

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

JULIO DE 1949

BUENOS AIRES

AÑO XVII

S U M A R I O

RAIMUNDO LIDA
VOSSLER

VICENTE FATONE
*JASPERS Y LA EXPERIENCIA
DE LA CULPA*

GUIDO PIOVENE
LA GACETA NEGRA

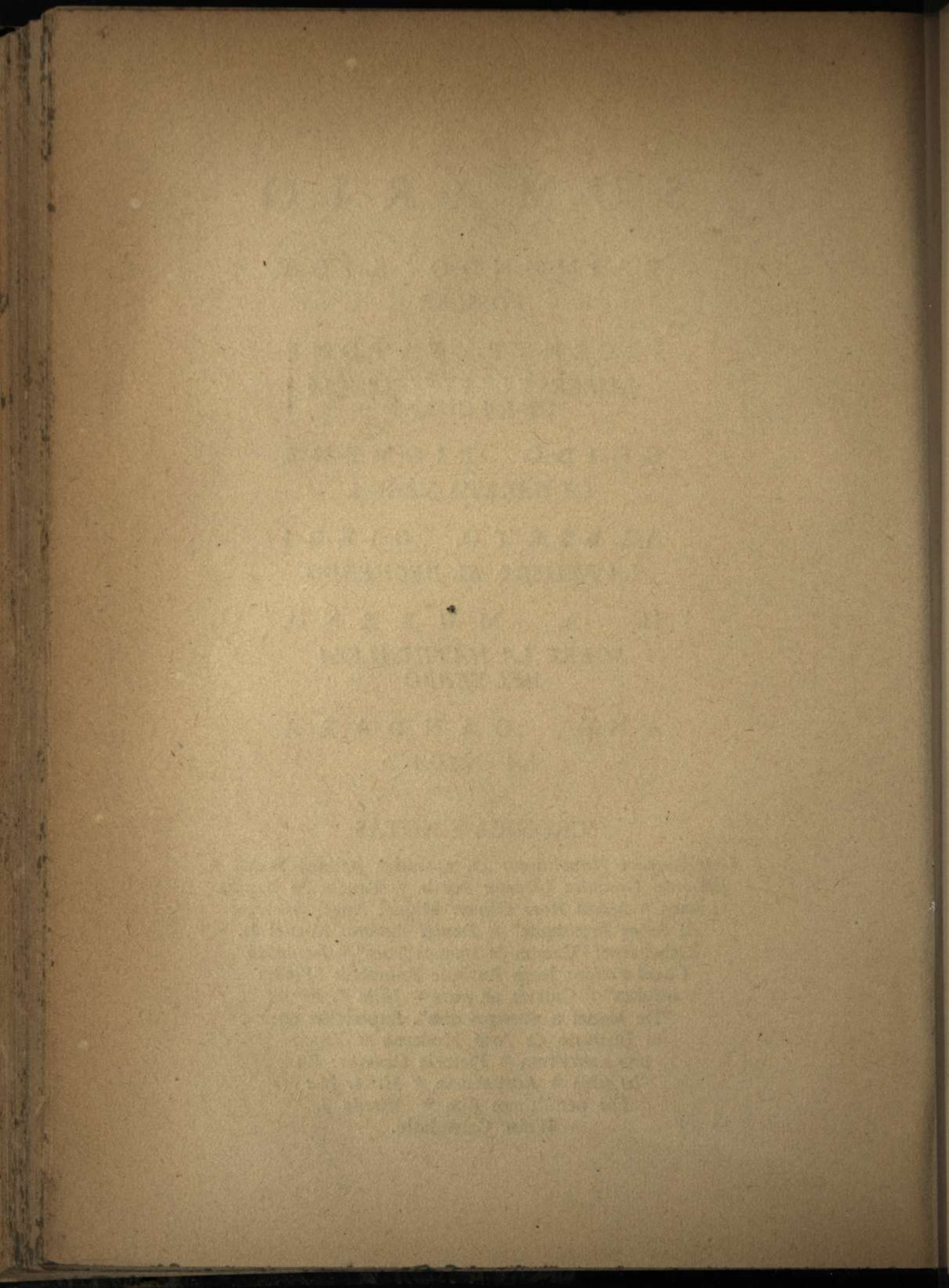
ALBERTO GIRRI
LA PRUEBA. EL RECUERDO

H. A. MURENA
*SOBRE LA NATURALEZA
DEL VERBO*

ANA GÁNDARA
LA NADA

CRÓNICA Y NOTAS

Gian-Gaspere Napolitano: La narrativa italiana actual ☆
Eduardo González Lanuza: Poesía y silencio de Banchs
LIBROS ☆ *María Rosa Oliver*: Miguel Angel Asturias:
"El Señor Presidente" ☆ *Daniel Devoto*: Miguel D.
Etchebarne: "Campo de Buenos Aires" ☆ *Bernardo
Canal Feijóo*: Jorge Enrique Ramponi: "Piedra
infinita" ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*:
"De Manet a nuestros días". Exposición en
el Instituto de Arte Moderno ☆ REALI-
DAD ARGENTINA ☆ *Victoria Ocampo*: *En
la selva* ☆ ACTUALIDAD ☆ *H. A. M.*:
Los penúltimos días ☆ *Alfredo J.
Weiss*: Calendario.



VOSSLER

1872 - 1949

¿Qué dió Karl Vossler a nuestro siglo y qué recibió de él? Con *Positivismo e idealismo en lingüística* y con *El lenguaje como creación y evolución*, Vossler irrumpe, a principios del novecientos, como un *jeune féroce* de los estudios románicos. Venía de la rigurosa escuela de Gröber, pero, a las primeras escaramuzas contra Benedetto Croce, se había acogido con entusiasmo a la nueva enseñanza. Quizá el rótulo de idealismo no sea muy feliz. Quizá sugiera falsamente una adhesión a los neo-hegelianismos sistemáticos del siglo xx que de hecho no se daba en Vossler sin muy importantes reservas. Lo cierto es que esa filología idealista vino a orear los estudios de lengua y literatura con una ráfaga fresca y violenta de buen sentido, a denunciar como pueril confusión de medios y fines aquel laborioso desmenuzamiento de lenguas y literaturas en cuadrículas gramaticales (trazadas por anticipado y en abstracto) a que se consagraban millares y millares de disertaciones universitarias, alardes de ciencia y paciencia y, en el fondo, obras maestras de trivialidad. Vino a disipar la ilusión de una ciencia mecánica de la literatura, capaz de analizar poemas y poetas con insensibilidad implacable, confiada en que a ella le tocaba sólo acumular montañas de materiales para las futuras síntesis. Como si fuese siquiera posible el análisis sin cierta visión de totalidad que explícita u ocultamente lo dirija; como si, en suma, la obra poética pudiera comprenderse sin mente poética. Aún no había escrito Machado este ABC de toda ciencia literaria (y no sólo literaria):

*Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.*

Afirmar la "condición verbal de la literatura" no era para Vossler reducir la literatura a una serie de documentos para el estudio de la lengua. La lengua

común es el suelo en que el artista se apoya para dar el salto poético; pero la descripción del salto es muy otra cosa que la del suelo, aunque pueda servirse de ella parcialmente. Del mismo modo, por mucho que importe determinar las condiciones y antecedentes históricos, sociales y psíquicos de un poema, el poema no se resuelve en esos antecedentes y condiciones. Aunque no haya paisaje sin geología, el paisaje no es su geología. Aunque no haya flor sin raíz, la flor no es su raíz. Era el momento de subrayar la distinción, de no confundir el soneto con la mano que lo escribe. Hijas de la misma actitud ante la crítica literaria son estas palabras de Valéry: "Ya tendremos tiempo de tratar la vida, los amores y los opiniones del poeta y de sus amigos y de sus enemigos, su nacimiento y su muerte, cuando hayamos avanzado bastante en el *conocimiento poético* de su poema". Todo un programa de filología "idealista".

