nubes, como el águila azulenca.

4. Pues al recordar, según confesaba, las querellas de los tiempos pasados, solía lanzar diez halcones contra una bandada de cisnes, y el primer cisne alcanzado entonaba primero su canto.

5. Pero, en verdad, hermanos míos, Boyán no lanzaba diez halcones contra una bandada de cisnes, antes posaba sus dedos mágicos sobre las vivas cuerdas que, por sí solas, entonaban la gloria de los príncipes —del antiguo Yaroslav, del valiente Mstislav que degolló a Rededya ante las huestes cherkesas, del noble Román, hijo de Svyatoslav.

6. Nosotros, hermanos, dejemos el cantar desde el antiguo Vladímir¹

¹ El poema menciona varios personajes de este mismo nombre. Aquí y en el versículo 165 se alude a Vladímir el Santo (fines del siglo x), que convirtió Rusia al cristianismo; en

hasta el Ígor de nuestros días, que ha adiestrado su ingenio en firmeza y ha aguzado su alma en valor.

7. Henchido de ánimo guerrero, llevó sus bravas huestes contra la tierra polovciana, en defensa de la tierra de Rusia.

Agüero siniestro. 8. He aquí que Ígor alzó los ojos al sol claro y vió a toda su hueste cubierta de sombra.

9. Y dijo Ígor a su mesnada:

10. "Hermanos y mesnaderos: más vale morir por nuestras heridas que dejarnos cautivar.

11. "Cabalgemos, pues, hermanos míos, en nuestros veloces corceles para divisar el Don azul."

12. Ardiente deseo abrasaba el ánimo del Príncipe; su ansia de saborear el agua de Don el grande veló el presagio.

13. "Con vosotros, hijos de Rusia —dijo—, quiero quebrar lanzas en la raya del campo polovciano; allí quiero dejar mi cabeza o beber en mi yelmo el agua del Don."

El cantar de Ígor y los cantares de antaño. Los hermanos. 14. ¡Oh Boyán, ruiseñor de antaño! ¡Ojalá hubieras tú cantado de estas huestes, revoloteando, tierno ruiseñor, por los árboles de la fantasía, volando con tu ingenio bajo las nubes, trenzando alabanzas alrededor del prente, rastreando la huella troyana¹ a través de la llanura y monte arribal

15. A su descendiente cuadraría entonar el canto en honra de Ígor:

16. "No es borrasca lo que ha arrastrado los halcones más allá de los anchos campos y por lo que las cornejas huyen en bandadas hacia Don, el grande..."

17. O bien, oh Boyán el agorero, nieto de Veles, así convendría entonar:

18. Relinchan los corceles allende el Sula, resuena la gloria en Kíev, re-

el v. 61, se nombra a Vladímir Monómaco, príncipe de Chernígov en 1094. Contemporáneo de Ígor es el Vladímir hijo de Gleb, príncipe de Pereyaslavl, de quien tratan los versículos 121 y 122.

¹ Recibe el nombre de trovana la región entre el Dniéper y el Don, ocupada por los polovcianos trashumantes que habían desalojado de ella a una población anterior, los torks, identificados con los teucros y troyanos de la Antigüedad clásica.

tumban las trompas en Nóvgorod, se alzan las enseñas en Putivl; Ígor aguarda a su caro hermano Vsévolod.

19. Y le dijo Vsévolod, búfalo bravío:

20. "Ígor, tú eres mi único hermano, mi única lumbre brillante. Ambos somos hijos de Svyatoslav.

21. "Ensilla, hermano, tus veloces corceles.

22. "Los míos ya están prestos, ensillados de antemano cabe Kursk.

23. "Y mis hombres de Kursk son guerreros de renombre: fajados al clangor de las trompas, mecidos entre yelmos, amamantados a punta de lanza.

24. "Los caminos les son conocidos y los barrancos familiares; sus arcos están tendidos, sus aljabas abiertas, sus alfanjes aguzados.

25. "Se lanzan por el campo como lobos grises, en busca de honra para sí y de gloria para el Príncipe."

La algara.

Agüeros siniestros.

26. Entonces el Príncipe Ígor afirmó el pie en el estribo dorado y cabalgó por la llanura abierta.

27. El sol le cortó el paso con sombras.

28. Por sobre él la noche, gimiendo en la borrasca, despertó a las avecillas, mientras el silbido de las fieras las acorraló por centenares.

29. Div lanza su pregón en la copa del árbol, reclama el oído de las tierras extrañas: el Volga, la costa del mar, la región del Sula, Surosh y Kherson, y aun a ti, ídolo de Tmutarakañ¹.

30. Y los polovcianos echaron a huír a Don el grande por caminos no hollados; sus carros chirrían a la medianoche como cisnes desbandados. Ígor lleva sus guerreros al Don.

31. Ya, ante su infortunio, las avecillas se sepultan en el robledo; los lobos, en los barrancos, aúllan anunciando la tempestad; las águilas con sus clamores convidan a las fieras a la presa; los zorros chillan contra los escudos bermejós.

32. ¡Oh, tierra de Rusia, ya quedas tras la montaña!

La victoria.

33. Largo tiempo se extinguía el ocaso en la noche.

¹ Tmutarakañ, principado ruso en la costa del Cáucaso, entre el mar Azov y el Negro. Sobre el punto más saliente de la costa se levantaba hasta el siglo xviii la estatua erigida a los dioses Sanerges y Astara por la reina del Bósforo, en el siglo iv antes de Cristo.

34. De golpe se encendió la aurora, la bruma se había tendido sobre los campos.

35. El gorjeo de los ruiseñores se ha adormecido, y ha despertado el chirrido de las cornejas.

36. Con sus escudos bermejos los hijos de Rusia cortaban el paso a través de los anchos campos, en busca de honra para sí y de gloria para el Príncipe.

37. El viernes, desde el amanecer, hollaban las infieles huestes polovcianas y con ellas el oro, los ciclatones y los jametes preciados.

38. Con capas, mantos y pieles, en suma, con toda suerte de galas polovcianas, comenzaban a echar puentes sobre los pantanos y las ciénagas.

39. Una vara roja y blanco pendón, un penacho rojo y empuñadura de plata para el valiente hijo de Svyatoslav.

Presagios de la derrota. 40. Dormida en el campo la nidada valerosa de Oleg: muy lejos ha volado.

41. No nació para que la afrentase el halcón ni el gavián ni tú, negro cuervo, polovciano infiel.

42. Gza corre como un lobo gris, Konchak¹ le abre camino hacia Don el grande.

43. Al día siguiente, muy temprano, auroras sangrientas anuncian la madrugada.

44. Nubes negras vienen desde el mar; quieren cubrir las cuatro luminarias, y dentro de ellas se estremecen relámpagos azules.

45. Grandes truenos se han de oír. Lluvia de saetas ha de caer desde Don el grande.

46. Aquí será el quebrar de lanzas, aquí el mellarse de los alfanjes contra los yelmos polovcianos, a orillas del Kayalí, junto a Don el grande.

47. ¡Oh tierra de Rusia, ya quedas tras la montaña!

El encuentro. Proezas de Vsévolod. 48. Éstos son los vientos, nietos de Stribog, que soplan desde el mar como saetas contra las valientes huestes de Ígor.

49. La tierra retumba, los ríos corren turbios, la polvareda cubre la anchura de los campos.

50. Las enseñas vocean: los polovcianos vienen del Don y del mar.

51. Y han rodeado por todas partes a las huestes rusas.

¹ Gza y Konchak, khanes al mando del ejército polovciano.

52. Con su alarido los hijos del Diablo cortaban el paso a través de los campos, mientras los valientes hijos de Rusia cortaban el paso con sus escudos bermejos.

53. ¡Oh Vsévolod, búfalo furioso! Estás en guardia, chorreas saetas contra los guerreros, haces resonar sus yelmos con espadas de acero franco.

54. Dondequiera ha arremetido el búfalo, resplandeciente en su yelmo dorado, ahí yacen por tierra infieles cabezas polovcianas.

55. ¡Oh Vsévolod, búfalo furioso! Hendidos por tu mano, con templados alfanjes, están los yelmos ávaros.

56. Prodigaba golpes, hermanos míos, olvidado de honras y tesoros, de la ciudad de Chernígov, del dorado trono de sus padres, del amor y caricias de su consorte amada, la hermosísima hija del Gleb.

Los guerreros de antaño. 57. Fueron en otro tiempo las batallas de Troya, pasaron los años de Yaroslav, pasaron las algaras de Oleg, Oleg, hijo de Svyatoslav.

58. Ese Oleg forjaba la discordia con su espada y sembraba la tierra con sus flechas.

59. Solía afirmar su pie en dorado estribo en la ciudad de Tmutarakáñ.

60. Antaño el gran Yaroslav oyó y percibió este mismo son.

61. Pero Vladímir, hijo de Vsévolod, se tapa los oídos, mañana tras mañana, en Chernígov.

62. Y en cuanto a Borís, hijo de Vyacheslav, su jactancia y vanagloria le llevaron al tribunal y tendieron su mortaja en el verdor de la grama, por la afrenta inferida a Oleg, príncipe arrojado y joven.

63. De esa misma grama, meciendo a su padre entre dos palafrenes húngaros, Svyatopolk envió su padre a Santa Sofía de Kíev.

64. Entonces, en tiempos de Oleg, retoño de Gorislava, fué sembrada la discordia, y floreció; la hacienda del nieto de Dazhbog se consumía, y en las riñas de los príncipes mermaban los días de sus hombres.

65. Entonces, en la tierra de Rusia rara vez el labrador daba voces al labrador, pero a menudo los cuervos graznaban dividiéndose los cadáveres, mientras las cornejas charlaban en su algarabía: claro es que se aprestan a volar a su festín.

66. Tal acontecía en aquellas batallas y en aquellas algaras. Pero jamás

se oyó de batalla como ésta: de la madrugada al anochecer y del anochecer a la aurora, vuelan las flechas templadas, resuenan las espadas contra los yelmos y crujen las lanzas francas.

67. En el campo desconocido, en medio de la comarca polovciana, la tierra, ennegrecida bajo los cascos de los caballos, quedó sembrada de huesos, regada de sangre: como mies de dolor brotaron de todo el país de Rusia.

La derrota. 68. ¿Qué fragor, qué son llega a mi oído?

69. Hoy mismo, antes del alba, Ígor comenzó a sacar sus gentes al campo, apiadado de su caro hermano Vsévolod.

70. Combatieron un día, combatieron otro día, pero al tercero, hacia mediodía, cayeron las enseñas de Ígor.

71. Entonces, los dos hermanos se separaron, a orillas del raudo Kayalí.

72. Entonces, se agotó el vino sangriento.

73. Entonces, los valientes hijos de Rusia acabaron el festín, dieron de beber a los parientes de la boda¹, y ellos cayeron por la tierra de Rusia.

74. La hierba desmaya de pesar y el árbol, de pena, se doblega a tierra.

75. Pues ya ha comenzado, hermanos, la hora sin alegría; ya el yermo ha sepultado nuestra pujanza.

76. La Afrenta se ha alzado en medio de las fuerzas del nieto de Dazhbog. Ella es quien, como virgen, había entrado en la tierra troyana; ella, quien había agitado sus alas de cisne en el mar azul, riberas del Don y, agitándolas, ha despertado tiempos preñados de querellas.

77. Pereció la victoria de los príncipes sobre los infieles porque el hermano comenzó a decir al hermano: "Esto es mío y esotro también", y porque los príncipes hablando de pequeñeces comenzaron a decir: "Grandes cosas son", y ellos mismos forjaron discordia, el uno contra el otro.

78. Entre tanto, los infieles victoriosos acudían por todas partes a la tierra de Rusia.

Rota de Igor y antigua gloria de Svyatoslav. 79. ¡Ah! Lejos, hasta el propio mar, ha llegado el halcón, abatiéndose sobre la presa.

¹ Alusión a las frecuentes alianzas matrimoniales entre los príncipes rusos y los polovcianos. Cf. versículo 206 y sigs. alusivo a las bodas de Vladímir, hijo de Ígor, y de la hija de Konchak, khan polovciano.

80. Ya no hay resurrección para el valiente ejército de Igor.

81. A su zaga, la plañidera ha alzado su voz y el llanto cundió por la tierra de Rusia.

82. Agitando la brasa en el cuerno encendido, las esposas de Rusia decían llorosas:

83. "Nunca más hemos de pintar en nuestro pensamiento a nuestros amados, ni columbrarlos en nuestra meditación, ni verlos con nuestros ojos. Nunca más haremos sonar oro y plata".

84. Entonces, hermanos, Kíev echó a llorar de pesadumbre y Chernígov de desventura.

85. La desolación se derramó sobre la tierra de Rusia y abundante tristeza irrumpió en las entrañas de la tierra de Rusia.

86. Y los mismos príncipes de Rusia habían forjado discordia, el uno contra el otro.

87. Y los infieles, entrando victoriosos en la tierra de Rusia, tomaban en tributo una ardilla por cada hogar.

88. Y es que los dos valerosos hijos de Svyatoslav¹, Igor y Vsévolod, han vuelto a despertar las fuerzas enemigas que su padre, Svyatoslav, el temible, el grande, el de Kíev, había domeñado y amedrentado.

89. Con sus poderosas huestes y con sus espadas francas había atacado la tierra polovciana, hollado sierras y barrancos, enturbiado ríos y lagos, secado torrentes y pantanos. Y aun, igual al torbellino, había arrancado de cuajo a Kobiak el infiel, del fondo de su brazo de mar, de entre sus férreas huestes polovcianas. Y Kobiak se desplomó en la ciudad de Kíev, en el alcázar de Svyatoslav.

90. Ahora alemanes y venecianos, ahora griegos y moravos cantan la gloria de Svyatoslav y reprochan al príncipe Igor por haber anegado un tesoro en el fondo del Kayalí y por haber colmado los ríos polovcianos con el oro de Rusia.

91. Ahora el príncipe Igor dejó al arzón dorado por el arzón de esclavo.

92. Enmudecieron los alcázares de las ciudades y se postró la alegría.

Sueño de Svyatoslav y nuevas de la derrota. 93. Y Svyatoslav tuvo un sueño agitado en Kíev, sobre las montañas.

¹ Este Svyatoslav, príncipe de Kíev, primo de Igor y Vsévolod, recibe figuradamente el nombre de padre de estos últimos, por ser el príncipe de más edad en la casa reinante de Ryúrik. Cf. versículo 112.

94. "Esta noche, dijo, desde el ocaso, me cubrían con una mortaja negra en un lecho de cedro.

95. "Me escanciaban vino azul mezclado con amargura.

96. "De las aljabas vacías de los infieles pechenegos me echaban grandes perlas sobre el pecho.

97. "Y he aquí que me acarician mientras ya, en mi palacio de dorada bóveda, la viga maestra falta en la techumbre.

98. "Toda la noche, desde el crepúsculo, los cuervos hoscos lanzaban su graznido.

99. Al pie de la montaña de Plesensk aparecía un trineo, y lo llevaban al mar azul."

100. Y los boyardos dijeron al Príncipe:

101. "¡Oh Príncipe! La amargura se ha apoderado ya de nuestro ingenio.

102. "Porque he aquí que dos halcones han bajado del dorado trono de sus padres, sea en busca de la ciudad de Tmutarakañ, sea para beber del Don en sus yelmos, pero ya los halcones tienen las alas cercenadas por los alfanjes de los infieles, ya están envueltos en prisiones de hierro.

103. "Porque hubo tinieblas al tercer día; los dos soles se extinguieron; las dos columnas de púrpura se apagaron y hundieron en el mar, y con ellas, las dos jóvenes lunas se envolvieron en tinieblas.

104. "Así, junto al río Kayalí, tinieblas han cubierto la luz.

105. "A lo largo de la tierra de Rusia, los polovcianos se derramaron como camada de panteras montesinas, y gran furor se propagó de ella hasta el propio huno.

106. "Ya el reproche acometió a la alabanza.

107. "Ya la esclavitud se abalanzó sobre la libertad.

108. "Ya Div se precipitó sobre la tierra.

109. "He aquí que las lozanas doncellas de los godos rompieron a cantar riberas de la mar azul: haciendo resonar el oro de Rusia, cantan ese tiempo de borrasca, glorifican en cadencia la venganza de Sharokán.

110. "Y nosotros, la mesnada, ya tenemos hambre de alegría."

*Palabra de oro
de Svyatoslav.*

111. Entonces el gran Svyatoslav dejó caer una palabra de oro, mezclada con lágrimas, y dijo:

112. "¡Oh hijos y hermanos, Igor y Vsévolod! Os habéis apresurado a arrasar con las espadas la comarca polovciana, buscando gloria para vosotros. Pero sin honor quedó vuestra victoria porque ¡oh vergüenza! sin honor hicisteis correr la sangre de los justos.

113. "Vuestros bravos corazones están forjados de áspero acero franco, pero templados en turbulenta osadía.

114. "¿Así habéis tratado mis canas de plata?

115. "Ya no veo en el poder a mi hermano Yaroslav, fuerte, rico, abundante en ejércitos, con sus magnates de Chernígov, con sus adalides, con sus tatranes, con sus shelbires, con sus topchakos, con sus revugos, con sus olberes¹. Ellos, sin escudo, con sólo las dagas de sus borceguíes, vencen con su alarido a las huestes, haciendo resonar orgullosos la gloria de sus abuelos.

116. "Pero vosotros dos dijisteis: «Mostremos nuestro arrojo nosotros solos, solos logremos la gloria futura, solos compartamos la del pasado».

117. "¿Acaso es maravilla, hermanos míos, que un viejo vuelva a la mocedad?

118. "Si el halcón ha mudado más de una vez y da alcance al ave muy alto, no permite que su nidada sufra daño.

119. "Pero ¡ay desgracia! los príncipes no me prestan ayuda."

Llamado a los 120. Mal sesgo han tomado los tiempos.
príncipes rusos.