La doctrina crociana se desarrolló bien pronto en manos de Vossler robusteciéndose con lo mejor de la tradición romántica, sobre todo la de Humboldt y Steinthal; pero Vossler gustaba de subrayar el decisivo influjo que en sus ideas había tenido la *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. De todas maneras, su concepto de la crítica, en esa primera etapa, juvenil y polémica, viene a inscribirse de suyo en un vasto movimiento de ideas —ciertamente muy característico del primer tercio de nuestro siglo— que opone al examen genético de los fenómenos la descripción de su pura fisonomía. Lingüística sincrónica frente a lingüística diacrónica en Ferdinand de Saussure, ciencia del arte frente a historia del arte en Max Dessoir: baste citar esos nombres, y el de Wölfflin, y el de los filósofos Marty y Husserl, y el del fisiólogo Ewald Hering, para que advirtamos la presencia del impulso anti-historicista en las más diversas zonas del pensamiento de la época. Parciales coincidencias pueden encontrarse también, aquí y allí, en la teoría literaria; así en René Doumic, en Dragomirescu, en Pierre Audiart. Y si se nos aparecen asimismo en germanistas como Walzel y Strich, téngase en cuenta que el influjo personal de Vossler llegó a rebasar con mucho las fronteras de la filología románica.

No era hombre que por mucho tiempo pudiera moverse a gusto entre abstracciones, y el contacto vivo con los complejos problemas de la historia lingüística y literaria lo invitaba a combinar diversas y simultáneas vías de meditación. El propio Vossler no pudo menos de ver con alarma los estragos que, invocando el nombre del maestro, hacía el formalismo perezoso de los

discípulos. "On ne sait jamais ce que l'on fonde." Y así como Wölfflin debió poner en guardia a los críticos e historiadores de la pintura contra la aplicación mecánica de sus "conceptos fundamentales", así volvió Vossler (justamente hacia la época de su visita a la Argentina) sobre sus propias teorías, para borrar de ellas todo asomo de esteticismo purista y fragmentarista, como él lo llamaba. "No queremos decir —había aclarado ya antes— que la crítica estética deba resolverse en una psicología, o en una psicología del artista; pero se apoya en ella, y si careciera de esta base naturalista y relativista, quedaría paralizada en un formulismo dogmático de código estético." Así fué madurando su propia obra de historiador y crítico, cada vez más densa y, por fortuna, cada vez más atenta a lo español y a lo hispanoamericano. A desentrañar la peculiaridad de la cultura hispánica dedicó sus inolvidables conferencias de Buenos Aires y libros como su *Lope* y su *Poesía de la soledad*, que hacen de Vossler un maestro de hispanistas. Eran tiempos, ciertamente, de raro esplendor para la filología española; tiempos en que el Centro de Estudios Históricos congregaba en Madrid a tantos insignes estudiosos, luego arrancados de su patria por la guerra civil y su siembra de calamidades. Al estallar la revuelta nacionalista, se estaba imprimiendo en España la traducción argentina de su *Filosofía del lenguaje* (el libro se publicó allí, mutilado, después de la guerra; hasta el nombre de sus traductores quedó reducido a iniciales). Pero era una relación íntima y cordial, no simplemente académica, la que llevaba a Vossler tan alma adentro en las cosas de España. Si el lector no siempre comparte sus simpatías y antipatías ante los movimientos históricos, y muchas veces debe ir soslayándolas para llegar a sus sagaces y sólidas valoraciones de hombres y libros, una impresión saca al fin bien clara de la lectura: la de una rendida admiración a lo hispánico. Confiaba como el que más en el porvenir de la cultura española. Y confiaba en que los esfuerzos de España se verían acompañados por los de "su aliada natural, la más poderosa, la más joven": Hispanoamérica, y en especial la Argentina. Ojalá que con los años recobren estas palabras un sentido menos ominoso que el que los tiempos presentes invitan a darles.

De su experiencia entre nosotros, dejó el mismo Vossler una breve y límpida noticia en la disertación que sobre *La vida espiritual en Sudamérica* publicó en *Corona*, de Munich, al regresar a Europa, y que el Instituto de Filología de Buenos Aires tradujo poco después. No ocultaba su deslumbramiento.

miento de hombre de ciencia ante tan excepcional campo de trasplantes idiomáticos y sociales. "Si yo fuera joven y me hallara de nuevo en los comienzos de mis estudios romanísticos, dedicaría mi mejor energía a la historia de la lengua, a la poesía popular y artística de España y a la elaboración, asimilación, desarrollo y ampliación del tesoro cultural románico en la América española. El guaraní y el tupí, las lenguas, costumbres y obras de los aztecas y de los araucanos serían el objeto de mi afición, y en vez de quedarme considerando las hipótesis acerca de la persistencia del influjo de los elementos célticos o ibéricos en el latín vulgar, tan desacreditadas por su desconcertante nebulosidad, yo me iría a América para sorprender *in fraganti* y con mis propios ojos y oídos las combinaciones, las aleaciones de la esencia española con la indígena". Lo vimos en la Argentina, inquieto, curioso, jovial, tan abierto a lo menudo y cotidiano como a los más altos ejercicios de la especulación filosófica:

*jamás la noble Heidelberg
soltó neblí que más vuele.*

Se interesaba hondamente —y se preocupaba y se dolía— por el incertísimo destino que entre nosotros padece toda empresa de cultura. El europeo ni siquiera puede imaginar, comentaba a su regreso, "el esfuerzo que cuesta una vida en estas condiciones, vida de investigador o de artista en soledad espiritual." Lamentaba, pero comprendía muy bien, que el hispanoamericano se viera empujado tantas veces por los azares de la política (y de la economía) hacia la disgregación o hacia el diletantismo hipercientífico. "En todas partes nos amenazan la falsa especialización y la falsa universalidad, sólo que la amenaza es más fuerte en estos países, donde la vida espiritual ya no goza, o no goza todavía, de la antigua tradición, del cuidado oficial y de la estimación pública".

Y a pesar de todo, miraba con simpatía y hasta con envidia el suelto vivir del americano en contraste con una Europa a punto de quedarse enyesada y paralizada en las garras de la "organización". Ya lo veíamos caviloso porque se iban apagando en su patria las luces últimas del decoro y la sensatez; aquella su magnífica vitalidad aparecía como velada por aprensiones y negros augurios. La realidad fué mucho más allá de toda imaginación. "Hago vida catacumbal", nos escribía Vossler poco después, desde su Universidad de Munich. Luego el desastre, el horror, y unos pocos años de sobrevida. Quebrantos de cuerpo y de

alma le impidieron trasladarse a México, adonde lo llamó la generosidad de Alfonso Reyes, uno de sus más firmes amigos.

A nuestras manos llega precisamente en estos días la traducción italiana de *Cultura y lengua de Francia*. Años hace ya que la traducción castellana se ha entregado a una editorial de Buenos Aires. Sea éste buen momento para sacarla a luz. Séalo para que las teorías de Vossler, y tan brillante ejemplo de aplicación práctica al examen de una determinada lengua, vengan a contrarrestar el brote de maquinismo que, una vez más, pugna hoy por dominar la investigación de las lenguas y literaturas. El fantasma de Ramón Lull anda siempre rondando por los gabinetes de estudio; parece inmortal la tentación de reemplazar el pensamiento con artilugios mecánicos. Ya vuelven a proponerse como ideales de filología científica el automatismo y la anestesia; ya hay, como en otros tiempos, quienes quisieran resolverlo todo con estadísticas, aparatos registradores y microfilms, y persiguen con furor de obsesos cualquier forma de "mentalismo", según ellos dicen. No, no ha pasado la oportunidad de difundir las ideas de Vossler. Ellas nos acompañen y nos guíen.