121. Oíd: las gentes de Rim gimen bajo los alfanjes polovcianos, y los golpes caen sobre Vladímir.

122. Duelo y tristeza para el hijo de Gleb.

123. ¡Oh gran príncipe Vsévolod! ¿No te agradaría acudir volando desde lejos para defender el dorado trono de tus padres?

124. Sí, tú puedes, al golpe de tus remos, desaguar el cauce del Volga, tú puedes agotar el Don con tu yelmo.

125. Si tú estuvieras aquí, una cautiva no costaría más de un dinero, y un prisionero no más de una moneda.

126. Porque tú puedes arrojar sobre la tierra firme saetas de vivas llamas — los esforzados hijos de Gleb.

127. Tú, bravo Ryúrik y contigo David, ¿no fueron los vuestros los que navegaron en sangre, bajo yelmos dorados?

¹ Tribus turcas al servicio de los príncipes rusos.

128. ¿No es vuestra valiente mesnada la que ruge como búfalos heridos por alfanjes bien templados en campo desconocido?

129. Señores, afirmad el pie en el estribo dorado, por la afrenta de nuestro tiempo, por la tierra de Rusia, por las heridas de Ígor, hijo impetuoso de Svyatoslav.

130. ¡Oh, cabal pensador¹, Yaroslav de Galizia! Te asientas en lo alto en tu trono de oro labrado, sosteniendo los montes de Hungría con tus huestes férreas, cortando el camino al Rey, cerrando las puertas del Danubio, lanzando piedras más allá de las nubes, dictando justicia hasta el propio Danubio.

131. Tus tempestades se derraman por las tierras; tú abres las puertas de Kíev y desde el trono dorado de tus padres asestas tus tiros contra los sultanes de ultramar.

132. Tira, pues, Señor, contra Konchak, el esclavo infiel, por la tierra de Rusia, por las heridas de Ígor, hijo impetuoso de Svyatoslav.

133. Y tú, impetuoso Román, y contigo Mstislav: una idea atrevida arrebatada vuestro entendimiento a la hazaña.

134. En tu osadía subes muy alto, hacia la hazaña, como el halcón que se cierne por encima de los vientos, ávido de caer sobre la presa.

135. ¡Y cuánta coraza de hierro lleváis bajo el yelmo latino! Ante su fragor se estremeció la tierra y muchos pueblos, hunos, lituanos, yatvingos, prusianos y polovcianos han soltado sus lanzas y doblado la cerviz bajo vuestras espadas francas.

136. Pero para Ígor, oh Príncipe, ya se ha ensombrecido la luz del sol y, como presagio funesto, el árbol ha esparcido su follaje.

137. Han sido puestas a saco las ciudades a orillas del Ros y del Sula, y ya no hay resurrección para la bravía hueste de Ígor.

138. ¡Oh, Príncipe, el Don te llama y convoca los príncipes a la victoria!

139. Los retoños de Oleg, príncipes valerosos, están ya prestos para el combate.

140. ¡Íngvar y Vsévolod y vosotros tres, hijos de Mstislav, buitres de

¹ Literalmente: "hombre de ocho pensamientos". Este epíteto, que sólo se halla en el *Cantar*, parece explicarse por cierta instrucción (paráfrasis de un escrito didáctico griego de Evagro Póntico, adaptado al eslavo con el título de *Tratado de los ocho pensamientos*), en que Yaroslav agrupa en ocho sus principales cuidados: ser el servidor de todos, ayudar a los necesitados, defender a los ofendidos, etc.

seis alas, hijos de no ruin nido! Conforme a las suertes de vuestras victorias os habéis procurado heredades.

141. ¿Qué se ha hecho, pues, de vuestros dorados yelmos, de vuestros venablos polacos y de vuestros escudos?

142. Cerrad las puertas a las estepas con vuestras agudas flechas, por la tierra de Rusia, por las heridas de Ígor, hijo impetuoso de Svyatoslav.

143. Porque el Sula ya no corre con ondas de plata para la ciudad de Pereyaslavl, y el Dvina se detiene fangoso entre las gentes de Polotsk, de feroz nombradía, bajo el alarido de los infieles.

144. Sólo Izyaslav, hijo de Vasilkó, ha hecho resonar sus agudas espadas contra los yelmos lituanos, y ha humillado el renombre de su abuelo Vseslav quien, en otro tiempo, segado por las espadas lituanas, cayó bajo los escudos bermejos sobre el césped ensangrentado, como sobre el lecho de su amada.

145. Ya de antiguo había profetizado Boyán:

146. "¡Oh Príncipe! Las aves han vestido con sus alas tu mesnada, y las fieras han lamido su sangre".

147. No estaba aquí tu hermano Bryachislav ni el otro, Vsévolod. Estabas solo cuando dejaste caer de tu cuerpo valeroso tu alma, como una perla, a través de tu collar de oro.

148. Enmudecieron las voces, menguó el alborozo; sólo retumbaron las trompas de Gorodetsk.

149. ¡Oh Yaroslav y todos los nietos de Vseslav! Hora es de que bajéis las enseñas y guardéis en la vaina vuestras espadas melladas.

150. Porque ya os habéis apartado de la gloria de vuestros antepasados.

151. Porque por vuestras discordias empezasteis a traer los infieles contra la tierra de Rusia, contra la heredad de Vseslav.

152. Porque por vuestra révuelta la Violencia se propagó de la tierra polovciana a la tierra troyana, al séptimo milenio.

Vseslav, el príncipe hechicero. 153. ¿Vseslav echó suertes por la doncella codiciada? ¹

154. Diestramente, apoyado en su lanza, se abalanzó a la ciudad de Kíev y tocó con el astil el trono dorado de Kíev.

¹ El hecho central de la carrera de Vseslav, príncipe de Polotsk, a quien la leyenda atribuía origen y dotes mágicos, es su advenimiento al trono de Kíev, simbolizado por una doncella.

155. Como bestia feroz se precipitó a medianoche desde Belgorod, escondiéndose bajo el manto de la bruma azul.

156. Sabemos que tres veces le fué deparado arrebatarse un bocado de buena suerte. Había abierto las puertas de Nóvgorod y sobrepasado la gloria de Yaroslav.

157. Como un lobo se lanzó al Nemiga y holló su caudal como suelo de la era. Y he aquí que, a orillas del Nemiga, forman gavillas, cabeza contra cabeza, las baten con trillos de acero franco; en la era tienden la vida y ahechan el alma del cuerpo.

158. Las riberas ensangrentadas del Nemiga fueron entonces sembradas en hora aciaga con los huesos de los hijos de Rusia.

159. Vseslav el príncipe juzgaba las gentes. Como príncipe señoreaba las ciudades, como lobo rondaba por la noche; llegaba de Kíev a Tmutarakañ antes del gallo y, como lobo, cruzaba el camino del gran Hors.

160. Por la mañana, tañían para él las campanas en Santa Sofía de Polotsk y en Kíev terminaba de escuchar el son de maitines.

161. Y aunque tenía alma de hechicero en su cuerpo ágil, muchas veces, no obstante, sufrió cruelmente.

162. De él Boyán el agorero había vaticinado años antes este decir:

163. "Ni el sabidor, ni el artero, ni el pajarillo parlanchín escapará al juicio divino".

164. Hora de gemido ha llegado para la tierra de Rusia cuando recuerde el tiempo de antaño y sus primeros príncipes.

165. Vladímir el antiguo no se dejaba acorralar en las montañas de Kíev.

166. Pero ahora sus enseñas están unas por Ryúrik, otras por David, y sus penachos ondean desunidos.

Llanto de Yaroslavna, mujer de Ígor. 167. Las lanzas cantan a orillas del propio Danubio.

168. Pero yo oigo la voz de Yaroslavna; en su incertidumbre, lanza su llamado al alba, como el cuclillo.

169. "Volaré como el cuclillo, dice, por el Don abajo.

170. "Mojaré mi manga de castor en el río Kayalí.

171. "Enjugaré las heridas sangrientas del príncipe en su cuerpo robusto."

172. Al alba, en Putivl, Yaroslavna llora en la muralla y añade:

173. "¡Oh Viento, Vientecillo! ¿Por qué, Señor, soplas con aspereza?"

174. "¿Por qué, en tus alas indiferentes llevas las saetas hunas contra los guerreros de mi amado?"

175. "¿No te basta soplar en lo alto, bajo las nubes, y mecer las naves en la mar azul?"

176. "¿Por qué, Señor, has esparcido mi regocijo por la grama?"

177. Al alba, en la ciudad de Putivl, Yaroslavna llora en la muralla y añade:

178. "¡Oh Dniéper, hijo de Slavuta! Tú tajaste montañas peñascosas a través de la comarca polovciana.

179. "Tú llevaste y meciste en tu faz las barcas de Svyatoslav hasta la horda de Kobyak.

180. "Mece, Señor, a mi amado y vuelve a traérmele, para que al alba no tenga que enviar tras él mis lágrimas al mar."

181. Al alba, en la ciudad de Putivl, Yaroslavna llora en la muralla, y añade:

182. "¡Oh claro sol, tres veces claro! Para todos eres cálido y hermoso.

183. "¿Por qué, Señor, has vibrado tu rayo ardiente contra los guerreros de mi amado? ¿Por qué, en el campo árido, has abrasado de sed sus arcos y has cerrado de pesadumbre sus aljabas?"

Huida del príncipe Igor. 184. A medianoche se revolvió el mar y se levantan los tifones. A través de la bruma, Dios muestra al príncipe Ígor el camino desde la tierra polovciana a la tierra de Rusia, al dorado trono de sus padres.

185. Las últimas lumbres del anochecer se han apagado, Ígor duerme, Ígor vela, Ígor en su meditación mide los campos, desde Don el grande hasta Donets el pequeño.

186. Vlur robó un corcel y silbó a medianoche tras el río, dando la señal al Príncipe: no más tortura para el príncipe Ígor.

187. Retumba la tierra, cruje la hierba, se agitan las tiendas polovcianas.

188. Entre tanto el príncipe Ígor como armiño se lanzó a los carrizales y como pato silvestre al agua.

189. Saltó sobre su rápido corcel, y luego echó pie a tierra como lobo de patas blancas.

190. Se precipitó a los prados del Donets y voló como halcón que bajo

la bruma abate ánades y cisnes para festín de la mañana, del mediodía y de la tarde.

191. Si Ígor voló como halcón, Vlur echó a correr como lobo que sacude del pelo el rocío helado: ambos agotaron sin duda a sus rápidos corceles.

Igor y los ríos. 192. El Donets dijo:

193. "¡Oh príncipe Ígor! No poco de alegría para ti, de enojo para Konchak y de alborozo para la tierra de Rusia".

194. Ígor dijo:

195. "¡Oh Donets! No poco de triunfo para ti, que meciste al Príncipe en tus ondas, que le tendiste la hierba verde en tus riberas de plata, que le vestiste de brumas tibias bajo la sombra de los árboles reverdecidos.

196. "Tú le guardaste como pato silvestre en el agua, como gaviota por sobre las corrientes, como ánade negra por encima de los vientos."

197. No, no pronunció tales palabras el río Stugna. Con su mezquina corriente, hinchada por arroyos y torrentes ajenos, apretó entre dos zarzas al joven príncipe Rostislav, y le encerró en un remolino, junto a su oscura ribera.

198. Plañe la madre de Rostislav al joven príncipe Rostislav.

199. Las flores quedaron mustias de tristeza, el árbol doblegado de pesadumbre.

*Coloquio de los
khanes polovcianos.*

200. No son las urracas que se echaron a charlar; es Gza y con él Konchak que rondan tras las huellas de Ígor.

201. Entonces los cuervos ya no graznaban, callaban las cornejas y las urracas dejaron de charlar.

202. Solamente los pájaros carpinteros trepaban por los sauces mostrando con su martilleo el camino del río, pero con sus cantos alegres los ruiseñores ya anuncian la aurora.

203. Dice Gza a Konchak:

204. "Si el halcón vuela al nido, tú y yo traspasaremos al halconcillo con nuestras flechas doradas."

205. Konchak dijo a Gza:

206. "Si el halcón vuela al nido, enlazaremos el halconcillo con una lozana doncella".

207. Y aún dijo Gza a Konchak:

208. "Si le enlazamos con una lozana doncella, tú y yo ni tendremos el halconcillo ni la lozana doncella, y caerán sobre nuestras aves en el campo polovciano".

*Júbilo del
retorno.*

209. Ya Boyán, el cantor de los tiempos de antaño, de Yaroslav y de Oleg, de nuestros primeros príncipes, había vaticinado del hijo de Svyatoslav:

210. "Si para ti, cabeza, es duro estar sin los hombros, para ti, cuerpo, es malo estar sin cabeza" — y para la tierra de Rusia sin Ígor.

211. El sol brilla en el cielo — el príncipe Ígor ya está en la tierra de Rusia.

212. Desde el mismo Danubio cantan las doncellas y, a través del mar, sus voces ruedan hasta Kíev.

213. Ígor cabalga por Boríchev hasta la Santa Virgen de la Torre.

214. Las tierras se regocijan, las ciudades se alborozan.

215. Antes honraban a los príncipes antiguos; ahora ha llegado la vez de los jóvenes.

216. Gloria a ti, Ígor, hijo de Svyatoslav, búfalo bravío Vsévolod y Vladímir, hijo de Ígor.

217. Salud a vosotros, príncipes y mesnada, que guerreáis por la cristianidad contra las hordas infieles.

218. Gloria a los príncipes, honra a la mesnada.

Traducción, introducción y notas de

YAKOV MALKIEL y MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

Berkeley, California, marzo de 1949.

N O T A S

Libros

LITERATURA GENERAL

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1948).—

Así como la verdadera edad, la biológica y no la meramente cronológica, puede ser medida con bastante exactitud por el tiempo en que cicatriza una herida, la edad de las naciones puede determinarse con suficiente aproximación por la inversa del tiempo en que cicatriza el amor propio lastimado por la crítica. Pueblos de suficiente madurez histórica pueden soportar las invectivas y hasta las diatribas de sus críticos, incluso cuando éstos no pertenecen a su propio clan sino al clan vecino y enconadamente adverso. El caso de la actitud de respecto y consideración del pueblo inglés hacia el irascible Bernard Shaw, adorable por su vitalidad, insoportable a veces por sus impertinencias, pero siempre agresivo, es concluyente. Si algo puede servirnos para establecer el infantilismo primario del régimen soviético, que en eso no se diferencia en nada de la más advenediza de las repúblicas, es su oposición violenta a toda posibilidad de crítica que ataque los cimientos mismos de su organización.

La Argentina, por un fenómeno que no me corresponde explicar a mí, sino a los sociólogos, conoció ese estado de adultez con una precocidad desconcertante. Echeverría, Sarmiento, Paz, Alberdi y tantos escritores de la pasada centuria no se dedicaron ciertamente a lisonjear los oídos de sus conciudadanos con loas a la supuesta grandeza insuperable del país. Su crítica clarividente y en ocasiones despiadada, pero siempre apuntando a un objetivismo insobornado por ninguna complacencia patrioterica, era el auténtico fruto de un verdadero y bien entendido amor a un país todavía casi inexistente, que debía salir de su actitud en apariencia nega-

tiva. Y no porque hicieran lo que se ha dado en llamar "crítica constructiva". No hay tal crítica constructiva, por la misma razón que no hay análisis creador: el análisis es destructor por sus necesidades naturales, y la crítica en materia sociológica, si ha de servir para algo, no puede ser sino negativa: su función específica es la de disolver los esclerosamientos, no la de aumentarlos por el halago. La vanidad de los pueblos suele ser muchísimo más peligrosa que la de los individuos, y enfrentarla mediante el terrible procedimiento de apartar de su vista los deformantes espejos que la propaganda acostumbra a usar para que vean compensadas sus deformidades reales, dejándolos a solas con la llana e inmaculada superficie del espejo encandilante de la verdad, suele pagarse muy caro. El menor de los precios es el de la soledad. Quiero creer que Martínez Estrada sabía esto por anticipado, y que si tuvo el coraje de publicar esta obra áspera, amarga, "nocturna", como a él le gustaría llamarla, no sería a la espera de otro pago.

Porque tras esa temprana madurez para la recepción de la crítica, sucedió en nuestro país, especialmente desde los días del Centenario, una boba complacencia proveniente de la superficial prosperidad económica, que no ha dejado de seguir creciendo hasta nuestros días de euforia nacionalista, euforia que —justo es reconocerlo— no es privativa de nuestro pueblo. Aunque ciertos audaces cavadores comenzaron a urgar de pronto, casi simultáneamente, en el subsuelo de nuestra realidad— Mallea, Erro, Canal Feijóo—, todos ellos lo hicieron con una impaciencia de carácter místico, para hallar algo que ya estaba de antemano en sus propios espíritus y que el primero denominó con acierto "la Argentina Invisible". Como actitud moral, la distancia que media entre estos hombres y los aduladores demagógicos es inconmensurable, pero los dos grupos parten de una misma base de sustentación: la creencia en una virtud específica y privativa del país. En un caso era menester descubrirla mediante dolorosos cateos y acrecentarla, luego, con no menos dolorosos sacrificios ininterrumpidos para hacernos dignos de sus méritos, y en el otro bastaba vociferar y alardear, como de un mérito gratuito adquirido porque sí, sin más razones que la de haber nacido entre tales meridianos y tales paralelos.

La actitud de Martínez Estrada parte de un renunciamiento absoluto a toda ventaja. No me parece muy convencido de que tras la disolución de las espesuras groseras de la Argentina Visible se nos muestre, traslúcida pero evidente, una Argentina Invisible; más bien parece sospechar que nos encontraremos con la mueca irreconocible de la Nada. Martínez Estrada no es precisamente un nihilista; aspira, al menos, a ser todo lo contrario. Como Unamuno decía que le "dolía España", la

llaga que lastima incurablemente a Martínez Estrada es la de la ausencia de la Argentina, la de esa inexistencia que él sospecha tras la acumulación de múltiples simulacros lisonjeros. Kafka ha dejado una huella profunda en esta *Muerte y Transfiguración*. Lo que Kafka aportó de absolutamente original a la literatura es esa demoníaca capacidad de señalar en todo lo existente su concomitancia y compenetración con la nada; la angustia que su lectura nos hace experimentar es la que sentiría un pez que fuera soluble en el agua en que se mueve; sentimos la delicuescencia del mundo, su autodesvanecimiento, sin asideros posibles.