RAIMUNDO LIDA

JASPERS Y LA EXPERIENCIA DE LA CULPA

Ser así, ser tal como soy, es una culpa, mi culpa fundamental. Yo no elegí mi ser; no soy lo que soy luego del ejercicio de una voluntad que se habría hallado ante posibilidades entre las cuales optó. Mi *ser así*, mi *Sosein* es sin embargo una culpa, *mi* culpa. No elegí mi *ser así*; es cierto; pero también es cierto que me declaro permanentemente solidario con él. Reconozco mi *ser así* como *mío*, y esto es lo que más importa, se trate o no de una elección. Asumo ahora mi *ser así*; lo he asumido siempre; porque es en virtud de ese mi *ser así* que actúo y ejercito mi libertad; y todo ejercicio de la libertad, aún el más lúcido, el más consciente, implica ese mi *ser así* del que procede y que lo hace posible; implica su asunción, su aceptación. Por ello, porque lo hago *mío*, me responsabilizo de él y al responsabilizarme de él lo descubro como mi culpa. El solo hecho de saberme libre hace que me reconozca a mí mismo como culpable; y el reconocimiento de esa culpa es el testimonio de mi libertad. Y, así, la elección de mí mismo, que no se produjo nunca, es como si se hubiese producido; yo no estuve ante posibilidades indiferentes, ante este y aquel *ser así*; pero en cuanto acepto mi *ser así* como *mío*, sin el cual mi libertad no sería posible, es como si yo efectivamente hubiese estado ante este y aquel *ser así*, que no me coaccionaban, y me hubiese elegido a mí mismo. Mi *ser así* es el compromiso original: sin él no serían posibles los compromisos de las situaciones en que me hallo, en que me hallé y en que he de hallarme.

Mi culpa es lo que soy. Por lo mismo que el fundamento de mi libertad se pierde en la noche, en la noche se pierde la infinita responsabilidad de mi ser, más allá de todo límite. No elegí esa noche de la que procedo, pero es desde la noche que elijo; y si elijo, si me elijo a mí mismo en eso que llamo mi carácter —que no es sino mi felicidad a mí mismo—, acepto esa noche que no elegí y la hago *mía* y reconozco en ella mi culpa. El ejercicio de la libertad se funda, por eso, en la fogosidad, en la inevitabilidad de la culpa. Es allí, en la noche, donde reside la culpa en que se fundan mis culpas particulares. Puedo rebelarme contra todas las imputaciones, e intentar rehuir

todas las responsabilidades; lo que no puedo es negar la culpa de mi *ser así*, de ser el ser que soy y que en el ejercicio de mi libertad voy descubriendo. Sin libertad no hay culpa; pero la libertad se funda en una culpa que la trasciende. Podríamos decir que la culpa posibilita la libertad; más aún: que la fuerza a ser. No estamos condenados a ser culpables: lo somos; estamos, sí, condenados a ser libres, como pudo decir Sartre, tal vez extremando el pensamiento de Jaspers.

Soy culpable, y lo soy siempre. Pero no lo soy sólo fundamentalmente, por mi *ser así*; lo soy constantemente, aun cuando no quiera ser así, porque el no querer ser así se funda en ese ser así, y sólo es posible desde él. Soy culpable, como existente, en la simple elección de mis posibles. Actuar significa rechazar ciertas posibilidades y condenarlas a no ser. Todo un universo de posibles está como impedido de acceso a la realidad, por la elección que he hecho y que hago de los otros posibles. Mi culpa no se limita a la esfera infinita de todo lo que pudo ser y no fué, de todo lo que podría ser y no ha de ser. La imagen de la culpa es el amor, en cuanto elimina de la comunicación a todos los demás seres a quienes ese amor se niega por el solo hecho de ser otorgado a un solo ser. Cualquier comunicación es culpable, porque es restricción forzosa dentro de las comunicaciones posibles. Nadie es lo que es, solo. Mi ser es siempre ser con otros; y ese mi ser con otros es también culpa. La comunicación es forzosa para que yo sea; si me asumo a mí mismo, no puedo no asumir esa comunicación en la que soy; al asumirla, la reconozco como mi culpa.

La libertad me hace culpable siempre, como si se sintiese solidaria con aquella forzosidad de mi *ser así*. Ninguna acción mía es insignificante; todas se proyectan a través de sus consecuencias, sin que yo pueda seguirlas. Van a perderse en lo que para mí es otra noche; y si la ignorancia de las consecuencias me impide sospechar mi responsabilidad, el descubrimiento de una sola de esas consecuencias puede, de pronto, revelarme toda la infinidad de mi culpa. La moral sólo me exige que yo tenga conciencia clara de las razones y de los motivos que justifican mi acción; nadie me exige la conciencia de todas sus proyecciones; pero éstas se producen. Moralmente, no soy culpable; pero la culpa es *mía*. No puedo existir sin herir y matar. La moral intenta consolarme de mi culpa, mostrándome mi buena voluntad; yo puedo aceptar el veredicto de esa moral; pero lo que no puedo es disimularme mi otra culpa: mi culpa metafísica, que es inexpiable, esta culpa común, que es forzosa por la relación íntima en que se halla cuanto en el mundo acaece. Sé que puedo

considerar indiferente cualquiera de mis acciones, porque sé que todas ellas están destinadas al naufragio; pero sé también que cualquiera de mis acciones configura la situación en la cual ha de ejercerse mi libertad y la de esos otros seres que conmigo son.

Por todo esto dijo Jaspers que la verdad última es el dolor de la culpa. Puedo distinguir "especies" de culpa. Puedo hablar de una culpa delictuosa, denunciada en los actos que contravienen las disposiciones de la ley; estoy eximido de ella cuando el acto es ajeno, y sólo una mentalidad bárbara —la que sólo sabe pensar por categorías colectivas ("los católicos", "los judíos", "los alemanes", "los comunistas"...)— puede obligar a un grupo a asumir responsabilidad de una culpa delictuosa, que es siempre culpa de individuos. Pero puedo hablar de una culpa política, que es, sí, siempre, culpa colectiva. Integrante de un Estado, soy responsable de todos sus actos, tanto en la política interna como en la externa. Puedo, ahora también, querer eludir la responsabilidad, negándome a reconocer la dura ley del vencedor y descargando en él toda la responsabilidad. Pero entonces lo que hago es negar mi condición de hombre políticamente libre, ya que la libertad política aparece cuando cada individuo reconoce su propia responsabilidad por los actos del Estado cuya ordenación le permite vivir. (Jaspers, ciudadano alemán, se negó a admitir su culpa por los crímenes nazis; pero sí asumió su responsabilidad por la política nazi, aun cuando la había combatido.) Si con mi conducta he apoyado una política estatal, puedo hablar de una culpa que ya no es simplemente política, sino también moral. Pero de ella puedo hablar yo, no los otros, salvo que esos otros me acusen como si se estuviesen acusando a ellos mismos: sin acentuar la distancia que va de su inocencia a mi culpa; suprimiéndola para identificarse conmigo en el amor, porque ésta es una responsabilidad que alcanza al alma, donde la responsabilidad política no llega. Políticamente no puedo permanecer ajeno al Estado cuyo ciudadano soy; la llamada abstención política es una actitud ingenua: ese Estado me sustenta, en cuanto soy su ciudadano. Todos somos culpables de ese Estado, porque es sobre la realidad de ese Estado que se funda hasta nuestra oposición a él. Pero moralmente sí puedo permanecer ajeno al Estado, en cuanto no asiento a él y ejercito mi voluntad en negarlo o en destruirlo; si, por el contrario, asiento a él, el fracaso de ese Estado o la proyección de su política en direcciones que no preví, me darán el sentido de mi total responsabilidad moral.

Haber sostenido el régimen nazi y haber colaborado con él, ésa es la culpa moral.

Pero puede haber, hay, otra culpa: la culpa metafísica. Ésta tiene exigencias absolutas: reclama que ante el crimen estemos dispuestos a morir todos, sin escuchar las consideraciones moralizantes que aun en sus formas extremas no consiguen purificarse de su utilitarismo. Esas consideraciones moralizantes terminan por recomendar que se evite todo sacrificio inútil. Pero quien no reacciona mientras se cometen crímenes, quien permanece indiferente ante ellos incurre en culpa metafísica, porque no ha hecho hasta el último, hasta el más inútil de los sacrificios. ¿Cómo no me he muerto, ante tanto horror? Esa es la conciencia de la culpa inexpiable. Puedo considerarme exento de culpa moral cuando he hecho todos los sacrificios menos el de mi propia vida, o cuando he hecho simplemente todos los sacrificios que parecían tener sentido porque ofrecían alguna posibilidad de éxito, evitando los que sabía condenados al fracaso. Pero la culpa metafísica va más lejos: por el simple hecho de no haberme muerto cuando presencié la muerte de los otros, de no haber arriesgado la vida por ellos, aunque fuese inútil arriesgarla, soy metafísicamente culpable. Era lo que el pueblo de Argos sentía ante todos sus muertos: "Vosotros, que habéis muerto, perdonadnos que vivamos". Nadie puede considerarse ajeno al crimen que presencia; negarse a morir para evitarlo, exime de todas las culpas, menos de una: la de haber dejado de oír, dice Jaspers, "el llamamiento inextinguible" de nuestra condición humana, de esta solidaridad de todos los hombres ante Dios. Ni los tribunales que dictan sanciones ante las culpas delictuosas, ni los vencedores que imponen por la fuerza su voluntad ante la culpa política, ni la conciencia individual que formula su juicio ante la culpa moral, son instancias adecuadas para la culpa metafísica. La culpa moral no se purga con el castigo, como la culpa delictuosa, ni con las represalias, como la culpa política: exige arrepentimiento y renovación del propio ser; ante ella, nadie tiene derecho a formular acusaciones: el "otro" no suele penetrar más allá de mi culpa política; para penetrar en mi culpa moral tiene que dejar de ser "otro" para convertirse, por la solidaridad del amor, en mi "prójimo". Pero ante la culpa metafísica, todas las instancias humanas son inútiles; ni yo mismo puedo penetrar en mi culpa metafísica, porque también es inútil, ante ella, mi remordimiento. Necesito transformarme en presencia de Dios, no de los hombres. Si el "otro" sólo puede ser admitido en el ámbito de la moralidad cuando es capaz de convertirse en mi prójimo, yo sólo puedo

ser admitido en el ámbito metafísico cuando soy capaz de sentir que el mismo Dios es mi prójimo. Ahora es cuando todo mi orgullo naufraga y toda pretensión de inocencia original se desvanece. Ahora es cuando descubro que más allá de todas esas "especies" de culpa, está la culpa, mi culpa, la de mi *ser así*; la culpa que no he cometido; la culpa que soy.

Todos somos culpables de lo que somos; todos somos culpables, porque somos. Por el simple hecho de existir, cada uno de nosotros está dando su consentimiento, además, a toda la realidad. Esta es, podríamos decir en lenguaje plotiniano, la gran conspiración. Todos somos cómplices: víctima y victimarios en este juicio universal que la realidad es. Nada hay en la realidad que repugne a la realidad misma; y no hay en la realidad nada a la que la realidad le repugne. Todos la integramos; todos somos culpables.

Afirmaciones de este tipo tienen que escandalizar a la mentalidad moralizante, que restringe el ámbito de la culpa al del ejercicio de la voluntad: No me elegí, ni pude elegirme como soy; luego, soy inocente. El aparente immoralismo de quienes eluden toda responsabilidad refugiándose en su *ser así*, se nos revela como la forma más extremada de moralismo. En esto, Jaspers, como después Sartre, está renegando de Kierkegaard y de Nietzsche, que coincidieron en su afirmación de la inocencia original. Pero la inocencia original, si fuese posible, sería incapaz de salir de su soñolienta beatitud. Hegel ya lo había visto: en su *Fenomenología del Espíritu* afirmó que no hay ni siquiera niños inocentes, pues ni en los niños puede darse la carencia de acción que es atributo de la inocencia, y que hace que ésta se asimile al mero ser de la piedra. Y Kierkegaard, comprendiendo que la inocencia original no puede pecar, porque es inocencia, y nos condena a todos al limbo, se vió forzado a recurrir, para no negar la realidad del pecado, a su *salto* mortal, única manera de explicar cómo la inocencia podía proyectarnos al paraíso o al infierno. Sobre la pura inocencia original, que sería como el espacio vacío reclamado por la paloma kantiana entorpecida en su vuelo a través de la resistencia del aire, no puede cobrarse ningún impulso. La culpa, la experiencia de esa situación límite que constituye una sola cosa con mi existir, se me impone, por el contrario, como mi realidad fundamental y originaria: fundamental, porque es la realidad sobre la cual puedo y debo fundarme; originaria, no porque es desde el principio, sino porque subsiste en el tiempo y es siempre. Cada uno

de nosotros quiere ser, y no puede, en cuanto quiere ser, sino ser finito. Y esto es ya una culpa que exige, como expiación, la finitud misma. La muerte y sus figuraciones —transitoriedad, derrumbe, término— son el “signo misterioso” con que expiamos “esta culpa de haber querido ser una cosa finita”. Y así como hago mío mi origen, al aceptarme tengo que hacer mío mi fin, pues me elegí finito. Por ello mi libertad, que en mi culpa se funda y se origina, “tiene su tiempo”: necesita suprimirse en el naufragio que acaso le revele, en la Transcendencia, el Ser, y con esa revelación lo redima de la culpa. Todo lo que sobre mi culpa original construyo, está destinado al naufragio. También la libertad. Por eso debo permanecer fiel a mi *ser así*, que es la única manera de ser fiel a mi libertad, y no descargar la culpa en el mundo considerándome ajeno a él. Yo, culpable, no puedo sino salvarme en el mundo. Y aun cuando la salvación fuese imposible, debo, en contra de todos los moralismos fáciles y perezosos, permanecer fiel a mi culpa, en el ejercicio de mi libertad: ésa es la condición de mi ser.