Algo así experimenta Martínez Estrada en este libro: nuestro país no es para él esa cosa enteriza que irrumpe en la historia reclamando con ímpetu viril la atención de los mortales. Tampoco es esa entelequia que hay que dilucidar, pero que se adivina milagrosamente oculta detrás de las apariencias. Para él, todo es susceptible de evaporación: la nada puede adquirir mil disfraces, pero de pronto, un buen día, podemos desaparecer tras sus oscuras fauces y disolvernarnos en sus entrañas indiscernibles.

Martín Fierro se le aparece como la encarnación, no del prototipo nacional en el sentido un poco carnavalesco que muchos de sus supuestos admiradores le han conferido, sino como el hombre problemático por excelencia: su medio es el de una pobreza ineluctable, sus ideales los de una mínima supervivencia agarrándose con uñas y dientes a una resbaladiza certidumbre de realidad, su existencia casi siempre nocturna, como la de las alimañas que sólo cuentan consigo mismas para subsistir. Su filosofía es rudimentaria, y por eso su poesía resalta en una rústica grandeza: es el canto del Ser, que canta "como el ave solitaria" en un planeo sobre el no-ser. Su poesía es, si algún sentido ha de dársele a las palabras de acuerdo con su significado, "existencial" en grado sumo: canta para existir.

El análisis que en este sentido hace de la figura central me parece admirable, así como justísima la inculpación a Hernández de traicionar en la *Vuelta* a su héroe; de ser Hernández, su progenitor, el que comienza la larga y aún no terminada serie de adulteradores de la esencia misma de Martín Fierro. La sagacidad de Martínez Estrada a este respecto será difícilmente superada. Alguna objeción se le podría presentar sin embargo en lo que respecta a la intervención de Cruz, que tan mal parado sale de la obra. Me parece que Martínez Estrada procede aquí con la severidad del fiscal que prescinde con exceso del punto de vista del acusado. Llewantables son, sin duda, la mayoría y, si se quiere, la totalidad de los cargos que contra Cruz formula; pero se le olvida un valor magnífico que en tan gran modo lo reivin-

dica: el de su amistad con Fierro; esa amistad viril, cimentada en la propia miseria, en la compartida desolación; amistad que, una vez establecida, ya no tiene desmayos, y que constituye, desde la de Orestes y Pílates, una de las más conmovedoras solidaridades entre dos hombres acuciados por el destino adverso. ¿Y puede haber nada más limpiamente probatorio de la calidad de un alma que su actitud en la amistad? Acaso de todos los personajes del poema, los que con mayor penetración hayan sido revelados —y digo revelados, porque una relectura después de esta exégesis nos los presenta como nuevos— son los personajes secundarios, y aun aquellos inadvertidos, los mirones que asisten al canto del Poeta, y que a veces, como en la *Vuelta*, de pronto irrumpen con alguna impertinencia.

Es ésta una obra cuya magnitud escapa a las posibilidades de una noticia bibliográfica. Haría falta la sutileza interpretativa que no tengo —justamente la de Martínez Estrada— para valorarla debidamente. Pero lo que Martínez Estrada opina de su libro es con total exactitud el libro mismo. En su composición fué menester reunir una serie de virtudes imprescindibles por igual: una maestría sintética en el manejo de la prosa acuñada en frases definitivas, lapidarias a veces, epigramáticas en ocasiones, eficaces siempre. Un conocimiento de la vida de nuestro campo adquirida directamente, sin intermediarios deformadores de sus problemas cuya urgencia aún permanece intacta. Una erudición filosófica y literaria que le capacitara para la iluminación, desde ángulos adecuados, de los temas a dilucidar. Un sentido, más que un conocimiento sociológico, que le confiriera ese poder de penetración capaz de asir lo individual y aun lo puramente biológico sin detrimento de lo social. Y, por encima de todo, un coraje mayúsculo, una valentía moral para llamar las cosas por su nombre, para tirar de la vistosa manta de colores con que los historiadores cubren púdicamente las desnudeces tantas veces deformes de la pobre verdad histórica.

Martínez Estrada, apasionado de la verdad, una verdad que no lo tienta con las morbideces de la supuesta belleza —porque nada se ha dicho más ridículamente falseado por el optimismo como aquello de que la Verdad es la Belleza, o que la Belleza resplandece en la Verdad— sino que lo asusta con la fealdad de su aspecto al punto de que en ocasiones advertimos que está trémulo de espanto por lo que él mismo descubre, no vacila en desnudarla, no en son de mofa, ni de impaciente burla, sino con un fondo de recóndita misericordia, pero que no elude el esclarecimiento, a sabiendas de que, por estar muy próximos los hechos que relata, por vivir aún los descendientes, muchas veces directos, de los personajes que ha consagrado el fallo

augusto de la Historia, y que él deja mal parados en su inexorable investigación, su labor puede resultarle de funestas consecuencias, la menor de las cuales podrá ser un silencio inviolado acerca de este libro extraordinario.

Lógicamente, obra de semejante magnitud no está exenta de reparos. El más evidente de ellos es la excesiva reiteración. Acerca de determinados asuntos el autor insiste y vuelve a insistir, como si quisiera machacar para siempre un concepto en la carne de su pueblo. Tengo para mí que eso es erróneo. El estilo de Martínez Estrada es lo suficientemente eficaz como para fijar de una vez por todas cada idea que apresa. A quien no quiera entenderlo, la repetición sólo le servirá para mayor justificativo de su repulsa. La longitud de esta obra, que no dejará de constituir un obstáculo para su conveniente difusión, podría haberse disminuído considerablemente eliminado tan sólo la insistencia en opiniones ya debidamente aclaradas.

Se le ha reprochado también haber aumentado el volumen con la inclusión de numerosísimos pasajes citados, en vez de remitir mediante notas a la correspondiente bibliografía. No participo de semejante opinión. Creo no sólo conveniente, sino indispensable, la inclusión de todos los trozos citados, que añaden a los múltiples méritos de esta obra, el de constituir una antología insustituible de las opiniones de aquellos que asistieron, desde dentro o desde afuera, a la construcción de nuestro país. No por conocer la mayoría de los libros citados ha dejado de resultarme provechosísima su lectura, sin contar con que su inclusión, realizada, no al azar de méritos puramente literarios, sino por su valor de testimonios, les acuerda un sentido absolutamente nuevo. Además, nunca se había elaborado de modo tan cabal un ambiente utilizando las no siempre acordes opiniones de los contemporáneos. Esa sustancia directamente histórica es empleada por Martínez Estrada como la tierra que maneja el fundidor para preparar el molde en que será luego vaciada la figura. Las voces más conspicuas del pasado son coralmente convocadas por el autor a fin de sumarse a ellas, de convivirlas para extraer su sentido, no desde la lejanía de un supuesto presente, sino desde lo fraterno de una perenne contemporaneidad.

La objeción más grave —si objeción es— he querido dejarla para el final. Martín Fierro, cuya muerte resulta en este libro mucho más evidente que su transfiguración aun lejana, ha sido tomado por Martínez Estrada como vara para medir lo abismal de nuestra inexistencia. Insisto en que considero esa labor muchísimo más saludable que la petulante exhibición de las supuestas dimensiones hipertrofiadas de nuestra existencia, porque ella nos llama con mayor certidumbre a las inestables posibilidades del ser. La capacidad de convicción del autor es realmente extraordinaria a ese res-

pecto. Pero se me ocurre pensar: ¿es que con idéntico aparato de penetración filosófica y literaria aplicada a cualquier otro pueblo, visto a través de un personaje que pudiera servirle de símbolo, digamos España y el Quijote, o Alemania y Fausto, Martínez Estrada no hubiera llegado a idénticas conclusiones? Naturalmente que para ello hubiese necesitado previamente ser español o alemán, y sentir por los destinos de esos pueblos la misma ansiedad que experimenta por los del nuestro. ¿Es que la historia de algún pueblo está basada, vista con la desgarrante sinceridad que ha empleado el autor, en materiales menos deleznable, en errores menos inconfesables que las del nuestro? ¿Es que la "nocturnidad" es característica exclusivamente argentina o algo consustancial con el ser? Tengo clara conciencia de la gravedad de esta objeción, que dejando intactos los valores accesorios del libro pone en tela de juicio su valor fundamental: el de interpretación de nuestra realidad como tal. Me parece que Martínez Estrada ha ido más allá de lo que se proponía. A menudo, en la investigación física, un especialista, que se ciñe a dilucidar una dificultad inherente a su reducido campo de experiencias, entrevé de pronto, no sin espanto, los abismos de la totalidad. De igual manera, al fijar los rasgos predominantes del modo de ser —o de no ser— argentino a través de su más característico personaje literario, Martínez Estrada ha señalado los rasgos que en verdad pueden advertirse en nuestra historia; pero justamente por no ser privativos de ella, por corresponder a toda historia de todo ser humano en cualquier parte del globo.

No estoy muy seguro de que esta gravísima objeción no constituya el mérito más firme de su libro.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

FRANÇOIS PORCHÉ: *Baudelaire - Historia de un alma*. (Losada, Buenos Aires, 1949).

Todavía hoy resulta muy fácil ser injusto con la poesía de Baudelaire, desde que todo gran poeta se adelanta a su tiempo pero negándose a renunciar a él, apoyándose con firmeza en su suelo para dar el salto. Basta poner la crítica al nivel del terreno (París, 1850) para invalidar, fundadamente, mucho de *Les Fleurs du Mal*. La injusticia está precisamente en tener una razón *pedestre* cuando el único plano posible debe ser el de la operación poética que transforma un golpe de talón (con sus salpicaduras) en un movimiento de puro curso aéreo. Es interesante advertir que la

injusticia para con Baudelaire obedece hoy a motivos distintos de los contemporáneos; se presenta con mayor aparato crítico y avisada finura. Brevemente cabría afirmar que el criterio revelado en el proceso de *Les Fleurs du Mal* veía en el libro una impureza extrapoética, una *mezcla* de inmoralidad y poesía; actualmente (y apoyándose paradójicamente en la gran lección baudeleriana) se reprocha a *Les Fleurs* ser una *combinación* inextricable, una poesía insalvablemente impura. Nociones tales como "mal gusto" o "corrupción", se consideraban en 1857 actitudes morales y estéticas de Baudelaire; ahora se sospecha que sean caracteres de su obra. Aunque más fina, esta injusticia actual nacería de una insuficiente discriminación entre lo que la poesía baudeleriana refleja y lo que proyecta. Dicho de otro modo, entre lo que *Les Fleurs* tienen de relativo y de absoluto.

Precisemos: entiendo por relativo la circunstancia histórica de Baudelaire, el hecho de coexistir con la declinación del romanticismo, con Hugo, Musset y Lamartine de un lado, Vigny en el centro, y Gautier, Leconte y Banville en el ala izquierda. Pero estar inmerso en esa circunstancia y cometer *otro tipo de faltas* que las sancionadas por el gusto del tiempo, muestra ya en Baudelaire un lúcido rechazo de autoridades y su aceptación valerosa de una manera personal de ser. Este frecuente cobarde fué el más valiente de los poetas en un período de tantas entregas y ex-hijos pródigos. Mendiga críticas favorables, teme a Sainte-Beuve, pero escribe, publica y padece *Les Fleurs*; aspira a la Academia, a la vez que hace la crítica más lúcida y audaz sobre el arte de su tiempo. De manera que los reparos relativos a su poesía deberán limitarse a la inevitable influencia periférica sobre una obra que, aún en lo peor, es original y nueva; a ciertos movimientos oratorios, alguna caída de compromiso (tipo *Le Calumet de la Paix*) y una exacerbación demasiado llena de escotillones. Conviene señalarlo porque —pese a la situación magistral de Baudelaire en la poesía moderna— es frecuente oír reparos a *Les Fleurs* fundados en principios de pureza poética. Más razón tenían después de todo sus detractores de 1857, que hacían de su encono una cuestión moral antes que un interrogante poético. Lo paradójico —lo apunté ya— es que el mismo Baudelaire pone las armas en las manos de quienes (pensando desde la enrarecida perspectiva de Mallarmé y su descendencia) denuncian la impureza de su obra; porque es él quien descubre de una vez para siempre la esencialidad incontaminable de la poesía; es él quien aprehende su misterio en el acto mismo de la formulación verbal; y si la ganga personal y circunstante le veda replicar exactamente a su intuición con su obra, es él quien nos alcanza, desde *Les Fleurs du Mal*, una poesía ya a salvo de todo malentendido futuro, de toda confusión con la estética o la ética. Así es que, gracias

a su herencia, estamos hoy en condiciones de encontrar impuro a Baudelaire; y la peor injusticia hacia el poeta consiste en circunscribir su importancia al famoso volumen, innegablemente vulnerado por el prodigioso avance de la poesía que él mismo desencadena. Su pureza excede el verbo, es motor espiritual mostrándose aquí y allá en poemas y críticas, iniciando el movimiento interno, de esencia a expresión y adherencia de ésta a aquélla, que signa el entero decurso de la poesía posterior a la suya.

La riqueza del mundo baudelero es de las que no se dejan alcanzar fácilmente. Poco a poco, examinando la obra misma o midiendo la hondura de sus raíces por la variedad y número de sus frutos en el tiempo, se han desentrañado los elementos que su escasa producción escrita conjura. No me parece inútil resumir los que se proyectan con mayor fuerza sobre la conciencia poética de nuestro siglo, y constituyen la verdadera herencia de *Les Fleurs du Mal*. En primer término, la situación humana de Baudelaire. En un país cuyo decurso poético había consistido en un benévolo regalo del Verbo a los oídos profanos, cuyos poetas procedían de arriba hacia abajo expidiéndose al modo olímpico aún en sus formas más modestas, y descendiendo con cada poema como Moisés con el decálogo, Baudelaire parece recoger el perdido signo que desde lo profundo le hace François Villon, y su conducta poética se ordena bajo el signo contrario; todo, temática, lenguaje, posición, se instala resueltamente al nivel del suelo, que es el del hombre, y desde allí alza la flecha del poema. También el Olimpo puede ser un nivel humano, y Baudelaire lo sabía; pero no estaba dispuesto a dos cosas: a fingir que ése era su nivel como tanto vate mesiánico, y a producir una poesía que planeara en las nubes para terminar gimiendo por una tragedia más o menos doméstica (Lamartine, Vigny).

Esta lealtad invariable se continúa en Baudelaire por rasgos que escandalizaron a sus coetáneos pero que con coherentes y necesarios: ordenación y postulado de un mundo poético donde lo *gratuito* (naturaleza, paisaje, "legumbres santificadas", puestas de sol al uso) fuera sustituido por productos del arte, por un artificio bien entendido: el hombre en su reino —aunque fuese un pobre reino—. El perceptible platonismo de Baudelaire en sus páginas críticas no lo aleja un sólo instante del "laboratorio central". Su clara intuición de la trascendencia por la analogía, la teoría del símbolo tan involuvemente propuesta luego de su contacto con la obra de Poe, en nada lo inducen a recetarnos la permanencia áulica en el orden de las Ideas. Y si por la poesía tiene él la revelación de la inmortalidad del hombre, su decepcionada inteligencia lo lleva a adelantar, tantos años atrás, lo que es hoy razón de ser del surrealismo: el prestigio

poético está en el deseo de apoderarse, *sur cette terre même*, de un paraíso revelado. Sólo que nuestra poesía entiende la conquista en términos de construcción.

Creo que la lealtad a la condición humana en lo que tiene de más provisional y frágil, explica la grandeza de Baudelaire y lo levanta por sobre la tramoya romántica de muchas de sus concepciones. Creo también que es esa adherencia creadora (pese a la rémora de sus ideas pesimistas y cínicas, siempre más débiles que su infalible intuición poética) la que lo ha colocado en el inconmovible sitio de maestro de la poesía moderna. "Él es la estatua de bronce en la plaza central de nuestra memoria", dijo bellamente Ramón, y en verdad la memoria colectiva de la poesía contemporánea lo lleva en su centro como el motor inmóvil de su rueda. El solo prestigio de sus poemas y la hondura teórica no hubieran valido a Baudelaire su lento pero incontenible ingreso en nuestra conciencia (¿conciencia?) poética. El niño Rimbaud sospechaba en una carta famosa que la forma era "mezquina" en Baudelaire, pero dos líneas antes había visto en él al *primer vidente, rey de los poetas, un verdadero Dios*; ¿por qué? Su ascendiente sobre el joven Mallarmé, su acceso al análisis de los críticos apasionados que explican y encomian sus descubrimientos a la generación cansada de los Faguet y compañía, ¿en qué secreta fuerza halla su movimiento? Gide, Maritain, Valéry, han acumulado las más extraordinarias elucidaciones de ese misterio; creo que coinciden esencialmente al ver en Baudelaire el primer poeta moderno que busca el máximo de poesía con los medios más próximos, más adheridos a su humanidad, a su carnalidad, a su espiritualidad; sin acudir a esa fácil prostituta, la imaginación, sin treparse a los tejados en procura de un falso horizonte; sin fatigar el verbo más allá de su precisa correlación con el dictado poético. Este *realismo* último de Baudelaire, al recortar de la Poesía todo lo que le sobraba y la enfangaba, permitió a su descendencia seguir sus caminos propios partiendo de una verdad que le daba fuerza y alimento. La marcha continúa.