Esta actualidad de la noción de culpa no es exclusivamente filosófica. Probablemente arranque de la primera teología de Barth, para quien el pecado es el “peso específico” del hombre. No hay quien no peque y a nadie le es posible no pecar. Esa es la línea de la muerte que nos obliga a recordar la admonición del Eclesiastés: Recuerda que Dios está en el cielo y tú en la tierra. Hasta los santos pecan, aunque batallen por Dios; toda batalla es pecado, pero es imposible no batallar; San Francisco de Asís no es, por eso, más inocente que Alejandro Borgia. El Verbo que fundamenta nuestra existencia al mismo tiempo la limita. Barth fué de los primeros hombres que en nuestro siglo sufrieron la influencia de Kierkegaard, como la estaba sufriendo Kafka, que también ofreció, en forma novelada, una concepción del pecado y de la culpa semejante a la que sostendría Jaspers. El ser *en situación* de Jaspers, que puede modificar su situación sin poder nunca dejar de hallarse en situación, como quienes en su marcha pueden modificar su horizonte sin nunca dejar de hallarse jaqueados por un horizonte, no difiere mucho de quienes, en *El proceso*, en *América*, en *La muralla china*, se sienten comprometidos en situaciones renovadas pero siempre igualmente opacas. Lo irrevocable domina la teología de Barth, la filosofía de Jaspers, la literatura de Kafka. En *El castillo*, hasta está “prohibido anunciarse”; y la proposición indecorosa de Sordini para facilitar el acceso al castillo confirma la imposibilidad de la ino-

cencia como recurso de salvación. Nuestro pecado, decía Kafka, consiste en creer que se ha cometido un pecado contra nosotros; o que, además del pecado cometido contra el hombre, se ha cometido otro, especial, para cada uno de los hombres, como hace la actriz que tiene una sonrisa mendaz para el actor y reserva otra también mendaz para ese espectador de la platea. (Kafka se detuvo a señalar que la palabra alemana *sein* significa al mismo tiempo existencia, *Dasein*, y el hecho de pertenecer a ella). Y, en fin, los psicoanalistas se han reunido últimamente en varios congresos dedicados a discutir el problema de la culpa: también para ellos la culpa es el peso específico del hombre. La frase "en la guerra no hay inocentes", de Malraux, fué generalizada por Camus: "este mundo donde nadie es inocente", y provocó la inesperada *Imitación de Cristo* en que Sartre quiso asumir todos los pecados del mundo contemporáneo al gritar que era tan responsable de la guerra como si él mismo la hubiese declarado.

Gabriel Marcel, después de su exposición de las "situaciones" en la filosofía de Jaspers, se preguntó si esta noción de culpa original no nos colocaría ante una "laicización impropia" de nociones cuya esencia es religiosa. Jaspers habla de *Schuld* (culpa) y no de *Sünde* (pecado); pero esa *Schuld*, esa culpa inextirpable no sería sino un vestigio o "residuo abstracto" del pecado original. Dicho con más franqueza: Jaspers sería un teólogo vergonzante. La acusación ha sido formulada otras veces. La filosofía de la existencia conduce a la Nada, y, respondiendo a la necesidad de colmar esa Nada, Jaspers habría recurrido a elementos teológicos, especialmente protestantes, falsificándolos. Pero todo esto demostraría para Jaspers lo contrario: que la teología debe recurrir a la filosofía si quiere corporizar en sistema los datos de la revelación y la eficacia de la gracia. Jaspers es, *también*, teólogo; y como teólogo ha sostenido y fundado la necesidad de una reforma de la religión bíblica, en que se renuncie hasta a la *religión de Cristo* ya que en ningún hombre habla Dios de manera definitiva y absoluta. Pero al hundirse en la experiencia de la culpa para intentar dilucidarla, Jaspers no ha procedido como teólogo, pues no tuvo en cuenta, como él mismo lo dice, ninguna experiencia específicamente cristiana, sino como filósofo, pues la de la culpa es experiencia estrictamente humana. Anunque, si se ahonda un poco, habrá que reconocer, con Jaspers, que, por eso mismo, la filosofía se nos presenta como la mejor teología.

VICENTE FATONE

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

HISTORIA DE UN JUGADOR ¹

El día siguiente era casi frío; una niebla gris, que sabía a mar, pero sobre todo a campo, y traía un olor a ilimitadas praderas acuáticas, se había esparcido por Londres y había sumergido el jardín de la señora van der Goes.

Dorigo, cansado, nervioso, llegó tarde a la cita. Halló a los demás reunidos y la discusión empezada; doce personas, cuatro hombres y ocho mujeres, en un gran estudio contiguo al jardín. La señora van der Goes estaba sentada, como un profesor en su cátedra, ante un escritorio situado frente a la puerta y en medio de una pared cubierta de libros monótonamente encuadernados en un hermoso cuero carmín. Contra la pared derecha, cuatro mujeres se alineaban sobre un diván. Junto a la señora van der Goes, a la izquierda de la puerta, se agrupaban los demás, sentados en unas cuantas sillas reunidas en torno de la chimenea y de frente al escritorio, al cual normalmente debían volver la espalda. Dorigo entró, como hemos dicho, cansado y nervioso; pero las presentaciones, hechas por la señora van der Goes, le dieron algo así como un latigazo, y su inercia, mezclada a la inquietud, se transformó en repugnancia. Vió reflejada en los otros su propia indignidad —tolerable y hasta considerada con placer cuando estaba solo, cuando era únicamente suya— que se hacía repulsiva en esos desconocidos de físico poco agradable. A su alrededor vió jóvenes imberbes, deformados ya por el ocio, dispuestos a cualquier vileza con tal de lograr una vida fácil; vió ancianos de mirada astuta atravesada por relámpagos de miedo bajo pesados párpados, gastados, corroídos por el libertinaje; todos tenían en común una especie de horrible sonrisa servil, una expresión de avidez, de falsedad. Sintió en ellos tan nítidamente el propósito de vivir a expensas del capricho de una vieja chiflada, la manera de observarse unos a otros decía tan a las

¹ Estas páginas, aunque pertenecen a la novela que comenzamos a publicar en nuestro número anterior, forman un relato independiente. (*N. de la R.*)

claras su muda complicidad, basada sólo en la sospecha y la envidia (y las miradas que le dirigían expresaban la irónica comprobación de que también él ingresaba en la banda), que como quien busca alivio buscó un rostro en que al menos hubiera un signo de locura. Y halló dos, en efecto; pero la locura tiene en sí misma algo de abyecto, y Dorigo apartó la mirada de esos rostros, prefiriendo el engaño. Ahora la empresa de la señora van der Goes le parecía tan nauseabunda que pensaba pedirle permiso para retirarse, o para trabajar solo si debía seguir a sus órdenes. Pero antes de que hubiera abierto la boca, la señora van der Goes tomó de nuevo la palabra. Estaba fijando los últimos detalles del extraño periódico cuyas características generales había determinado ya y que debía llamarse "La Gaceta Negra". La señora van der Goes asignaba a cada cual un horario, impartía órdenes, encargaba tareas. Algunos se pusieron de pie para pedir aclaraciones, y aunque Dorigo no prestaba atención, el sonido de esas voces lo atormentaba como un malestar físico, mientras agitaba en su espíritu la cuestión de su futura conducta. "No —se decía—, no puedo trabajar así; solo hubiera sido posible, pero no en semejante compañía." Miraba por la ventana, veía los árboles, la niebla, volvía a sentir el gusto de lejanas praderas vaporosas y encontraba un alivio en ese sabor húmedo. Después, aún más candente, lo recuperó su angustia de costumbre: vió de nuevo a Emilia, sintió de nuevo la amenaza de un brusco abandono. "Tengo que adaptarme —pensó— y no reparar en nada, pero necesito trabajar solo. Lo cierto es que en estos días no he sentido ninguna impresión de bajeza. Algo en mí aprueba los discursos de esta vieja insensata y me permite ayudarla con dignidad, con entusiasmo casi. En cierto modo la comprendo y hasta puedo poner algo de mí mismo en este asunto. Pero nada hay que no sea engaño en la gente que la rodea. También yo incurriré en el engaño si me asocio con estos bribones". Así reflexionaba cuando oyó que la señora decía su nombre y, ante su gran sorpresa, anunciaba a los presentes que el manuscrito que le había enviado aparecería en el primer número de "La Gaceta".