El trabajo de François Porché sobre el poeta será útil a quienes deseen ubicarlo históricamente y conocer con minucia las alternativas de su vida. En posesión de los elementos recientes de la investigación baudeleriana, Porché logra un retrato espiritual y anecdótico en el que ninguna gazmoñería estilo Paterné Berrichon viene a empañar nuestro contacto con el desdichado Baudelaire.

Atento a ese encarnizado combate consigo mismo que arranca uno a uno los poemas y las prosas críticas, Porché examina analíticamente la evolución intelectual del poeta, las sutiles sustancias culturales que la condicionan; así, el capítulo VI de la

cuarta parte, resume muy bien los elementos básicos de esa "nueva arte poética", y largas citas de importantes poemas o pasajes en prosa (correspondencia, crítica) se insertan a lo largo del volumen para que sea el mismo Baudelaire quien se explique. Está ahí, naturalmente, lo peor y lo mejor del "homo duplex" que el autor cree ver en su sujeto; la importancia de la madre del poeta en su evolución psíquica, los sucesivos ambientes por los que cruza solitario y evasivo, la guerra contra la idiotez ambiente, y, en especial, la fecunda revelación de Edgar Poe son estudiados acabadamente; además Porché conoce el especial valor de las figuras de segundo plano, de los amigos episódicos, y para todos tiene la ubicación justa y el párrafo revelador; su enfoque de M. Ancelle, por ejemplo, hace debida justicia al meritorio curador de Baudelaire.

No me parece que el subtítulo de esta buena biografía —"historia de un alma"— se justifique en el texto. Al alma de Baudelaire se accede por caminos no discursivos, y Porché es demasiado concienzudo para renunciar a un criterio histórico que lo lleva a excelentes resultados de conjunto, pero no más allá. Vemos vivir a Baudelaire, tocamos muy de cerca su dimensión humana, su inteligencia admirable, su sensibilidad de desollado. El resto escapa a la capacidad del mejor biógrafo, y sólo se da en la aprehensión directa de la obra baudeleraiana. Lo bueno del libro de Porché es que favorece un tal contacto, provee las mejores aproximaciones y asegura un enfoque justo; como en las ceremonias de iniciación, nos lleva de la mano hasta el umbral de los misterios y nos alza las vendas de los ojos.

JULIO CORTÁZAR

BRIAN WIBBERLEY: *Música y Religión*. (Schapire, Buenos Aires, 1948).—

Quizá no hay lector de *The golden bough* de Frazer que no se haya visto incitado repetidas veces a entrar en el campo virgen de las relaciones entre la música y la religión. A medida que se recorre el maravilloso libro uno se va preguntando: ¿Qué ocultos vínculos hay entre una y otra? ¿Por qué lo religioso ha buscado siempre expresarse por medio de la música? ¿Qué relaciones existen entre el ritmo y la magia? ¿Cuál es la tendencia o impulso que determina, en una religión dada, el empleo de cierto género de expresión con preferencia a otro? ¿En qué medida los distintos tipos de intuición religiosa inciden sobre las formas musicales que suscitan?

He aquí unas cuantas de las muchas preguntas que uno se formula, y a las que

no halla contestación. Y lo malo es que tampoco las halla en el voluminoso libro que Brian Wibberley ha dedicado a estos problemas.

El plan del libro de Wibberley es excesivamente ambicioso para sus medios; quiere abarcar demasiado y naturalmente aprieta poco. En vez de limitarse a los puntos esenciales —con los que habría tenido de sobra— el autor se derrama por otros campos en los cuales tiene muy escasa versación. Ha querido así suplir en extensión lo que le falta en profundidad.

La mitad de su libro está dedicada a una revisión histórica de las distintas formas que la música religiosa ha revestido. Esta parte está basada en manuales y en artículos de diccionario y es sumamente deficiente. Su concepto histórico es el ya anticuado de la evolución progresista de la música y de la religión. Todo lo que se ha hecho antes es o primitivo o preparatorio para llegar a lo presente. La música religiosa moderna es para Wibberley la cumbre de este arte, y así lo dice en frases como ésta, que citamos para que el lector pueda saborear su estilo: "Nuestra música religiosa moderna es el engarce sin par de las más raras gemas que adornan la trascendente diadema de las múltiples soberanías y consumadas glorias de la religión". (Pág. 16.)

Siendo su información tan pobre, no es de extrañar que la parte histórica esté plagada de errores de toda índole. Aunque el libro tiene pretensiones científicas y filosóficas, es tal el cúmulo de falsos conceptos, de erratas de nomenclatura y traducción, que un cazador de gazapos hallará en sus páginas amplio campo para entretenerse. Podrían anotarse centenares de estas fallas; entresacamos sólo algunas:

La parte dedicada a las mitologías es muy pobre. Falta toda mención a las músicas religiosas primitivas de América, África y Asia. Falta igualmente la mitología finlandesa. El autor no conoce el "Kalevala", el más hermoso canto elevado al poder mágico de la música.

En la voluminosa sección dedicada a la música cristiana, hallamos escasas y erróneas indicaciones de las fuentes; su información en este punto está muy descuidada, y sus referencias a la patristica son de segunda o tercera mano.

En la pág. 80 encontramos esta observación impagable: "Una peculiaridad de los modos gregorianos consiste en que el lugar de los semitonos varía en cada uno de ellos". Que es como si dijéramos: Una peculiaridad de la República Argentina consiste en que aquí la semana tiene siete días.

Más adelante hallamos: "La Edad Media, edad de oro de la polifonía" y en la pág. 88: "Hasta el siglo XIV la música no había hecho progresos que pudieran com-

pararse a los de la pintura", etc. Por supuesto, España no existe en el mapa histórico del autor.

En la segunda parte de su libro, Wibberley aborda los puntos que debieron haber constituido la primera, esto es, entra a considerar las relaciones entre la música y la religión. Y aquí nos encontramos nuevamente con un cúmulo de divagaciones inconexas y contradictorias que hacen sumamente fatigosa su lectura. Y aquí también las verdaderas dificultades están salvadas con tiradas de grandilocuencia barata. En vez de ir directamente a lo esencial, Wibberley se dilata en vastas e inútiles digresiones sobre las características del sonido, sobre los conceptos acústicos y formales de la música —que se hallan en cualquier manual— así como en una revisión de las definiciones que se han dado de la religión, reduciéndose a citarlas sin el menor sentido crítico.

En cuanto al problema en sí, muestra un misticismo estético del peor gusto y completamente anticuado. Volvemos a las vagas definiciones románticas de la música como una de las formas de la expresión religiosa, con lo cual se confunden dos regiones definitivamente delimitadas. Para explicar su paralelismo, postula la trascendencia del mundo espiritual y de un mundo armónico externos al alma humana, que corresponden a nuestro sentido religioso y a nuestra facultad musical interna, respectivamente. Vuelve también al viejo concepto psicológico de las "facultades" del alma, facultades que, por una rara coincidencia, hallaríamos hipostasiadas en otros tantos "mundos espirituales" externos. Esto le permite establecer una correspondencia entre el "progreso" de la experiencia religiosa y el desenvolvimiento de dichas facultades, completamente gratuita.

La música, por su parte, sería una especie de revelación, un vehículo mediante el cual el Alma se pondría en contacto con las Verdades Eternas: "La música no es un mero símbolo sino un verdadero sacramento de lo invisible, una realidad espiritual que comunica directamente al espíritu el inefable contenido místico de la religión absoluta"; y más adelante: "Moviéndose en el libre mundo del espíritu, la música tiene el derecho de colocarse por encima del tema dado y diluir el pensamiento que consiente expresar, y desvanecerlo en un vapor de sentimiento".

Y para que se tenga una muestra del "vapor de sentimiento" en que se mueve el *scholar* de Australia del Sur, he aquí otro párrafo, dedicado a la música, que tampoco tiene desperdicio: "Los tres elementos esenciales —melodía, ritmo y armonía— tienen sus partes correspondientes en los elementos primarios de la personalidad humana, inteligencia, voluntad y unidad. En lo música, la melodía da dirección y sentido a

los sonidos, así como la inteligencia da la idea y el propósito a la vida humana; el ritmo, al proporcionar periodicidad y énfasis, corresponde a la proporción y el equilibrio de la vida; mientras que la armonía, en la que los sonidos se unen simultáneamente para aumentar el contorno melódico y dar color a la forma rítmica, enriqueciendo así el efecto general, encuentra su paralelo en la coordinación de las distintas facultades del individuo en su tendencia hacia un fin común, enriqueciendo el fin principal de la vida con armoniosos intereses subsidiarios y conduciendo toda la personalidad en la dirección de sus inclinaciones propias". (Pág. 250.)

Ya el lector habrá caído en la cuenta de que el tema Música y Religión permanece —¡ay!— virgen aún.

LEOPOLDO HURTADO

RELATOS

FRANCISCO AYALA: *Los Usurpadores* (Sudamericana, Buenos Aires, 1949).—

La carrera del escritor, como parte del íntegro destino individual, está condicionada por factores externos cuyo influjo se hace sentir con mayor o menor efecto en su trayectoria, en su resultante objetiva. No todos escribimos lo que hubiéramos querido escribir (esto pudiera deberse a las aptitudes personales), pero ni siquiera lo que, tal vez, solicita clamorosamente nuestra vocación y piden nuestras auténticas facultades creadoras.

Necesidades económicas que desvían el esfuerzo hacia el periodismo o lo insuermen en otras tareas y, a veces, el éxito de un libro de determinado género, encajillan al escritor, contra su voluntad, en tal o cual modalidad literaria sin que a menudo pueda escaparse más. Conspiran contra el intento de evasión las preferencias de los editores, el juicio de los críticos y el prejuicio —muy legítimo, desde luego— de los lectores acostumbrados a relacionar cada nombre con un género. (¡Pobre humorista a quien se le prohíbe, de por vida, ponerse serio!)

Por eso es frecuente en el escritor albergar un sueño de obras que nunca serán creadas: poemas en larva que navegan, errantes, en la conciencia, sin ganar forma precisa, o en todo caso, sin alcanzar la expresión pública; o bien esa gran novela fantasmal, hecha de sombras condenadas a no encarnarse en la letra. ¿Quién redimirá a estas criaturas que pueblan los limbos de lo que no está destinado a nacer?

Por fortuna, no es éste el caso de Francisco Ayala, profesor universitario, autor de un gran *Tratado de Sociología* y de obras especializadas que le dieron renombre, no obstante lo cual comparece ahora como autor de un libro de imaginación, *Los Usurpadores*, halagüeñamente acogido por la crítica y el público. Pero Francisco Ayala no es nuevo en el género y no hace sino volver a sus aficiones de la primera juventud, pues se inició justamente en el cuento y la novela, hace más de veinte años, cuando era colaborador de la "Revista de Occidente". Por lo demás, el autor no sólo se presenta con títulos y antecedentes sino con hechos abrumadoramente persuasivos: *Los Usurpadores* es libro de muy noble calidad literaria.

Se trata de una serie de seis cuentos —alguno de ellos con técnica y extensión de novela corta— que hacen siete trabajos al haber incorporado a ellos un diálogo final (por alguna razón, quizás oscura, el autor prefirió, alcanzó y se detuvo en esta cifra cíclica que de alguna manera resume un universo en sus límites finitos). Hemos dicho que estos cuentos forman serie; no son una colección —ésta permitiría la heterogeneidad de los componentes—; todas las narraciones están relacionadas por el tema común y por la misma idea. Francisco Ayala —aquí subsisten sus preocupaciones de sociólogo— nos coloca, en todos y cada uno de sus cuentos, ante el hecho turbador, cargado de sugestivos enigmas, que es el poder; fenómeno complejo en el cual confluyen instintos gregarios de los remotos orígenes de la especie y de su actual condición, elementos místicos, procesos psicológicos sutiles, difícilmente analizables, pura mecánica social, inercia, mero sueño o inhibición, algo muy semejante al vacío, a la nada. Ayala, de creer a su prologuista, cierto inteligente bibliotecario de Coimbra, personaje inventado que no es otro sino el mismo autor, ciñe su propósito a un punto del vasto tema: mostrar que "el poder de un hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación". Pero séanos permitido desmentir al probo funcionario lusitano; Francisco Ayala se escapa de este límite y se aventura en la zona del misterio esencial entrañado en el hecho de que un ser humano pueda asumir, frente a los demás hombres, no ya sólo la mera dominación política en su aspecto mecánico, sino un carisma mágico, pues es muy cierto que todo poder —y no sólo el del Estado— esconde un elemento divino o diabólico en el que reside la más específica fruición de su ejercicio.

Así aparece el poder, en cuanto contraposición de energías biológicas o casi sólo biológicas, en *El doliente*, donde un monarca de Castilla, protegido en su investidura por la atmósfera reverencial de la monarquía —con mayor motivo en el sistema de la Edad Media— no logra sin embargo imponer su autoridad, simplemente porque

es un hombre enfermo cuyas fuerzas desfallecen en el acto de dominio. *La Campana de Huesca* —sobre el tema de la terrible justicia de Ramiro de Aragón, el Monje, contra las protestas del reino— es de contenido más complejo: de un lado, el resentimiento de un príncipe demasiado consciente de su preterición definitiva, en el acceso al trono, por su hermano mayor, y que, incapaz de una renuncia llana y pasiva, busca la renuncia activa en el claustro, so capa cristiana; por otro, el drama de ese mismo hombre, ya rey por un azar contra toda previsión, complicado en exceso (el poder no va bien a las almas complejas) que ejerce el mando como un deber, mezclando escrúpulos y repugnancias por el oficio, con ese orgasmo, ese goce satánico de la autoridad suprema, lo más sabroso del poder, con regusto de pecado, inmersión en lo divino, regodeo sacrílego en la facultad “usurpada”, como diría Francisco Ayala. *Los impostores* nos coloca ante la suplantación de la persona a quien corresponde de derecho al poder y nos revela de pronto lo endeble de la esencia mayestática que aparece aquí a merced de un farsante de genio, quien, si no triunfó en su propósito, pudo haber triunfado, consagrando la impostura con el éxito y el tiempo hasta hacer factible, quizás, enterrarla para siempre en las sombras de un secreto histórico. *El hechizado*, del que Jorge Luis Borges dijo que es “uno de los cuentos más memorables de las letras hispánicas”, finge un escrito autobiográfico de un americano del siglo xvii, que va a España para entrevistarse con el Rey, a la sazón Carlos II, monarca imbécil, y cuando llega ante la Sacra Católica Majestad, cabeza de un gran imperio, encuentra a un hombre que babea, casi inconsciente, sumido en la esfera animal, es decir, topa con el vacío, con la nada; pero antes ha debido enfrentarse con la pegajosa resistencia de una burocracia inerte que representa el mero persistir muerto del vacío, el automatismo funcional de un Estado donde el motor espiritual ha cesado de latir. *El abrazo* utiliza el tema de la lucha entre el rey de Castilla, Pedro el Cruel, y su hermano Enrique de Trastámara, y muestra la pugna fratricida por el poder. De intento, aunque figure como la primera del volumen, hemos dejado para el final la novela corta titulada *San Juan de Dios*, también un conflicto cainita, y además otra manifestación del poder, pero no ya en la esfera política sino en el reino del espíritu, el más peligroso de todos, porque en él habitan inquietantes ambigüedades donde sólo pueden entrar sin extraviarse quienes sean, a la vez, los más fuertes, los más puros, los más comprensivos y también los más generosos.

Dejando a un lado este elemento filosófico que preside los cuentos de Francisco Ayala, y examinados uno a uno, prescindiendo de su enlace en serie y de sus

intenciones intelectuales, decimos —y es su gran mérito— que todos ellos pueden mantenerse sobre sus propios pies como obras literarias puras. Empero, el lector tendrá preferencias, como las tenemos nosotros. Así a nuestro juicio, uno de los mejores es *El hechizado*, por la habilidad del procedimiento, en cuanto el autor finge rehuir la literatura y la alcanza plenamente, por el estilo desapasionado y sobrio y, en fin, por el misterio en que desemboca la narración. Excelente también *La Campana de Huesca* que nos presenta una psicología compleja, muy humana, la de Ramiro el Monje, a la vez resentido, intelectual, místico, orgulloso y humilde, ávido de poder y desganado del mando. *El doliente* es una estampa de Castilla, austera, casta en estilo y materia, muy castellana, y lo mismo puede decirse de *El abrazo*. En la novelita *San Juan de Dios* hubiéramos preferido menos frondosidad inventiva (la fábula de los dos primos y las manos cortadas es, por sí misma, una pequeña novela de clásica fragancia, y merecía los honores de la independencia). En *Los impostores* el autor se dejó seducir por el juego formal de un diálogo barroco entre la princesa Ana de Austria y el protagonista, que no enriquece la narración, abundante en aciertos, por lo demás, como ese final donde asoma el misterio de la escisión entre el espíritu humano y la realidad objetiva, cuando el impostor, que va a morir en la horca, no flaquea en su papel de Rey Don Sebastián, ni siquiera ante la arrebujaada silueta de su madre, a quien vecinos officiosos con sádicas turbiedades llevaron a presenciar la ejecución; ni siquiera, por así decirlo, ante sí mismo, pues musita, en rezo confidente, lamentaciones por la desdichada suerte del rey cuya personalidad suplanta, hundiéndose de este modo en regiones tenebrosas de la conciencia donde verdad y mentira se confunden. Vemos desfilar al reo hacia el suplicio “por entre la multitud, tieso y oscilante en su cabalgadura, cual máscara solemne en las aperturas de un carnaval”. Vuelve esta imagen de farsa espantosa al contar el momento en que el verdugo se cuelga de las piernas del ajusticiado, cuyo cuerpo queda ahí, balanceándose en la horca: “muñeco de trapo, hubiérase dicho que la escena toda no había sido otra cosa que una mala broma de cómicos lugareños”.

Cierra el libro un “Diálogo de los Muertos” en el que recapitulan su destino los sacrificados de la guerra de España. Hondo tema de meditación para todos, y más aún para los españoles.