—Sí, Dorigo —dijo volviéndose hacia él—. Quizá le sorprenda que no le haya asignado ningún empleo en la redacción. Pues bien: debe usted escribir, y mucho. Su ensayo, que he leído anoche, no sólo me ha gustado: me ha parecido que se adapta admirablemente a nuestro periódico. Es la confesión de un hombre asesino ya en su alma, aunque inocente en apariencia. Y necesitamos trozos de vida que nos acerquen al crimen, que nos hagan sentir el aliento

del crimen, lo que en el crimen hay de normal. Esta confesión, por otra parte, es tanto más útil cuanto que usted es de los nuestros. Las almas a quienes nos dirigimos encontrarán en ella un motivo de confianza, tendrán mayor fe en nuestro amor y, sobre todo, pensaran que hay algo en nosotros que se les parece demasiado para que no los comprendamos sin reserva. Los aquí reunidos debemos formar una familia unida por un gran ideal. Y para que nos conociéramos unos a otros, leeré en voz alta las páginas del señor Dorigo.

Dicho esto, empezó a leer. Dorigo, aturdido de vergüenza, se cubrió los ojos y trató de no oír.

Me ha pedido usted unas páginas de prueba. Le narraré, pues, un hecho cualquiera para demostrarle que sé expresarme con la pluma. Pero no soy escritor; no sé escribir sino para aliviar mi alma de sus angustias más vivas. Por lo demás, quedaría desolado si pensara usted que considero con frialdad profesional su invitación de ayer, que sólo un indigno aceptaría sin sentir que se dirige a su corazón mismo. El temor de que me crea usted capaz de tan inno-ble adhesión me impediría llevar a cabo un trabajo al cual, antes aún de haberlo iniciado, me he consagrado ya con toda el alma. Debo decirle ante todo que si sus palabras de ayer me turbaron de tal modo, fué porque creía oír, no su voz, sino mis pensamientos más secretos. Ha tenido la certeza de que, por un favor divino, su ofrecimiento me abría súbitamente el alma a su verdadera vocación. Esto es precisamente lo que me propongo demostrar en el relato que inicio y del cual se deducirá que encuentro en mi propia vida un poderoso incentivo para comprender y secundar su obra.

He nacido en Venecia, en una pequeña ciudad de provincia, como ya lo sabe usted por referencias, y en ella viví hasta la edad de comenzar mis estudios universitarios. Tuve una infancia severa, triste, pero más bien dulce. Vivía con mis abuelos y los viejos criados de la familia, y todos los días salía a pasear por las colinas que rodean la ciudad. Así empecé a amar desde niño los paisajes hermosos. Era un afecto claro, demasiado casto, quizá; los bosques, los viñedos, la llanura que se extendía bajo esa cadena de alturas formaban un conjunto de delicias sin discordancia alguna. Acaso este modo particular de sentir las bellezas de la naturaleza, que hacía extensivo a mi modo de sentir todos los demás afectos, era debido en gran parte a la ausencia de mis padres, que

por entonces viajaban siempre. Su ausencia me privaba del contraste, del contrapeso de las pasiones todavía vivas, del amor mezclado de sensualidad. Mis abuelos, de vuelta ya de toda pasión, eran dulces y neutros; eran, por poco, dos figuras imaginarias; los criados, unos bichos raros y queridos. Y de tal modo me acostumbé a vivir en ese paraíso, que al salir de la infancia toda pasión demasiado viva me parecía en los demás el resultado de un arbitrario mal gusto. La naturaleza, que amaba yo con tanto deleite, no admitía ni el grito de las entrañas ni el de la sangre derramada.

Le parecerá a usted extraño que un hombre de tal índole esté hoy al borde del asesinato. Para explicárselo, debo proceder con orden, partir de mi niñez, de mis paseos. Todos los días subía a las colinas que miran, como un balcón, a Venecia y las montañas. Era una naturaleza tan dulce que, contemplándola, me sentía como diluído en la niebla que venía a mi encuentro con las praderas y los bosques velados por esa misma niebla. Cada pensamiento, cada impulso egoísta que nacía en mí se mezclaba inmediatamente a esas visiones; así refinado, se hundía en el recuerdo. El paisaje era una parte de mi alma, pero el alma y sus sentimientos participaban de la languidez y la hermosura de la naturaleza. Los bosquecillos esfumados, las suaves pendientes, las hondonadas, el tormento de los inasibles colores sobre la llanura, todo lo amaba con tanta intensidad, lo asimilaba tan plenamente, extraía de todo ello un sentimiento tan profundo de la belleza, de la necesidad de mi existencia, que rechazaba como imposible la idea de cualquier renuncia. Ese dócil paisaje justificaba mi existencia con la suya, me persuadía de que yo era necesario y eterno. Por lo demás, mi buena índole me preservaba de malos pensamientos. Me contentaba con absorber por los ojos cierta complacencia de mí mismo que —dicho sea de paso— es común a esta edad.

Pero todo placer humano halla en sí su contrario y su principio de destrucción. De mi complacencia misma nació el más sombrío pensamiento: la certeza de morir. La sentía ya en la infancia, aunque fría aún; se fué inflamando de año en año, se hizo ardiente, se transformó en un tormento. He dicho que las delicias que gustaba excluían toda idea de renuncia; pero a causa de ello avivaban el presentimiento de una renuncia forzosa y arbitraria, semejante a la que me impuso la desaparición de mis abuelos y de mis viejos criados. “¿Es posible? —me decía—. ¿Quién podrá sentir de nuevo lo que yo siento ahora? ¿Cómo podrá trasmitirse a otra persona esta música incesante

que parece brotar de mi carne? ¿Acaso hay alguien que sienta un placer de vivir tan digno de ser eterno?" Me respondía que no, pero el placer que obtenía de la naturaleza se iba gastando poco a poco; sólo gustaba delicias que llegadas a su más alto punto engendraban horror y, no ya el pensamiento, el sentimiento carnal de su fin. Las palabras que dijo usted ayer me conmovieron porque expresaban algunos de mis pensamientos familiares.

A veces pasaba revista en la imaginación a los recuerdos con los cuales había dado un sabor a mi vida: el tañido de las campanas en las colinas, la luz de la mañana en los campos, el crepitar de un sartén; y aquellos que no lograba evocar parecían resumirse en una dulce y variada modulación que me brotaba del corazón mismo. "Cada recuerdo —pensaba— ¿no lleva en sí algo de eterno? Pero si muero ¿dónde vivirán? Por lo tanto, no puedo morir". No defendía pues mis placeres futuros, sino los pasados, y su derecho a la vida eterna. Al pensar que serían destruídos y con ellos yo y mi fantasía, sentía helárseme la frente por tanta injusticia, por tan horrible abuso.

Llegué a la adolescencia, y los sentidos dieron a mi fantasía una fuerza torturante. Me despertaba por la noche y presentía, con el cuerpo entero, mi pensamiento devastado. A menudo evocaba una muerte violenta; me representaba con la cabeza cortada, o quemado vivo, o colgado, y renunciar a la vida me parecía algo cada vez más intolerable, de una violencia más absurda. "¡Qué injusticia, qué injusticia!", gritaba a veces llorando, mientras imaginaba los sufrimientos del cuerpo cuando empieza a transformarse en una magra piel seca y rugosa que se desprende como un desecho.

Pienso ahora que ese tormento incesante fué querido por Dios para transformar mi complacencia infantil y enaltecerla, si es posible, hasta hacer de ella un glorioso punto de partida, porque es propio de Dios el transformar cada vicio en su virtud correspondiente. De mis pesadillas, en todo caso, nació un pensamiento más universal y más digno: la indiferencia por la salvación de mi alma, ya que con ella no podía salvar mi cuerpo.