Este volumen de Francisco Ayala, pensador y sociólogo, augura buena fortuna literaria para Francisco Ayala, creador de obras de imaginación, literato y artista.

A. F. S.

MARTA BRUNET: *Raíz del sueño* (Zig-Zag, Santiago de Chile, 1948).—

Ni la literatura ni el arte aceptan rigurosamente ninguna bipartición sexual. Hablar, pues, aun en los géneros más propicios a este deslinde, en aquellos donde la sensibilidad priva sobre otras cualidades, como la poesía lírica y la pintura, de un arte femenino, equivale a una evasión, no a una definición. Peor todavía: significa plegarse a un conformismo rotulario, acogerse a un comodín manual, sólo apto para calificar perezosamente lo incalificable, las obras sin acento singular. Las creaciones de calidad, aquellas donde aflora una personalidad auténtica, son asexuadas. Mejor dicho, no pueden definirse ni valorarse en función de lo masculino o lo femenino, atendiendo únicamente al sexo de su autor. Y, por ejemplo, la excelencia de un libro de mujer no podrá medirse cabalmente sin rebasar ese punto de vista.

Ahora bien, negar que exista una literatura femenina, rechazar esta parcelación genérica, facilitadora de confusiones, no significa negar la sensibilidad femenina. Todo lo contrario: tiende a potenciarla con mayor claridad. Tiende a afirmar y exaltar la existencia de un universo femenino hecho de matices e insinuaciones, tejido por sutiles fibras y blandos copos atmosféricos, que sólo una sensibilidad de mujer puede captar exactamente y transformar en materia lírica, plástica o novelesca. La intromisión masculina en zonas tan delicadas, susceptibles de evaporarse ante cualquier contacto rudo o directo, parecerá siempre una superchería, cuando no algo peor.

Pues bien, esta observación, seguramente compartida por otros, que vino a mi mente hace años leyendo las novelas de Rosamond Lehmann —particularmente *The weather in the streets*—, reaparece y se confirma ahora tras haber leído *Raíz del sueño*. No es extraño, por consiguiente, que todas las protagonistas de Marta Brunet, a lo largo de estas delicadas ficciones, sean mujeres. Los hombres que aparecen aquí sólo están vistos desde el lado de la mujer, en función de ella, como sus reflejos mentales. Es lógico asimismo que casi todas las tramas de estas penetrantes narraciones se hallen más bien deliberadamente insinuadas que llevadas a un punto de acabamiento, que las sensaciones de atmósfera predominen sobre los trazados de caracteres, que el proceso psicológico de los seres siga una línea interior en vez de atenerse a las vicisitudes exteriores.

Para hacer vivir a sus personajes Marta Brunet no los encara de frente ni de una vez, sino más bien de soslayo y con leves trazos que van definiendo sus fiso-

nomías anímicas. Rehuyendo lo directo por propensión natural, su manera viene así a encontrarse con la técnica peculiar de los grandes novelistas, quienes *presentan, no describen*, nos hacen *ver vivir* a sus seres desde dentro, en virtud de sus propias reacciones, sin escamotearlos *contándonos cómo viven*. Un rasgo común unifica a los pobladores de *Raíz del sueño*: la soledad. Son almas solitarias que sienten el mundo como un muro. Son espiritualmente porosas y, sin embargo, viven incomunicadas. Ejemplo cabal de esta especie es la heroína de la breve novela final —“Soledad de la sangre”, técnicamente la más acabada—, un mujer que... (Pero no; no contemos su argumento, no traicionemos su poesía al verterla con otras palabras; un relato no se cuenta, no se debe contar cuando su arquitectura está no sólo en los hechos, sino en algo irreductible a otras frases, en la atmósfera envolvente, cual es el caso de estas páginas). Digamos únicamente que esa mujer confinada en su mundo, como la muchacha que intenta rebelarse contra el despotismo del ama, en “Una mañana cualquiera”, como aquella otra que no logró romper las trabas familiares, en “La casa iluminada”, y la que cela su amor ante los parientes incomprendidos en “Encrucijada de ausencias”, y todas las demás, son figuras inolvidables de una galería humana en penumbras por donde Marta Brunet se intrinca con seguros pasos. Traza así la etopeya íntima de unos seres encerrados que intentan suavemente no tanto su liberación como abrirse paso, salir al mundo, ofrecer sus poros al río torrencioso de la vida. Pero tanta importancia estética como ellas alcanzan en estos relatos las cosas y los ambientes, el campo y la noche, la adolescencia y sus oscuras ansias, lo invisible y sus presentimientos.

Lo poético se torna así novelesco. Y como este proceso de metamorfosis está alcanzado merced a procedimientos estrictamente privativos de la ficción, cualquier riesgo de hibridismo, tan común en cuentos de este género, queda eliminado. Porque Marta Brunet va más allá de la insinuación poemática sin caer tampoco en el subrayado realista. Además, el fondo chileno es en ella ágil estribo y no gravamen o limitación. Su prosa acierta a encontrar siempre un punto de equilibrio entre lo evocativo y lo plástico. Y la levedad de sus frases, cierto sabio desgaire, es signo de una maestría recatada.

GUILLERMO DE TORRE

MERCEDES LELOIR: *Polino* (Kraft, Buenos Aires, 1948).—

Pocos libros valiosos cuenta, en este siglo, nuestra literatura sobre temas de infancia. Sobrenadan en un verdadero río oscuro de intenciones frustradas, cuentos adaptados y las mil y una tonterías en que el género fácilmente cae. Sin embargo esos pocos libros, no más de dos o tres, recogen una herencia ejemplar, hasta en la forma autobiográfica con que se presentan: Sarmiento y Hudson, cuyas páginas evocativas ilustran esa aventura de retorno a la propia niñez, exploración de un mundo abandonado y distante que ya ha seducido a algunos de nuestros escritores.

El relato de Mercedes Leloir viene a incorporarse a tan breve historia; pero lo hace con un matiz distinto. *Polino* no es una memoria de infancia sino la ficción directa, la fábula que presenta a un niño que vive a solas en su alucinado refugio de pasión y deleite. Es necesario anotar que el acercamiento a ese mundo tiene mucho de intuición, pero también de recuerdo y sabiduría emotiva. En el cuento la autora permanece invisible, como anónimo cronista que reconstruye objetivamente la vida de su personaje sin dejar que asome su propia simpatía, envuelta en un clima risueño. Pero el acierto del relato consiste en que no hace ninguna concesión a lo tierno o melodramático del asunto y Mercedes Leloir jamás contrae esa peste cursi del diminutivo a la que sucumbirían autores menos afortunados. La prosa de *Polino* es sencilla, a veces hosca, con un ímpetu varonil que resulta eficaz en la descripción del muchacho, criado de casa rica en la que hay señoras asustadizas que tejen en el jardín y niños gordos que reciben premios. El mundo de *Polino* es un mundo de sobras, de mamelucos viejos y cañas de pescar que le regalan cuando no funcionan. Por eso el muchacho viste un ridículo traje de pana roja y tiene que escribirse las cartas que luego recibe para leerlas a solas; y son sus amigos —en lo real visible— el cartero, el dueño del kiosko de revistas y la propietaria de una mercería (una mujer que, para vergüenza del muchacho, le cose los botones y le promete que más tarde le enseñará a cosérselos). Y en lo real invisible tiene amistad con todos esos seres imaginarios que él mismo se fabrica porque, como decía Chesterton, un niño rodeado de oscuridad puede inventar más cosas terribles que Swedenborg.

Un niño siempre está rodeado de oscuridad, y más si está solo, como en el caso de *Polino*, que tiene cabellos rubios y piernas largas sin saber siquiera a qué padres agradecerse. Pero lo difícil era pintar a este niño sin caer en un sentimentalismo, auténtico a veces, pero manoseado, en que incurriría cierta literatura que suele

aprovechar del tema. Y en *Polino* la superación de la dificultad consiste en que no se ha querido provocar la ternura con incómoda elocuencia. La simpatía fluye así, directamente, de la situación y de la fuga imaginaria con la que el muchacho elude la vulgaridad. Si tuviera que definirse el mejor estilo de nuestros escritores se podría decir de él que es el que casi no hace retórica. Podrá ser limitado, a veces, y tímida la invención; pero tiene vergüenza de repetir palabras sólo porque suenan bien. En este libro aparece esa cualidad que es, acaso, el más importante de sus aciertos. Mercedes Leloir ha escrito un cuento sobre un niño triste en el que aparecen la fuerza perezosa de la costumbre —a la que lo arrastran—, los mitos ingenuos del rompe-huesos de circo, la travesura, la crueldad inocente, la fantasmagórica aparición de una niña que sueña lo mismo que él; el mundo oculto de una infancia habitada por sobrantes de lo real y por intangibles seres y hechos de su fantasía. Aunque a veces tenga vislumbres de *Alicia en el país de las maravillas* —que era imposible no tocar en ese plano infantil de legítimo surrealismo— *Polino* es uno de los más originales y bellos cuentos que han aparecido entre nosotros. Porque recoge la verdad de un niño para quien el mundo sólo es un enloquecido museo de formas muertas y amenazantes del que razonablemente tiene que huir, ya sea cuando se cumpla un simbólico plazo o por “la escalera verde” que lo conduce a su reino fugitivo. Allí todo ocurre simplemente, en directa amistad con lo prodigioso. La brusca transición de aquel mundo a éste aparece en una sola línea, que resume la historia: la señora llama al niño, sacándolo de sus fantasías, y “Polino bajó detrás de ella”.

Los dibujos de Laura Mulhall Gironde están animados de un melancólico humorismo. Ejemplo de él es la transformación de la vidriera en teatro de títeres, y Polino de espaldas a la mercería. Pero el de gracia más directa, en el trazado y la intención, es la viñeta de la maestra y la rata. Todos ellos, y la cuidada tipografía, constituyen la presentación fiel de un relato cuyo espíritu pudiera definirse con esta parábola de Valéry:

“El Tercer Umbral está guardado por un niño triste. Si tú llegas a hacerle sonreír... Aquí se detuvo el cuento y comprendí muy claramente que, proseguirlo, eso sí sería inventar...”

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

EL LEÓN Y EL MOSQUITO

*"El león teme, con razón,
al mosquito."*

MONTHERLANT

Por poco que revolviese algunos cajones de mi escritorio, encontraría unas páginas de tono violento escritas cuando aparecieron *Les jeunes filles* de Montherlant. No recuerdo haber leído novela tan repelente. Y me repelía más su autor que los fantoches tontos, exasperantes o abyectos por él creados. El autor estaba allí, de cuerpo entero, entre cada línea de ese libro *voulu*.

El gran talento de Montherlant-escritor, puesto al servicio de una bajeza igualmente grande y mezclado con ella, posee todas las virtudes de la ipecacuana.

Ahora podré tirar alegremente al canasto aquellas notas que mi pereza dejó inconclusas e impresentables en letras de molde. Simone de Beauvoir, en un ensayo publicado en *Temps Modernes* (diciembre 1948 - enero 1949), "Le mythe de la femme et les écrivains", dice al ilustre autor de *Solstice de juin* todo lo que yo quería decirle. Y se lo dice mejor. Lo pone definitivamente en su lugar con implacable lógica. (Ese lugar no es, por cierto, el pomposo pedestal que Montherlant se adjudica.) Examina con minucia feroz y justa todo cuanto ha escrito sobre nosotras (madres, hermanas, amantes) en su obra entera. Ningún matiz, ningún detalle se le escapa, y con esos matices, esos detalles, y con todo lo demás, fábrica una cachiporra (que maneja diestramente a la manera de un matamoscas) y aplasta literalmente, legalmente, legítimamente al león, al semidiós. ¡Valiente león y valiente semidiós!

Después de leer el ensayo de Simone de Beauvoir ¡cómo se comprende, si es que no se ha comprendido de antemano, por qué los héroes de Montherlant prefieren a las mujeres "admirablemente tontas y siempre más codiciadas mientras más tontas"! Qué clara resulta esta confesión: "Tenía una expresión tan estúpida que me puse a desearla." Debe de ser tan cómodo y halagador sentir la indestructible superioridad del macho cuando se elige, adrede, una compañera "inútil para todo fuera del amor" (aquí amor significa cópula). Montherlant decreta que a la mujer le corresponde ser sólo carne. Una vez establecida esta premisa, nunca pierde la ocasión de analizar su repugnancia por esa carne femina, por "ese cuerpo sin músculos, sin nervios". En suma, odia a las

mujeres. Su manera de buscarle tres pies al gato, en cuanto se trata de ellas, lo revela. ¿Por qué no reconocerlo una vez por todas? ¿Por qué no dedicarse exclusivamente a la compañía de los semidioses de su especie?

“Para Montherlant —escribe Simone de Beauvoir— la mujer es mujer por falta de virilidad; ése es el destino que todo individuo hembra debe sobrellevar sin que le sea posible modificarlo. La que pretende eludirlo se sitúa en el peldaño más bajo de la escala humana; no consigue ser hombre y renuncia a ser mujer; es una caricatura irrisoria, una falsificación. . .”

Resulta casi demasiado fácil para cualquier mujer contestar a la estocada de Montherlant parodiando sus propios pensamientos: el hombre es hombre por falta de feminidad; ése es el destino que todo individuo macho debe sobrellevar sin que le sea posible modificarlo. El que pretende eludirlo se sitúa en el peldaño más bajo de la escala humana: no consigue ser mujer y renuncia a ser hombre; es una caricatura irrisoria, una falsificación. Costals (el héroe de *Les jeunes filles*) prefiere el olor del pelo de los muchachos al de las mujeres (!) y sueña con abrazos (“étreintes”) entre *iguales* (las mujeres, según parece, deben eliminarse de esos juegos pues no se las puede tratar como a *iguales*: “Tomar sin dejarse tomar, única fórmula aceptable entre el hombre superior y la mujer”; “Ah, desear lo que se desdeña [la mujer], ¡qué tragedia!”). ¿En qué peldaño de la escala humana colocaría a Costals, siguiendo los preceptos del mismo Montherlant, un juez imparcial?

Lo absurdo de estas tontas, vanidosas y sublevantes declaraciones de Montherlant respecto a la mujer está probado por el hecho de que las mujeres podrían decir, *mutatis mutandi*, exactamente lo mismo de los hombres, si se les antojara. Le resultaría fácil a una mujer, a ciertas mujeres que han sido muy cortejadas y “codiciadas” (para usar el lenguaje de Montherlant), escribir un terriblemente cruel y cómico *Pitié pour les hommes*. En el libro se podrían describir y analizar personajes y situaciones mucho más grotescos que los que Montherlant se complace tanto en pintar. En ese terreno, el hombre está más expuesto al ridículo que la mujer y tiene posibilidades de ser infinitamente más risible, por poco que se le observe con mirada malévola.

Es de creer que las mujeres de talento tienen más delicadeza que sus contricantes, leones o semidioses, pues no han aprovechado su pericia literaria para caricaturizarlos y envilecerlos con saña. Auscultando a Mary MacCarthy se encuentran síntomas de este mal. Pero sólo síntomas. Y sólo en Mary MacCarthy.

Simone de Beauvoir, que no representa, ya lo sabemos, el ideal de Montherlant (la mujer perfectamente estúpida y perfectamente sometida), ha usado admirablemente

en su ensayo la cachiporra-matamoscas por ella inventada. Sus movimientos son rápidos y seguros. Sus golpes también. No deja de subrayar, por si lo habíamos olvidado, que Montherlant admiraba (¿admira?) las ideologías totalitarias. Que les echaba incienso a los "hechiceros totalitarios". Todo se relaciona.

Ante la mujer, dice Montherlant, "sentimos lo que sentiríamos ante un caballo, ante un toro, a los que vamos a arrimarnos: la misma incertidumbre y el mismo apetito de medir nuestro poder".

Si Montherlant tiene realmente este apetito, creo que se dará por satisfecho. Aho-rrándole trabajo, Simone de Beauvoir ha medido ese poder.

VICTORIA OCAMPO

EL LIBRO ITALIANO

Un solo ejemplo, pero de alto mérito, significan los 8.000 volúmenes que han podido verse en la Exposición del Libro Italiano de la Galería Van Riel durante tres semanas de mayo. Y ese ejemplo es a la vez algo simple y difícil, y pues por lo mismo tiene un aire permanente como la fisonomía de ese pueblo cuya violencia apasionada lo ha sembrado siempre de ruinas y de vigorosos renacimientos. Se diría que la constante de Italia es una silenciosa tenacidad, afirmación cuyo calicativo puede, acaso, parecer gratuito para un pueblo que gusta cubrir su naturaleza con títulos y honores no tan efímeros como ardientemente proclamados. Esta Exposición no se libra de ello. Aunque a veces, como en las circunstancias actuales, le era forzoso no olvidarlo. Pero lo mejor es que sus organizadores han tenido presente, sobre todo, al público, ese coro anónimo que en definitiva es al que se dirige la silenciosa tenacidad, el esfuerzo sin pausa de la verdadera y a veces necesariamnte oculta marcha del pensamiento. Y es así como ha tenido lugar en Buenos Aires una heterogénea muestra de libros —arte, filosofía, ciencia, literatura, técnica—, una sobrecargada lista de actos y conferencias, y una calidoscópica comisión de honor. También una revista, "número único", de valiosas contribuciones en la literatura y en la presentación de sus láminas en citocromía.