Esta idea, que parece especulativa, no era el resultado de una especulación; era, más que una idea, el calor continuo, amoroso y vivo que emanaba de mi recogimiento. Había sido educado en la religión católica. Es la religión de la ciudad en que nací, una ciudad con muchas iglesias y muchos pórticos oscuros al fondo de los cuales resplandece el rostro de una madona en las noches de invierno llenas de olor a nieve. A menudo entraba en las iglesias y

pasaba de una a otra visitando las hornacinas y los Nacimientos. La noche de Navidad iba a oír misa en una pequeña iglesia situada junto a un puente donde los montañeses venden requesones casi azules envueltos en tela. Un santuario, erigido en la cima que domina la ciudad, la mantiene de la noche a la mañana bajo el revolar de un lejano campaneo. A ese santuario me dirigía todos los días y a veces entraba en la sacristía cuyas paredes, en las mañanas de invierno, adquieren un ardiente color rosado que me llenaba de amor. Cada uno de estos momentos me dejaba transido de una tenaz dulzura que, antes de extinguirse, se reavivaba al día siguiente. Practicando de este modo la religión católica, veía santificado mi horror al renunciamento y la necesidad de retener siempre hasta la partícula más pequeña de todo aquello que, por un momento siquiera, había suscitado mi afecto. A todo aquello que hubiera amado un instante, me unía con un vínculo casi sacramental. Mis abuelos, como he dicho, habían muerto, y vivía ahora con mis padres, a quienes aprendí a querer tiernamente. Era casto; todo contacto que no pudiera ser eterno me hubiera hecho sufrir. Avanzaba, pues, en la juventud como por una iglesia inmortal hecha de todos mis recuerdos, de mis paisajes, de mis muertos. La repugnante idea de tener que morir se había calmado por un sueño: el sueño de evitar la muerte comenzando en esta vida la vida eterna. ¿Y qué era, en verdad, la vida que yo llevaba entre tantas cosas nimias, pero incorruptibles, sino un modo de conocer por anticipado la condición del hombre cuando encuentra de nuevo sus afectos en el seno de Dios con la propia carne resucitada? Tenía fe; pensaba en la muerte como en un apacible trasplante de mi vida inalterable y ya eterna. Cada lugar de las colinas, el santuario, mi casa, mis abuelos, los viejos criados desaparecidos, resplandecían a mi alrededor como imágenes puras, me aseguraban el Paraíso. Ese Paraíso se tiñó después de colores aún más audaces, y entonces sentí el deseo de llevar una esposa a mi santuario para tenerla por compañera en esta vida y en la otra.

Cuando partí para iniciar mis estudios universitarios, mi destino parecía bien determinado. Obtendría mi licenciatura en derecho; de vuelta a mi provincia, me casaría inmediatamente y ejercería la profesión sin afán de lucro. Durante un año, nada me desvió de tal propósito. Entonces ocurrió una circunstancia que mostró de qué estaba hecha mi prudencia.

Una tarde entré al Hipódromo de los Bosquecillos y arriesgué un poco de dinero. La aventura me gustó, volví otra vez. Esta nueva práctica descubrió,

de pronto, mi tendencia más profunda. Continué jugando sin pensar en otra cosa. Era un vicio exclusivo, absorbente, pero no una forma de rebelión contra la austeridad de mi juventud demasiado sensata. En mí la sensatez y el juego estaba de acuerdo, se completaban. Ningún amor a la aventura, ninguna afición al riesgo entraba en mi vida que continuaba ligada a los afectos tranquilos, a los recuerdos tenaces, al deseo de casarme. Ambas tendencias parecían favorecerse en secreto y hallar la una en la otra incentivos siempre nuevos.

Ahora, que pago tan duramente la compleja atracción de mis dos inclinaciones esenciales, puedo hablar claramente de ellas y explicar un móvil que durante muchos años permaneció oscuro para mí mismo. Lo cierto es que la pasión del juego se desarrolló en muy poco tiempo hasta disipar todo mi patrimonio y, casi diría, mi vida. Ya se había hecho exclusiva y torturante cuando, por desgracia, dos circunstancias la favorecieron: mi padre murió de improviso y yo alcancé la mayoría de edad. Pude así disponer de casi todos nuestros bienes, que eran bastante cuantiosos. Por afecto filial y por un instintivo recelo de mí mismo, confié parte de esos bienes a mi madre, que ignoraba mi vicio, para que los administrara sin consultarme, como si se tratara de otro capital. Pero la mayor parte de ellos quedaron en mis manos, y al cabo de pocos años los perdí. El hipódromo estaba situado al final de un gran camino polvoriento, en una pradera salpicada aquí y allá por manchas de tierra desnuda y grupos de arbustos endebles, de ralo follaje, que habían dado al lugar el nombre ilusorio de "Bosquecillos". Hacia un lado, al fondo, se elevaba un barrio nuevo erizado de casas de altura desigual. Si cada día, pues, y no sin esfuerzo y repugnancia, yo afrontaba la fatiga de encaminarme a lugar tan desapacible, tan opuesto a mis gustos de siempre, era preciso que un impulso irresistible me guiara, y ese impulso debo hallarlo en el deseo de encontrar un orden definitivo que dominaba mi vida y contenía la necesidad de medirme con lo que hay en mí de más turbio, de más sumiso al azar, para abolirlo y ponerme como a salvo de una vez por todas. Iba a ese odioso recinto para buscar y combatir la angustia de la muerte, para aferrarla, reprimirla, destruirla y no sentirla nunca más. Cedía al diablo para arrojarlo del mundo. Entraba siempre estremecido y empleaba en jugar toda la repugnancia que me inspiraba el juego; la idea, agazapada en mi carne, de que la carrera iba a lanzarse provocaba en mí una conmoción que me recordaba mis pasados terrores ante

la idea de la muerte. La afinidad entre las dos impresiones se encontraba también en las leyes mismas del juego. Si ha ido usted alguna vez a las carreras, sabrá que los jugadores se dividen en dos categorías: los que apuestan a los caballos mejor cotizados, contentándose con módicas ganancias, y los que se aventuran con caballos de dudoso éxito, esperando ganar fuertes sumas. Yo estaba entre los primeros. Fundando mi vida en el azar, trataba de eliminar el azar; jugando siempre, procuraba ser lo menos jugador posible. Despreciaba al jugador audaz como a un ser equívoco, un alma perdida. Quería que mi juego se pareciera a un negocio. Este juego abolía en mí todo coraje, estimulaba mi avaricia; a su contacto se exasperaba mi necesidad de una vida estable, segura.

Cuando se apuesta a los "favoritos" (en la jerga del hipódromo así se llaman los caballos que el cálculo de probabilidades designa como vencedores) es necesario, precisamente a causa de la exigüidad de las ganancias, arriesgar sumas fuertes. Pocos años de asidua práctica redujeron mi patrimonio a la nada. Al entrar al hipódromo con el nombre de uno de mis "ganadores", temblaba como si tuviera fiebre; estaba obligado a forzarme.