Los italianos son grandes artífices; artesanos y artistas. Quiere decir que en ellos se desarrolla la soledad de un oficio, pasión de arte a la que entregan obsesionados su tiempo. Gabriela Mistral bien ha podido llamar a Italia "la China de Europa, por la muchedumbre prodigiosa de sus oficios, por la creación constante de géneros y estilos

y también porque la raza tenaz hurga incansablemente arrancando materiales a su tierra y a su mar". Los italianos consiguen aislarse para crear, poderosamente vitales, sin importárseles nada del vecino. Porque cuando entablan el diálogo hacen concesiones, y lo peor de éstas es que toman en cuenta no la personalidad sino el gusto de los otros. Y entonces se debilita el acierto de la voluntad que crea para acceder a una efímera aprobación que repite, como un espejo, las excrecencias degeneradas que sobresalen en el grupo general. Porque Aldo Manuzio en el siglo XV era creador formal, que llevaba a su más alto desarrollo la perfección técnica del libro, ese instrumento por el que el humanismo pudo manifestarse y crecer. Y Bodoni, centurias más tarde, hacía guarismos desconocidos con sus tipos de imprenta, nítidos y firmes, destinados a sobrevivirle y propagar su nombre. Pero en ciertas ediciones posteriores, de fines del siglo pasado y aún en éste, proliferan las coronas y banderas destinadas a halagar un gusto fácil que, si es el que frecuenta las celebraciones patrióticas, casi nunca va a buscar esa clase de satisfacciones en el libro solitario. No obstante es necesario destacar que aún en estos productos, cuyos ejemplares se han deslizado en la Exposición, bajo las cubiertas adornadas y grandilocuentes se encuentran las páginas bien marginadas, la tipografía decorosa que indica en el artífice ese sabio amor a un oficio que, siendo ancilar de la cultura, le exige mutua dependencia y brilla con sus beneficios.

Dos modos hay de que el impresor emplee mal su tiempo: cuando el libro es "di pregio" o de lujo, e inválido su contenido, y cuando el texto vale pero su infidelidad tipográfica lo torna despreciable. Y también existe otro problema, pero éste de composición social: la edición puede ser perfecta en contenido y forma y a la vez tan costosa que sólo llegan a ella los privilegiados, que no son los del talento; o el libro es popular, es decir, de bajo precio y feo. Los impresores italianos saben hacer el libro para todos. De ello dan muestra los clásicos Salani con su dignidad de texto y presentación. Pero labor para estudiosos, en la que la industria puede renunciar acaso hasta a ser *industria*, es la edición de *Scrittori d'Italia* dirigida por Benedetto Croce en la Editorial Laterza de Bari, como también la de la *U.T.E.T.* y la de *Classici Italiani*.

Lo que sobresale en esta muestra es la evidencia de que quien mantiene el decoro de su oficio es el que lo realiza plenamente. Y sobrecoge la advertencia de cierta casa editora, en la reedición de un libro de Fogazzaro durante esta postguerra, que pide disculpas porque su presentación gráfica ha tenido necesariamente que desmerecer. En el fondo ése era el drama humano que todos esperábamos ver en la Exposición; la herida de rechazo que ha sufrido la cultura en Italia, patente no sólo en las páginas de sus novelistas agresivos y dulcemente ásperos, sino en la prueba material, en el

cuerpo visible de sus libros. Porque hay una especie de exhibición de fuerza en las ediciones de arte. Italia tiene demasiado profunda riqueza y vergüenza para mostrar su drama. Y esta Exposición no quiso ser otra cosa que la prueba de su vida, de la que no se interrumpe con las enfermedades políticas; porque el poder temporal puede entenebrececer la forma e incluso hasta hacerla ridícula, pero la vida como espíritu tiene una perennidad que ha corrido siempre jugosa en el suelo de Italia. Por eso esta Exposición, más que de la industria gráfica, es una muestra del pensamiento italiano, de lo que significa como corriente encauzada de la antigüedad greco-latina, de su Humanismo, de la ininterrumpida historia que desemboca en la pléyade del Ochocientos, continuada en los primeros años de este siglo, con su Carducci, Manzoni, Grazia Deledda, Pirandello, Ada Negri, Giovanni Verga, y de sus no menos vigorosos representantes de la literatura actual, poetas como Ungaretti, Saba, Quasimodo; prosistas y críticos como Carlo Bo, de Robertis, Emilio Cecchi, y sus extraordinarios novelistas Vittorini, Alvaro, Piovene, Moravia.

Pero al ser acentuadamente nacional este pueblo no olvida sus universales apetencias, índice de lo mejor europeo, y alimenta su propia literatura con las otras extranjeras, aún en los más cerrados años del aislamiento. Prueba de ello dan las traducciones de ingleses, franceses y alemanes (Rilke y Stefan George en ediciones bilingües), americanos notables, rusos y españoles.

Y venimos a lo primero: el ejemplo de esta Exposición, fuera del mérito de una edición como la del *Cavallino*, de la *Conchiglia* o del *Milione*, todas de arte, de lo que significan como crítica y movimiento las revistas de literatura y comentario, o de una deslumbradora rareza para bibliófilos, es la constante tenacidad del artífice enamorado de su oficio y que, por ello, sabe que tiene materia propicia en lo más alto que el hombre proporcione. Las manos y la técnica al servicio del espíritu. No es otra la moral que encierra esta Exposición del Libro Italiano: inolvidable y antigua fábula del hombre que edifica su reino sobre los escombros de su propia esperanza. Una vez más Italia, ese desconocido pueblo a pesar de sus voceros, da el grito nietzscheano de la nueva vida.

F. S. de M.

Crónica de cine

“CITA EN LA MUERTE”

(*Les jeux sont faits*)

Jean-Paul Sartre escribió *Les jeux sont faits* para el cinematógrafo. Por un acuerdo tácito se entiende que *cine* significa, principalmente, acción. Pero lo que es acción en cine yanqui no lo es en cine italiano, o francés, o ruso.

Desde el punto de vista del cine francés, *Cita en la muerte* es un film cinematográfico. Acostumbrados al ritmo dislocado y a veces incongruente del cine americano (exceptuando de esta clasificación nacionalista aquellas películas que no son la expresión más corriente de cada cinematógrafo), el cine francés se nos antoja lento hasta la exageración. Aquí la acción no reside nunca en la vertiginosidad del movimiento de las imágenes. Tampoco importa que los expertos descubran algún telón, molesto a quienes recuerdan la pobreza y el realismo del cine italiano. El cine francés es —desde los últimos años— pobre como el italiano, pero esconde esa pobreza con telones no siempre convincentes. Lo que aquí importa no es el decorado. La acción, en el cine italiano, se apoya indispensablemente en el escenario legítimo de una sucia calle romana; el cine francés es en esto convencional: no nos da una calle verdadera ni nos pide que creamos en ella. Sencillamente coloca un fondo para sus deslumbradores primeros planos, para sus diálogos, para sus problemas. Puede ser un problema superficial o casi inexistente, pero es siempre tratado como si fuera hondo y vital. Sospechamos que el cine francés —frecuentemente— no se toma en serio a sí mismo. Busca entretener, nunca convencer; parece hastiado de sus problemas y de tener que plantearlos. Difícilmente llega a ser crudo, aunque finja lo contrario. Actores, director y argumentista recuerdan que están frente a la cámara y no exigen que el público crea otra cosa. Los actores no viven un personaje: lo interpretan siempre. Actúan en una

convencional realidad fotogénica, hecha de primeros planos, con expresiones intensas en los rostros, y con matices en el diálogo.

Una película francesa podrá parecer pesada, pero no aburre. Tal vez porque enfrenta el problema del aburrimiento. Lo enfrenta y juega con él, para no aburrirse. Como film éste sería el mayor elogio de *Cita en la muerte*.

Eve y Pierre se conocen después de morir. Debieron encontrarse en vida, porque estaban destinados el uno para el otro, pero, por un error del destino, no sucedió así. El mundo de los muertos, en donde la pareja se encuentra, es exteriormente muy semejante al mundo de los vivos. Pero hay un callejón de utilidad por el que los vivos no pasan, los espejos no reflejan las figuras y, como los muertos visten de acuerdo a la época en que vivieron, el conjunto parece un triste desfile de carnaval. Además, los muertos, en su calidad de tales, no pueden actuar. Esta inacción forzosa los entrega a las más tristes ocupaciones: pasean entre los que aún no han muerto, entran en las casas, curiosean en las vidas. No hay para ellos terror, ni exaltación, ni misterio. Es éste un más allá aburridamente cómodo. La responsabilidad de los propios actos ha desaparecido. Sin la muerte para valorarlos, los actos tampoco existen.

Una extraordinaria conserje infernal —o celestial, para el caso es lo mismo— concede a la pareja veinticuatro horas para regresar al mundo y cumplir totalmente su destino. Si son capaces de amarse por entero, sin desconfianza, tendrán derecho a una vida completa, unidos. Esta conserje, que parece al mismo tiempo una antigua empleada de correos y la regenta de un burdel bien organizado, recibe por altavoz las órdenes de un poder superior.

Eve y Pierre regresan a la vida sabiendo que

ésta depende de su capacidad de entregarse por entero el uno al otro, y conociendo ya el atroz hastío del más allá, donde la acción y el riesgo que aquélla implica no son posibles.

Descubrieron su destino paseando por un parque. Una pareja de jovencitos se arrullaba, un ciego tocaba la armónica. Eve y Pierre, que amaban el calor de la vida, sintieron una nostalgia aguda y, a causa de ella, creyeron que habían nacido para amarse. Su certeza no es mucha —los actores parecen vacilar cuando la conserje los interroga—, pero quieren volver a vivir, y aceptan la prueba.

Entre los vivos, Pierre tiene a sus compañeros de causa; Eve tiene a su hermana. Los vivos son dueños de tomar decisiones. Los compañeros de Pierre corren peligro, la hermana de Eve también. Pierre debe salvar a sus compañeros. Está ligado a ellos por toda su vida anterior, libremente elegida. Sacrifica a Eve. Es decir, no la sacrifica del todo: la llama por teléfono, en el momento de vencer el plazo que les ha sido concedido, para explicarle la situación. Eve, a su vez, ya que Pierre había ido a salvar a sus compañeros, decidió prevenir a su hermana. Aunque sea difícil creerlo —hasta último momento afirman amarse y sólo han ido a arreglar las cosas a las que estaban ligados para comenzar la vida mutua sin trabas—, el destino sólo tiene

en cuenta que no han estado físicamente juntos en el momento de marcarse la hora decisiva. En esa hora Pierre ayuda a sus compañeros, *no puede* abandonarlos. Su decisión se opone al destino y se convierte así en su destino verdadero. Tiene libertad de elección y, por lo tanto, riesgo.

Confusamente, el film defrauda. Subsiste la duda de si se trata de una falla del amor o una falla del horario. Pero la tiranía del reloj se impone, las cartas están jugadas y la pareja vuelve, aburridamente, entre los muertos. En su regreso no hay orgullo por la decisión tomada, ni humildad, ni dicha. Están eternamente en el tedio, sin rescate posible. Subsiste entre ellos una lejana ternura, un entendimiento tácito que parece casi complicidad de saberse unidos en el fracaso. La partida está ganada o perdida: lo mismo da. Con este convencimiento se separan, dispuestos a encontrarse alguna vez, casualmente, en un club de muertos.

En medio del nostálgico aburrimiento del film, se destaca la divertida actuación de la conserje, Marguerite Moreno. Marcelo Pagliero actúa pesada y blandamente, mientras Micheline Presle, airosamente renovada, camina lánguidamente entre los vivos y los muertos. Con su figura atenua las "fallas" del film y, por momentos, lo salva.

“LOS PELIGROS DE PAULINA”

La gente se divide ya entre los que recordamos el cine mudo y los que no lo conocieron. A principios del treinta se decía que la palabra teatralizaba al cine. Hubo grandes figuras reacias a hablar (Chaplin); hubo hundimientos tumultuosos (John Gilbert). En la época en que el cine apenas se atrevía a entretener sin pretensiones hubo breves películas cómicas de Chaplin, de Ben Turpin, de Buster Keaton; un estrabismo, un rostro serio sustituían a la palabra. Existieron vampiresas morenas de largos brazos blancos y ojos cargados de carbón (Theda Bara, Pola Negri); bañistas en audaces trajes de baño con medias de seda negra; ingenuas como Mary Pickford o Blanche Sweet, y hubo cowboys como Tom

Mix, Buck Jones, Hood Gibson. También había una muchacha que no era vampiresa, ni bañista, ni ingenua. Tenía un poco de todo esto y, además, la intrepidez de un cowboy. Se llama Perla White y triunfó en las películas en serie. Fué uno de los grandes mitos del cinema, como Valentino poco después y, con el correr de los años, Greta Garbo.

Desde la poesía del medioevo llegan relatos de muchachas guerreras que realizaban hazañas vestidas de hombre. En la literatura de los siglos XVII y XVIII las mujeres adoptaban con frecuencia el traje masculino para disfrazarse en una aventura amorosa, o en una huida de carácter político. Aparecían casi siempre tímidas, coquetas o asustadas dentro de su traje.

En el siglo pasado George Sand vistió pantalones por comodidad y desafío. Perla White no tuvo necesidad de esos subterfugios. Verdad es que sus hazañas tampoco tuvieron jamás carácter misterioso, político o amoroso. Luchó contra locomotoras, contra "gangsters", contra monstruos marinos, contra leones. No se disfrazaba. Su coquetería residía en su valor. Era hermosa e intrépida (como rezaban los programas cinematográficos de la época). Por entonces los puños de los galanes eran siempre invencibles y oportunos en el momento en que el villano quería violar a la dama. Perla White pudo prescindir de esos puños. Rara vez intentaron violarla y, además, ella sabía defenderse. La presencia del galán sólo era necesaria cuando el número de los enemigos sobrepasaba las energías de Perla. Y ella, con su larga cabellera rubia, era casi invencible.

La magia de la pantalla era entonces nueva y, en oposición al teatro, no requería ningún esfuerzo de parte del espectador. Perla White nos arrastraba hasta los lugares más accidentados, despertaba emociones terribles y disparatadas, dejándonos siempre con el corazón en suspenso "hasta el próximo episodio".

Los peligros de Paulina recuerdan que el apogeo de las películas en serie terminó hacia 1920. Pero "los episodios" siguieron refugiándose durante toda la década en los cines de barrio del mundo entero. *Los peligros de Paulina* cambiaron de nombre varias veces. Se llamaron *El botín de los piratas*, o *La buella fatal* o *La máscara de la momia*.

En mil novecientos veintitantos había, en la esquina de Defensa y Brasil, frente a la entrada principal del entonces cerrado y exuberante parque Lezama, un cinematógrafo. Se llamaba el "Royal Park". Nunca dió estrenos, entendiéndose por esto las películas que se daban en el centro y que, lentamente, llegaban a las barriadas. El "Royal Park" vivía de las viejas películas de episodios que tuvieron éxito años atrás. Costaba veinte centavos la función completa, treinta la "vermouth". Por veinte centavos todas las muchachas de la cortada de Balcarce, todos los conscriptos de la Intendencia de Guerra, todos los chicos de San Telmo veíamos a Perla White y repetíamos sus hazañas en los caminos del parque Lezama. La

llamábamos todos, sin excepción, Perla "Uite". Nadie se hubiera atrevido a desafiar las bur-las que hubiera acarreado llamarla de otro modo. Llamarla "White" no hubiera sido un esnobismo sino una vergüenza.

El cine se une a sensaciones personales intransferibles: recuerdos, nostalgias, a veces angustias o alegrías. Por eso existen tantas discrepancias sobre las películas, hasta apoyándose en una base de acuerdo final. Hay films que gustan o disgustan —aparte del tema— por determinadas escenas. La pantalla es directa, personal e íntima. Por eso, al hablar de *Los peligros de Paulina*, no puedo dejar de mencionar, como un homenaje, al desaparecido "Royal Park". Sus cartelones de colores, su insistente campanilleo al empezar la función, sus chiquillos sucios y licenciosos surgen —renovando la atmósfera de mi infancia— al ver a Betty Hutton atada sobre las vías del tren mientras avanza la locomotora y se interrumpe el episodio. En *Los peligros de Paulina* no sabemos cómo se salva Betty Hutton y yo tampoco supe cómo se salvó Perla White, porque mi madre, juzgando que el cine me inquietaba demasiado, interrumpió —un solo día— nuestras visitas al "Royal Park".

Betty Hutton tiene la misma intrepidez de Perla; sus hazañas tampoco nos parecen fingidas. Las de Perla White eran hazañas de verdad. Recuerdo haber visto enumeradas, en una revista de la época, las actividades en que era necesario descollar para ser actriz de cine. Más o menos eran éstas: aviación, trapecismo, tiro, pruebas a caballo, doma de leones, baile, acrobacia, natación, tennis, box, esgrima, etc. Se indicaba, además, la manera de lograr cuanto antes la perfección en todas ellas a las aspirantes al cinematógrafo, entonces casi exclusivamente norteamericano.

Betty Hutton da la sensación de poder hacer todas esas cosas. Su físico vacila entre Ginger Rogers y Miriam Hopkins. Se mueve con soltura en lo grotesco. Las mujeres de su tipo, antiguas conquistadoras del Far West, se refugiaron en las películas en series y, finalmente, en el "music hall", donde su exuberancia canta, se contorsiona, grita y se trepa a los pianos.

La naturalidad de Betty Hutton, fiel a la biografía o no, nos ha recordado a Perla White.

“SE LLAMABA CARLOS GARDEL”

Como película, apenas merecería un comentario. Se trata, desde luego, de una de las numerosas producciones de la pantalla local, llenas de anticipada y ruidosa propaganda (una propaganda que, en su misma ruidosidad, parece llevar la certeza del fracaso). En suma, un film que, como muchos otros, procuraríamos olvidar discretamente por un sentimiento de culpabilidad patriótica.

Es inútil repetir lo que ya sabemos: la culpabilidad del cine argentino. Aquí, como en el cine de casi todo el mundo, por otra parte, existen fórmulas para tratar las cosas. Las fórmulas argentinas son demasiado burdas; por ejemplo, Dolor = sentimentalismo; Elegancia = abundancia de pieles y sombreros; Dulzura = mojjigatería; Honor = gritos sollozantes y poco convincentes. Etcétera. Pocas películas han escapado gloriosa y misteriosamente a las fórmulas.

Los defectos del cine argentino son demasiado chillones para poder ser olvidados con comodidad. Es un cine que no se salvará mientras disculpe convencionalmente sus errores, mientras no adquiera humildad, mientras se conmueva, triste y patéticamente, consigo mismo.

Nuestro cine es industrialmente fuerte, pero jamás —salvo raras y recordadas excepciones— ha dado un reflejo genuino, íntimo y verdadero del país. Parece estar dirigido por un criterio deformador. Y es por esta condición deformadora que *Se llamaba Carlos Gardel*, pese a sus valores nulos, merece consideración.

El Buenos Aires en que surgió Carlos Gardel ya no existe (es un Buenos Aires que difiere del otro, también pretérito, en que triunfó).

En la ciudad actual Carlos Gardel sería anacrónico. Ya no se cree en las cosas que él representaba. No bastan una calesita y un patio conventillero de utilería para hacer vivir un barrio. Los barrios, con su resentimiento y sin su nobleza, están ahora en el centro, y se han olvidado de sí mismos.

Gardel era el mito, casi el milagro. Era “el muchacho fino” que podía salir de los suburbios y hacer buen papel. De alguna manera vengaba el resentimiento. Hoy su estampa ya

no es posible. Hasta su voz es inadecuada (esa extraña voz dura que pasa por la película sin establecer contacto con los actores).

Gardel empezó cantando en los burdeles del barrio sur de Montevideo y del Abasto de Buenos Aires. Era belga. Su madre, belga o francesa, lavaba ropa. Era hijo natural. Tenía un físico de tarjeta postal que le debe haber permitido —junto con su voz, la más viril que ha cantado tangos— ser admirado y mimado por compadritos, prostitutas y chicas que trabajaban en talleres (todavía no en fábricas).

En su mundo el dinero medía el valor de la persona, su fuerza, hasta su dignidad. Era natural que explotara a las mujeres. No se le exigía ser valiente, sino “calavera”. Sólo se comprometía en el juego, y eso era un atractivo más. Su fondo era frío, como las contorsiones de su rostro al cantar.

No era sentimental. No lo fué su voz. Posiblemente su éxito residía en la dureza y lejanía con que cantaba. No se entregaba al tango, deshaciéndose en él como los que lo siguieron y equivocadamente procuraron imitarlo. Era frío y distante. Aparentaba no serlo. Por lo primero lo admiraron compadres y patoteros, por lo segundo las mujeres de los cabarets y de los barrios.

El secreto de su frialdad, de su capacidad de fingimiento, de su no entregarse a las cosas o a la gente, se trasluce en las mal narradas anécdotas de *Se llamaba Carlos Gardel*.

Es ésta la segunda película que trata de su vida y que intenta crearle un romance más o menos duradero. Esto es un error demasiado notorio. La fuerza de Gardel, como personaje y como representación de algo, está precisamente en eso: le importa más un contrato que un amigo, una noche de triunfo en el viejo Armenonville que una mujer. Su actitud hacia las mujeres era agresiva y profundamente desdeñosa. En última instancia es posible que ni el mismo éxito le haya importado. Al cantar rozaba cosas y sentimientos entrañables, tal vez sin que a él lo rozaran.

Al cantar no se perdía nunca en los gestos. Hacía muecas y retorció la boca porque creía necesario que los demás creyeran en su sentimiento. Pero, finalmente, entre él y su pú-

blico se establecía una complicidad final: nadie creía en los gestos de Gardel, todos creían en su voz.

Las nuevas generaciones de tanguistas parecen incapaces de desligarse. Las voces argentinas de ahora (las que se escuchan en la calle diariamente), han perdido su característica lejanía de antes. Son voces que no están fuera, sino muy dentro de las cosas. Están ligadas y, como consecuencia casi ineludible, carecen de dignidad. Por eso, cuando en nuestro cine se quiere expresar un sentimiento, éste resulta ostentoso y falso. Cuando se está demasiado prendido a las cosas sólo se puede exagerarlas o ridiculizarlas, jamás prescindir de ellas viéndolas en su verdadera dimensión.

Puede tratarse de una dignidad de cualquier tipo, si se basa en una seguridad final. Por ejemplo, en *Se llamaba Carlos Gardel* hay una frase clave. El protagonista, herido de bala en

el Palais de Glace, le dice —más o menos— a su madre, que viene a visitarlo al hospital con miras de reconciliación:

—¿Como se atreve a presentarse vestida de esa manera delante de mis amigos? ¿Es que quiere avergonzarme? ¿Es que no le alcanza el dinero que le doy?

Estas frases ruborizan por su brutal grosería y por el penoso resentimiento implícito en ellas, pero, también, porque el personaje está deformado. Las palabras son naturales en un carácter como el que refleja a su pesar la película; lo que no es natural es la sentimentalidad que quiere envolverlas y dulcificarlas. El gesto mezquino sigue en pie, pero disfrazado de blanduzca ternura. Ese pantano lloroso en el que se hunden las mejores posibilidades del cine nacional.

ESTELA CANTO

Actualidad

LOS PENÚLTIMOS DÍAS

MAYO 3. - Humedad en Buenos Aires. Los olores de la ciudad crecen en forma asombrosa, y tropieza uno con ellos como si fueran animales. Se extiende la niebla, las imágenes se confunden, y la vista, el sentido de la inteligencia, se ve neutralizada. Los sonidos también se transfiguran; la bocina de cualquier auto nos suena como el toque de carga que arranca del más desprevenido de los sueños. En resumen, la humedad hace crecer el mundo, lo material, hasta convertirlo en un poder demoníaco. Los habitantes participan de las transformaciones. El cuerpo duele: en esos días sabe uno más que nunca que *tiene* cuerpo, un cuerpo que es como un lastre. Los porteños hablan mucho de la humedad, hablan de ella como de un Ahriman casero al que se le puede achacar la responsabilidad de casi

todos los males. Hablan de ella como de un principio metafísico de uso cotidiano. Y tienen razón. La humedad hace que esta ciudad, que en general parece tan europea, recobre el aire primario que caracteriza a lo americano. La humedad hace que Buenos Aires sea o parezca lo que es.

MAYO 5. - En Hollywood realizaron hace un par de años una nueva versión de *Amanece*, en la que el papel que había cabido a Jean Gabin estaba a cargo de Henry Fonda, y que fué conocida en castellano con el título de *La noche es eterna*. Entre otras cosas, en la película norteamericana el personaje principal no se suicida, como fatalmente tiene que ocurrir y como ocurría en el film francés, sino que se entrega a las autoridades, porque es más

moral. Ahora llega la noticia de que los productores de *La noche es eterna*, continuando con su vasta empresa ético-comercial, han comprado y destruído los originales de *Amanece*, cuyas copias no podrán ya ser vueltas a exhibir. Sólo nos queda "la noche eterna" del cine norteamericano.

MAYO 8. - Veo *Agamenón*. Aunque Martha Quinteros supuso con demasiada frecuencia que estaba haciendo Carmen y no Clitemnestra, aunque el mensajero, con su sonrisa estereotipada, parecía creer que llegaba a las playas de Miami, en una película en technicolor, en vez de a las de Argos, y aunque Agamenón frustró, por su falta de espiritualidad, un espléndido físico, la representación en total, por su coherencia y su altura, parece en este Buenos Aires, entre las carteleras habituales, algo tan irreal como una mata llena de flores que hubiera crecido sobre el lomo de un hipopótamo. El coro fué la presencia de ese ardor solemne que es la tragedia griega; con sus impresionantes movimientos rítmicos de manos, brazos y cabezas, acentuando con todo el peso de lo corporal sus gestos éticos, fué un ejemplo de disciplinada pasión que no cayó en excesos ni en defecciones. Mercedes Sombra hizo una Casandra de gran actriz, en la que, excepcionalmente, no faltaron ni matices ni vigor. Desde los primeros gemidos dió la sensación del lirismo sucio de su intocabilidad y de su don de profecía. Su santidad siniestra, oprimida por el futuro, llenó la escena como un mar hasta que de las cámaras interiores llegaron sus últimos gritos. Un aplauso para Egisto por su irrupción en escena y por su desenvoltura. El día en que teatros como éste, que trabajan ahora en los arrabales, pasen a las salas céntricas, y los del centro tengan que mudarse a los arrabales, el país estará salvado. Pero, ¿qué escribo? Escribo sueños, porque el hipopótamo ya despierta, ya se sacude.

MAYO 9. - La desdicha de la democracia consiste en que, por naturaleza, es una represión del absolutismo. La historia muestra que primero está el absolutismo y después, como reacción y crítica, la democracia. Ésta resulta así, en cierto modo, un palacio construído sobre el sofocado volcán de la dictadura. Y el absolutismo está siempre sacudiéndose en los mundos inferiores, agazapado para volver. Parecería que la democracia sólo logrará estabilidad el hipotético día en que todos los hombres sean dictadores, cuando la presión de cada uno componga un equilibrio que impida que nadie pueda asumir la dictadura.

MAYO 11. - Releo *The Waste Land*. Por más que los críticos me repitan lo contrario, continúo convencido de que las notas aclaratorias no son más que un defecto de este audaz poema. No sabe uno si algunas aclaraciones, como la que indica la conveniencia de leer *From Ritual to Romance* y *The Golden Bough*, están puestas con honestos propósitos o *pour épatér le lecteur*. Porque es evidente que las notas tienen por objeto aclarar lo que no está expresado, o sea que cada una de ellas significa un fracaso en la expresividad del poeta. Asimismo, la continua utilización de reminiscencias de otras poesías, la interpolación de fragmentos ajenos, pese a la defensa de los exégetas, me parece sólo otro indicio de una Europa debilitada que vive, más que por propio impulso, devorando su pasado. Uno de los méritos del poema aparece en este plano: refleja su época con estricta fidelidad. Pero sospecho que hubiera sido más deseable que el poeta se sobrepusiera a su época y, sin negarla, liberara una poesía más válida por sí misma, en vez de dar la parte del león a una época desarticulada y carente de hervor. Se me ocurre que una forma de explicar la poesía de Eliot en este sentido es la de recordar que el autor de *The Waste Land* nació en Estados Unidos y puso todo su empeño en convertirse en europeo. Esa circunstancia lo forzaba a aceptar la situación cultural euro-

pea tal como se le presentaba, sin intentar modificarla, bajo pena de sentirse americano. Un europeo podía forzar su época sin temor a dudar de su europeísmo, pero Eliot no. Sus movimientos en contra de su época se limitaron a reivindicar la tradición hasta el punto necesario para justificar históricamente su época. Eliot no podía modificar a Europa, a la época de Europa, porque había elegido a Europa antes que a Eliot, y entendía que sólo sería Eliot siendo europeo. El resultado es este poema en el que se advierte la poesía viva vencida por una época desvitalizada. El resultado es que Eliot es más europeísta que Europa, lo cual es una forma de no ser europeo. Y eso, al cabo, es ser culturalmente destructor, es volver a obrar como americano, lo que Eliot nunca ha querido. Pero América en un licor que se bebe en vano.

MAYO 13. Mientras se celebraban las negociaciones con Gran Bretaña para la venta de la carne, los obreros de los frigoríficos decretaron la huelga en demanda de mejores salarios. La huelga triunfó, y el aumento de los sueldos justificó la elevación de los precios exigidos por el gobierno a Gran Bretaña para la carne. Entre muchas, esta huelga fué la única que logró éxito en los últimos meses. Ello demuestra que cuando los sindicatos están bien disciplinados saben incluso cuando deben esforzarse hasta el máximo para vencer.

MAYO 17. - Asistió a una conferencia de Borges sobre Henry James. Dejando de lado lo que dice, me llama sobremanera la atención el aspecto material, físico, de su labor de conferenciante. Si el conferenciante ideal es aquel que logra mantener sin interrupciones su comunicación con el público, Borges es la antítesis del conferenciante. La simpatía del público es evidente, pero él está separado en forma radical de la realidad, del público y de todo. Se ve que es un tormento para él hablar, intentar comunicarse. Me resulta un símbolo. El símbolo de una profunda experiencia de este

mundo americano, el símbolo del intelectual cercado sin piedad por los elementos que aquí se mueven y haciendo esfuerzos enormes por dominarlos. Y, en verdad, todo en Borges es simbólico. Se trata de uno de los casos más conmovedores de honestidad, de fidelidad heroica a un destino. Casos tan raros entre nosotros. Por eso hay que observarlo, hay que estudiar sus soluciones, aunque puedan parecer erróneas, y extraer de ellas las lecciones necesarias. No hay nunca hojarasca en los movimientos de Borges.

MAYO 19. - El Salón de Otoño resultaba tan invernal que una vez adentro me arrepentí de haberme dejado engañar por los anuncios y de no haber llevado sobretodo. Castagnino: "Mujer de Arrabal" ("Dondequiera veas al folklorista ¡apártate!", me repito, turbado) ¿Por qué seguimos engañándonos con los temas, por qué no tratamos de acercarnos a los colores, a las formas que deben pertenecernos? Soldi. Su poesía conquista, persuade, pero conquista y persuade a esa zona de mi persona que corresponde a los cuadros europeos que he visto en el museo, en las exposiciones, y no a esa otra parte más importante que es la que ha visto las cosas que aquí se ven. Pierri: me pregunto qué llevó a Europa para haber podido transformarse tanto allá. Cuando un americano se descubre en Europa, lo mejor que le puede ocurrir es quedarse allá o perderse. Entonces ¿qué? ¿Quirós? Antes que verse obligado a decir, acaso; que sí, salgamos.

MAYO 22. - Dos frases inteligentes leídas hoy: "Uno de los dogmas más arraigados y más axiomáticos y operantes de las filosofías de la historia argentina: ese dogma según el cual, en la dialéctica de la existencia nacional, siempre hay un culpable, un culpable de las dificultades, de las reviniencias, de las demoras". "Pertenece este dogma al género de las evidencias tan intuitivas y tan ineficaces que ha podido relevar a la conciencia de to-

dos los escrúpulos de la verdad de razón." En *De la estructura mediterránea argentina*, de Bernardo Canal-Feijóo.

MAYO 23.- En "Reseña", revista que apareció en estos días gracias al esfuerzo de Vicente Barbieri, leo, en un artículo firmado por José Luis Ríos Patrón, una frase que significa precisamente lo contrario de algo que pienso, y que me obliga a analizar las bases de mi convicción. "En la Argentina —dice Ríos Patrón, refiriéndose a la poesía— tenemos algunas de estas voces, llamadas sacerdotales por Heidegger, pues son las vinculadas directamente a lo divino." Pienso que carecemos de voces sacerdotales, precisamente por nuestra falta de contacto con la tierra, o, aunque sólo sea, con el asfalto de esta ciudad. Sospecho, por el contexto de su afirmación, que Ríos Patrón atribuye el calificativo de sacerdotales a ciertas voces más que nada aéreas, que entran en contacto con lo divino por el plano intelectual, esto es, como lo hacen los místicos, saltando sobre la realidad, pero sin misticismo. Estas voces que sí existen en la Argentina, son la antítesis de lo sacerdotal. El contacto con lo divino se obtiene a través del verdadero contacto con la tierra, porque el compromiso, la atadura a la tierra, es lo único capaz de propagar en el poeta el sentido de la vida y de exigirle que se ponga en contacto con la divinidad que está en el extremo de esa vida. Supongo que entre nosotros la voz más sacerdotal, por lo fiel al destino de su naturaleza, de su terrenalidad, es Hernández. Y Hernández es en cierto modo la negación de lo sacerdotal, pues como está en un mundo hostil, no es capaz de darse plenamente, de superarlo, y se queda hundido en él. Hernández está cerrado en un mundo cuyas ventanas no miran hacia arriba, sino hacia adelante, hacia la fuga del mundo, hacia el mundo. La voz de Hernández es triste precisamente por su horizontalidad, que es la característica de nuestro mundo. La voz de Hoelderlin, el ejemplo del poeta sacerdotal,

ha penetrado tanto, es ya tanto el mundo, que se hace vertical, se eleva, se comunica con Dios.

MAYO 26.- Me sobrecoge la enunciación de una verdad que cada uno siente todos los días: vastos territorios del castellano nos están vedados. Digo *chanza*, digo *chaqueta*, y los dos objetos que intento presentar, el uno espiritual y el otro material, existentes ambos en este mundo que cotidianamente habito, se me escapan o aparecen, bajo un aspecto ridículo, como incomprendidos o falsificados. En realidad, si dijese *chanza* o *chaqueta* no diría nada o, a lo sumo, expresaría la intención de decir algo. Y es que verdaderamente los objetos que designan esas palabras no existen aquí, desde el punto de vista general del lenguaje, porque los objetos que aparecen en el habla no son los objetos en bruto, como tales, sino los objetos teñidos por la intención del hombre de apresarlos, son los objetos más el hombre, más el aliento que el hombre les insufla. En cambio, me adueño de esos objetos, los presento, si digo *saco*, *broma*, o ¿por qué no? *cachada*. *Cachada*, según la Academia, quiere decir: golpe que dan los muchachos con el hierro del trompo en la cabeza de otro trompo. ¿Es posible pedir una voz más exacta para significar lo que las "chanzas" son entre nosotros? *Cachada* es una metáfora que trae a colación todo lo que hay de agresividad y destreza en un juego que tiene entre nosotros esa actitud anímica. Y los argentinos hacemos *cachadas* y no *chanzas*. El problema, sin embargo, empieza cuando se trata de escribir estas palabras, cuando es necesario poner objetos verdaderos sobre el campo literario, porque entonces nos damos cuenta de que hay algo que impide escribir *cachada* y que *chanza* tampoco es verdad. En estas aguas se han ahogado muchos de nuestros novelistas.

MAYO 27.- Esta tarde, a propósito de lo de ayer, diálogo con S. respecto al uso del "tú" y del "vos" en literatura. Con esos monosíla-

bos simbolizamos el castellano y el dialecto nacional. Llegamos a la conclusión de que, en general, tal como se los ha utilizado hasta ahora en nuestra narrativa, tanto el "tú" como el "vos" resultan falsos. Yo agito ciertos fantasmas familiares y S. retrocede un poco en su principio de defensa del "vos". No obstante, reconocemos que esos fantasmas se entregaron al "vos", y no hicieron nada por elaborarlo, por levantarlo. Decimos: "vos" es nuestro cuerpo, nuestra vida cotidiana, animal, mientras que "tú" es nuestra vida intelectual, las lecturas, las concepciones culturales. Concordamos en que cuando el "vos" sea elevado hasta la esfera del "tú", se obtendrá el único estilo no falso. Recordamos las vicisitudes del latín en la formación de los idiomas romance, el siglo de oro español, el reciente apogeo del

norteamericano en la literatura mundial, y llegamos a la conclusión de que es siempre un cierto esplendor político y comercial —en su punto máximo o en su declinación— lo que origina la universalización de los dialectos. Un país cuya postura en la tierra se hace fuerte, además de imponer sus formas verbales, que hasta entonces eran particulares, mediante el comercio y otras vías, toma conciencia de sí mismo en su encuentro con los otros, se afina, se perfecciona, empieza a confiar en sí. Para reconfortarnos, aunque sólo sea lateralmente, yo termino citando, con alguna melancolía y escepticismo, el ejemplo de Dante, que, después de todo, escribió la *Commedia* en un simple dialecto.

H. A. MURENA

ANTEPENÚLTIMOS DÍAS

Leo en SUR (Nº 175) que H. A. Murena me aconseja editar un libro-encuesta con el siguiente título: "¿Qué significa para usted Sarmiento?" en vez del que tenía proyectado: "¿Qué significa para usted T. E. Lawrence?"

"Nos ignoramos tanto los argentinos, los americanos. Necesitamos con tanta urgencia directas palabras sobre nosotros mismos."

Murena estaría todavía en pañales cuando ya retumbaba con insistencia en mis oídos este *air connu*. Primero fué fulano, después mengano, después zutano. Todos decían más o menos lo mismo. Yo les contestaba: "De acuerdo. Nos conocemos poquísimo. Ahí está la revista. Escriban sobre lo que les parezca importante". Por lo visto, la preocupación no pasaba de palabras puesto que cumplidos sus 18 años de existencia SUR vuelve a oírlas. ¿Será que la revista no ha servido realmente para nada? ¿Será que los que más se lamentan no hacen lo que les correspondería para mejorar la situación?

El punto de vista de Murena, aunque no

resulta demasiado nuevo, es un punto de vista como cualquier otro. La juventud no sería la juventud si desperdiciase la oportunidad de dar una lección a quien se la merece (?).

Sospecho lo que a Murena se le ha metido en la cabeza. Hace tiempo que las hojas nacionalistas nos han habituado a un lenguaje nada distinto. Pero me atrevo a dudar de que Murena sepa lo que se me ha metido a mí en la mía, si es que algo de tan escasa importancia le parece digno de atención. Por lo pronto, veo que no ha leído mi librito sobre Lawrence. Ya anunciaba yo ahí, en 1941, mi intención de juntar material para la obra que no cuenta con su aprobación. Y Murena se ha enterado del proyecto leyendo (me figuro) el artículo de Rougemont sobre Lawrence.

Permítame Murena una breve explicación de mi punto de vista.

Hay dos personalidades en el mundo moderno (muy distintas una de otra, por cierto) que quisiera ofrecer a la meditación de los lectores de SUR: T. E. Lawrence y Gandhi. Increíblemente

el uno, el otro creyente. Condenado el uno por voluntad propia al ejército ("el ejército que desprecio profundamente") como a un claustro, por no encontrar mejor *pis aller*; viviendo el otro entre la multitud como en un convento. Ambos ascetas. Ambos convencidos de que sólo la energía espiritual obra milagros. Ambos fieles durante su vida y hasta en la muerte a ese ideal. Poco importa que el uno haya nacido en Inglaterra y el otro en la India. Poco importa para el mundo entero, al cual su memoria pertenece. Poco importa para un argentino —por muy argentino que sea— que un T. E. o un Mahatmaji no sean argentinos. Entramos, con ellos, en un orden ecuménico. Para cualquier hombre de buena voluntad que se esfuerza en buscar el sentido de sus conflictos interiores, de sus pruebas diarias, este inglés y este hindú tan singulares son fecundos temas de meditación. El fin jamás justificó los medios para este soldado asqueado de su oficio, o para este político preocupado de limpieza moral.

"Por primera vez, en la historia del mundo, el conflicto entre la inteligencia pura y los valores morales se ha tornado una cuestión de vida o muerte", ha dicho un hombre de ciencia. He aquí por qué urge conocer lo mejor posible, con sus defectos y admirables cualidades, hombres del temple de T. E. Lawrence o de Gandhi, cuya conciencia estaba extraordinariamente alerta y afinada. El desarrollo de la conciencia es tan desparejo en los hombres como el del talento literario.

El fervor frenético de lo absoluto sin Dios, en Lawrence; el patriotismo de la Humanidad, la decisión de sacrificar todo por su país, excepto la VERDAD, en Gandhi, son actitudes mentales tan reveladoras y únicas, en este siglo, que bien merecen estudio.

¡Qué Sarmiento ni Sarmiento! ¿Qué tiene que ver Sarmiento, San Martín y Alberdi —

por grandes que sean— con todo esto? El autor de *Facundo* hubiese aprobado, creo, mi proyectado libro. Sabía perfectamente que puede un argentino llegar a conocerse mejor (con esa clase de conocimiento íntimo que es el único importante) frecuentando a un inglés o a un hindú (me refiero a las relaciones de alma a alma) que frecuentando a un compatriota. En este terreno, no hay argentinos, ingleses o hindúes, a Dios gracias: hay sólo hombres. Un pequeñísimo grupo de hombres. Y los demás hombres valemos en la medida en que el ejemplo de esos pocos nos inspira respeto, amor y adhesión.

T. E. Lawrence y Gandhi simbolizan cierta virtudes, a la vez raras e indispensables, sin las cuales el mundo entrará en descomposición (si no lo advierte a tiempo). Para T. E. Lawrence, como para Gandhi, una promesa, por ejemplo, era cosa sagrada. Parece poca virtud. Y sin embargo comprobamos fácilmente que el mundo entero, su paz, su equilibrio precarios dependen de que algunos, por lo menos, cumplan con la palabra empeñada. Este sentido de la dignidad de la persona es indispensable para que marchen hasta las más ínfimas transacciones. ¡Qué no ha de ser para los asuntos graves!

No creo que resulte saludable en esta época, ni que sea la misión del escritor, exaltar los nacionalismos (de cualquier índole). Nunca se ha hecho desde SUR. Con eso de creerse cada cual *el mejor*, sólo se logra rebajar el nivel de los pueblos y de los individuos. Y es una manera de nacionalismo, aunque refinado, el decir, cuando alguien se propone publicar un libro sobre un inglés: "Sería más útil que fuese sobre un argentino".

Lo que antecede no significa que la idea del libro sobre Sarmiento me parezca desacertada. Es otro libro que se podría publicar.

V. O.

C A L E N D A R I O

POUND ANTES DEL EXILIO. — Hacia 1903, William Carlos Williams estudiaba medicina en la Universidad de Pennsylvania y era amigo de Ezra Pound. Éste, que aun no había cumplido veinte años, lo visitaba para leerle sus poemas (los primeros, algunos de los cuales se publicaron en *A Lume Spento*). Era ya entonces el fantástico ser que desconcertó, desagradó, fascinó a cuantos lo trataron. Escribía muchísimo: un soneto por día (luego los destruyó todos, aparte de muchas otras cosas), leía tanto como escribía y se burlaba, groseramente a veces, de todo lo que no fuera su poesía. Con respecto a ella mostraba una seriedad mortal; oírle leer sus poemas era, dice Williams, una experiencia penosa: iba alzando la voz a tal extremo que los últimos versos no podían ser entendidos. Además, leía muy mal, pero al parecer lo único que le importaba era ser escuchado, y no requería opinión de sus oyentes.

Pound quería hacerlo todo en aquellos años. Estaba aprendiendo esgrima; un día casi le vació un ojo a Williams, mientras "practicaban", en casa de éste, con un par de bastones viejos. Pronto se fatigó y resolvió dedicarse al *lacrosse*. También por este deporte fué fugaz su paso; buscaba en todo una maestría inmediata, y al no obtenerla cambiaba de objetivo. Lo mismo fué con el piano, a pesar de que su madre había tratado inútilmente de enseñarle a tocar como es debido. De paso, Williams anota que, probable consecuencia de su fracaso en el piano, Pound sentía una violenta animadversión por la cuñada de aquél, concertista de profesión.

Y después, las aventuras femeninas; una vez invitó a Williams a una "misión secreta". Se trataba de abordar a una muchacha que día tras día pasaba por el mismo sitio, a hora fija.

Cuando llegó la muchacha, Pound se colocó a un lado de ella y Williams al otro. Gritos; Williams abandonó la empresa, pero Pound persistió unos instantes y luego retrocedió para reprochar a Williams su actitud. En otra ocasión, en un concertado encuentro nocturno con dos muchachas, a la luz de la luna, el resultado fué igualmente deplorable.

Cuando en 1906 Williams se graduó, Pound le propuso un *infalible* método para enriquecerse: ir a instalarse en el norte de África con un gran cargamento del recién aparecido "606" y curar, a altos precios, a los grandes señores árabes, que estarían sin duda sifilíticos hasta la medula. Pound sería, con sus habilidades sociales, el corredor del negocio; Williams administraría la medicina. La negativa de Williams a entrar en negocio tan brillante, con el que Pound se comprometía a ganar un millón de dólares en un año, nunca fué comprendida por éste.

Maligno, felino a veces, descuidado, en permanente *pose* de poeta; pero también brillante, vivacísimo, inigualablemente divertido, y lleno, en el fondo, de una paciencia inagotable, de una infinita profundidad de imaginación y cordialidad; así era en su juventud Ezra Pound, "...compañero ocasional encantador, a través de los años, pero a quien no quería uno ver muy a menudo", porque al cabo de pocos días hartaba. Así era, o así al menos surge de las *Notes towards an autobiography*, que Williams publica en el número de mayo último de *Poetry*.

TAMBIÉN SOBRE BERNANOS. — Y ya que de recuerdos personales se trata, veamos qué dice Michel Dard sobre Georges Bernanos, a quien trató tan de cerca. En *La Nef* (Nº 53) da unos *fragments d'un journal avec Bernanos*.

El año 1931, y el sur de Francia donde se encontraba entonces instalado (mejor dicho, donde andaba mudándose cada dos o tres meses) Bernanos con su familia. ¡Y qué familia! Los suegros, la esposa, cinco hijos, la sirvienta, cuatro enormes perros y un gato siamés. Los niños se pelean; Bernanos, con un largo látigo, distribuye imparcialmente justicia. Hay para todos, hasta para los perros.

Bernanos no lee nada, o casi nada; confiesa no haber oído hablar jamás de Vielé-Griffin, se contenta con conocer el *Manifiesto Comunista* a través de lo que dijeron de él X o Z. Tampoco escribe; se pasa el día en el café, charlando con el mozo, o con el repartidor de Cinzano. Vende su casa de Clermont para tener con qué vivir; a los tres meses el dinero se ha evaporado. En busca de una sirvienta, tropieza con una pareja de "concupinos notorios", a quienes admite porque se los ha recomendado un sacerdote, y que convierten la casa en un sitio de grescas y escándalos. Además, Bernanos habla antes sus hijos —trece años el mayor, tres la menor— con una libertad que asusta a Dard. Y más, y más cosas...

Lee muy poco, porque no le interesan las ideas o los hechos, sino el camino que éstos recorren en los hombres; siente indiferencia y aun desconfianza ante la literatura pura, porque en él prevalece la fe. Es humilde, escucha con inmensa atención, tan luego él, que habla maravillosamente, que al mozo del café o al repartidor de Cinzano da conferencias magníficas sobre Briand, sobre Alemania, sobre Enrique IV, sobre la latinidad. Humilde, sí; no le interesa el renombre, y está sólo preocupado por la vida eterna. Dard querría tener una taquígrafa a mano para recoger las inigualables conversaciones de Bernanos, pero éste rechaza la propuesta. De esas palabras nos quedan sólo algunas, devotamente recogidas por Dard. Por ejemplo: "El infierno quizá sea únicamente la nostalgia eterna de lo que se pudo ser". O: "La fe es también veinticuatro horas de duda, menos un minuto de esperanza".

SOBRE LA CUESTIÓN JUDÍA. — Schocken Books publicó hace poco en Nueva York la traducción al inglés de *Reflexiones sobre la cuestión judía*, de Sartre, bajo el título de *Anti-Semite and Jew*. Con tal motivo, Sidney Hook publica unas extensas consideraciones acerca del tema en el número de mayo de *Partisan Review*.

Dado el tono general de severa crítica que emplea Hook al tratar el libro de Sartre y en general la obra de éste ("escribe novelas tan malas", "los dos países del mundo sobre los cuales es más ignorante Sartre son los EE. UU. y la URSS", "la metafísica de Sartre embarra todas sus respuestas", etc.) era de esperar un ensayo muy profundo. Todo lo contrario espera al desprevenido lector. A cada párrafo encuentra ingenuidad, generalizaciones apresuradas, suficiencia. Véase como prueba de la ingenuidad de Hook (o de la que espera encontrar en los lectores) el siguiente párrafo:

"Pedí una vez a un prominente comunista, que había roto con el stalinismo, que me explicara lo más objetivamente posible las fuentes del antisemitismo. Vaciló en busca de una explicación. —Es cuestión de diferencias culturales superficiales —dijo, y exclamó luego en un arranque de honesta confesión—: Debo admitir que hasta yo me irrito cuando veo en el subte a gente que saca del bolsillo diarios judíos. Creo que viviendo aquí deberían formar parte de nuestra cultura. —¿Siente Vd. lo mismo —le pregunté— cuando la gente saca del bolsillo diarios griegos, rusos, alemanes o italianos? —No —replicó asombrado, y agregó—: Es curioso; nunca había pensado en eso".

Hook declara en otra parte del ensayo que "el antisemitismo no es tanto un fenómeno burgués como un fenómeno cristiano, que es endémico a toda cultura cristiana", y divaga mucho al respecto; pero más adelante dice que "hay, por supuesto, un antisemitismo que precede al cristianismo, y hay, y probablemente

continuará habiendo, un antisemitismo en los países musulmanes". Podría recomendársele que leyera algún buen texto histórico (*Le monde romain*, de Chapot, por ejemplo) para tener presente que el antisemitismo ha sido un fenómeno común a todos los pueblos de la antigüedad clásica.

Pero todo esto puede pasar. A fin de cuentas, lo que revelan esas expresiones es que no sólo aquí se cultiva el "macaneo". Lo que no puede pasar, lo que es alarmante, es el programa democrático de Hook, que llega a decir que el demócrata no desea destruir al judío; sólo desea

"destruir a los individuos e instituciones sociales que buscan privar a los seres humanos de su potestad de elegir sin trabas" (subrayado nuestro).

Detrás de ese programa de destrucción de individuos —de seres humanos— en nombre de una fórmula tan amplia e imprecisa, aso-

man Buchenwald y Auschwitz. La parábola de la viga en el ojo propio sigue siendo válida.

UNA PROMESA. — En Montevideo ha aparecido, bajo la dirección de Manuel A. Claps, Emir Rodríguez Monegal e Idea Vilariño, la revista bimestral "Número". En su primera entrega, un excelente ensayo de Alfonso Reyes, *Presentación de Grecia*; tres poemas de Sarandy Cabrera; un artículo de Ferrater Mora sobre la filosofía de Lachelier y otro de Rodríguez Monegal sobre Pedro Salinas, y finalmente, en una cuidada traducción, la primera parte de *Murder in the Cathedral* de Eliot. La calidad del material, su buena presentación, hacen de esta revista una promesa. Esperamos que se cumpla. Sólo sería de desear que dedicara algún espacio a la crítica bibliográfica, por lo común tan poco considerada en nuestros países.

ALFREDO J. WEISS

ÍNDICE

<i>Guido Piovene: La Gaceta Negra</i>	7
<i>Jorge Guillén: Varia poesía</i>	31
<i>Alvaro Fernández Suárez: La reconstrucción de la fe</i>	34
<i>Yakov Malkiel y María Rosa Lida de Malkiel: El cantar de la hueste de Ígor</i>	

NOTAS

LIBROS:

<i>Eduardo González Lanuza: Ezequiel Martínez Estrada: "Muerte y transfiguración de Martín Fierro"</i>	65
<i>Julio Cortázar: François Porché: "Baudelaire. Historia de un alma"</i>	70
<i>Leopoldo Hurtado: Brian Wibberley: "Música y Religión"</i>	74
<i>A. F. S.: Francisco Ayala: "Los usurpadores"</i>	77
<i>Guillermo de Torre: Marta Brunet: "Raíz del sueño"</i>	81
<i>Fryda Schultz de Mantovani: Mercedes Leloir: "Polino"</i> ..	83
<i>Victoria Ocampo: El león y el mosquito</i>	85
<i>F. S. de M.: El libro italiano</i>	87

CRÓNICA DE CINE

<i>Estela Canto: "Cita en la muerte"; "Los peligros de Paulina"; "Se llamaba Carlos Gardel"</i>	90
<i>H. A. Murena: Los penúltimos días</i>	95
<i>V. O.: Antepenúltimos días</i>	99
<i>Alfredo J. Weiss: Calendario</i>	101

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegro o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356*

ESTE NÚMERO CIENTO SETENTA Y SEIS DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTIOCHO DE JUNIO DE MIL NO-
VECIENTOS CUARENTA Y NUEVE, EN
ARTES GRÁFICAS BARTOLOMÉ
U. CHIESINO, AMEGHINO 838,
AVELLANEDA.