La aversión que sentía por los encuentros fortuitos me había mantenido hasta entonces alejado del amor. Desde que llegué a hombre, consideraba únicamente el amor desde el punto de vista del matrimonio, qué concebía a la manera cristiana, como la unión de dos seres castos. En vez de flaquear, esta concepción se reforzó con mi afición al juego, porque el juego aumentaba mi natural prudencia y mi instinto de conservación. Sin embargo, en el inquieto y patético estado en que vivía, sentía insinuárseme en el alma una blandura, una niebla que no sólo provenía de la imaginación sino también de los sentidos. El mundo de las mujeres empezaba a atraerme. Emanaba de él como un perfume que suscitaba la compasión, el mismo que discernimos en un barrio desconocido del que suben efluvios de sangre, lágrimas, dolor. Empecé a sentir ante cada mujer una necesidad de mezclarme a su vida, una piadosa necesidad a la que no daba nombre ni rostro. Durante mis breves momentos de intimidad con las mujeres, les pedía que me contaran su historia. Pero al dejarlas volvía a sentir mi antiguo horror por las entregas efímeras, y lograba destruir hasta su recuerdo.

Cumplí al fin los veinte años y me encontré con mi herencia exhausta. Hasta entonces había arrastrado mis estudios, sin terminarlos. No pudiendo

soportarlo ya, los interumpí. Además, ocurrió otra circunstancia que debía cambiar el curso de mi vida.

Ya arruinado, entré una tarde al hipódromo llevando en el bolsillo una suma penosamente reunida, con la que contaba rehacer mi patrimonio, hallar de nuevo el bienestar, reconquistar la prudencia. Vi venir hacia mí un mozo de cuadra envejecido en los Bosquecillos y en los bajos menesteres de la condición servil, pero que había conservado la cara amplia, rubicunda y astuta de un campesino. Vivía, como las gentes de su especie, de la venta de "datos" que se jactaba de obtener de entrenadores y jockeys. Era uno de mis informantes. Yo sabía por experiencia que sus datos eran siempre falsos; sin embargo, cuando advertí en el otro extremo del recinto su chaqueta gris y su cara rojiza, creí ver en él un enviado de Dios. Tantos años de angustia me habían agotado, y más que la esperanza de ganar buscaba una persona a la que pudiera confiarme, que me evitara la ansiedad de decidir por mí mismo. He dicho que el mío era un juego de avaro, vacilante, penoso. El hombre me escuchó, miró a su alrededor con aire misterioso, me hizo un rápido guiño y se encaminó, como si hubiera estado solo, al extremo del césped en que circulaban los caballos ya montados por los jockeys. Lo seguí y vi que hacía una seña a un jockey de aire mal humorado que montaba una potranca rojiza. Se volvió nuevamente hacia mí y me hizo con el mentón un signo afirmativo lento y grave. Luego me llevó aparte, y me aseguró que el jockey había asentido con una imperceptible señal convenida entre ellos. Regresé a la multitud. Todos apostaban a la potranca rojiza. Libre, pues, de toda responsabilidad, jugué cuanto dinero llevaba en el bolsillo. En seguida entré al bar, solo, lejos de la carrera que no quería ver, como esperando la muerte. Alguien vino luego a decirme, en efecto, que había perdido.

Sobre la tribuna principal del hipódromo hay una terraza desde la cual se domina la pista y que permanece desierta entre una y otra carrera. Allí subía a veces, como a un escondrijo, cuando una pérdida me dejaba medio aturdido. Tembloroso, sintiéndome ya estremecido de espanto, hice lo mismo ese día. Me senté a la sombra del parapeto, huyendo del sol primaveral, ya fuerte. La angustia que me torturaba se parecía horriblemente al sentimiento físico de la muerte que me agobiaba en la adolescencia. Sentía hacia mí mismo la repugnancia de los moribundos infectados por la peste y resistía, apretando los dientes, a la angustia como se resiste al abrazo de una enfermedad impla-

cable. Pero la sangre empezaba a traicionarme, zumbándome en los oídos. Me dejaba ya caer contra el parapeto en un principio de desmayo, cuando oí mi nombre.

Entre los descarriados que frecuentaban el hipódromo había una mujer de unos treinta años, vestida con un traje gris, un poco marchita, de tez rosada, con cabellos de un rubio de miel y una carita de ratón bajo un sombrero de fieltro. Nada sabía de ella (tampoco sé nada ahora), pero habíamos hablado más de una vez, con esa familiaridad habitual entre los jugadores que buscan un beneplácito a sus cálculos cuando ya el juego está hecho y los opri-me la angustia. Al verme subir a la terraza, me había seguido para pedirme consejo sobre la próxima carrera; eso probaba que mi crisis y mi principio de desmayo habían pasado muy pronto. Cuando advirtió mi palidez, me preguntó qué tenía.

—¿Qué tengo? —respondí, sincero por la necesidad de desahogarme—. Estoy arruinado.

La mujer se sentó junto a mí en una grada.

—¿Arruinado? ¿Por qué? ¿Por una sola carrera? No pierda el ánimo. Siempre hay modo de recuperarse...

—No, ya no lo hay para mí —contesté—. Todo lo que poseía se lo ha tragado este agujero. Acabo de recibir un golpe que antes, quizá, hubiera podido resistir con desenvoltura, pero que actualmente, en mi situación, es poco menos que fatal. Hay un momento en que los nervios ya no resisten...

—Vea usted, señor...

—Dorigo.

—... señor Dorigo. Hace tiempo que quería decírselo, pero no me he atrevido nunca. Lo he observado a menudo. No sabe usted jugar. Por un lado es imprudente, arriesga sumas demasiado fuertes; por el otro es demasiado prudente. Hoy, por ejemplo, en la penúltima carrera...

—Mi estimada señorita —dije—: ya no hay carreras par mí. Su lección sobre la penúltima podría interesarme si todo se limitara a mi pérdida de hoy. Pero estoy arruinado, no solamente por hoy, sino para siempre. Tenía un buen pasar y no tengo nada ya.

Se me quedó mirando:

—¡Imposible! —exclamó—. No puede usted haber tirado una fortuna en este agujero.

—Y sin embargo —respondí— es exactamente lo que he hecho.

—¡Pero entonces se ha conducido usted como un loco! Permítame usted decírselo, señor Dorigo, como un loco. ¡Apostar una fortuna a estas carreras de poca monta, entre una banda de rateros y jugadores sin envergadura, empleadillos de la Apuesta Mutua! ¡Si aquí nadie pierde ni gana demasiado. Es, perdóneme usted, como si hubiera perdido jugando a cara o cruz.

—He sido un imbécil, en efecto. Me he destruído a ciegas en esta especie de calabozo.

—¡Puede usted decirlo! Y por otra parte, se lo he dicho ya: ha sido usted demasiado prudente. Sólo jugaba cuando estaba seguro de no ganar nada, o casi nada...

—Sólo quería obtener un buen interés.

—¡Buen interés! ¡Qué ocurrencias las tuyas! Pero ahora debe usted recuperarse.

—No veo cómo —contesté.

—El primero de sus defectos ha sido, si me permite usted decírselo, el de fiarse a todo el mundo. Siempre se basa usted en los demás, nunca en sí mismo; se diría que tiene usted miedo de seguir su inspiración. A sus costillas vivían todos los estafadores de los Bosquecillos. Yo los mandé a paseo hace mucho tiempo. Desde luego, no jugaba sumas tan importantes como usted. Sin embargo, creo que todavía hay un modo de ganar. ¿Quiere asociarse conmigo?

—Ya no hay modo de ganar —respondí.

—Tengo un pariente que en tres meses ha ganado bastante dinero. Porque el secreto está en frecuentar la gente que conoce de verdad los bastidores. ¿Tiene usted familia?

—Tengo a mi madre, que vive en otra ciudad.

—Luego, vive usted solo...

—Sí, en un hotel.

—¡Excelente! Le explicaré mi proyecto. ¿Ha almorzado alguna vez en La Rueda?

—Sí, he ido alguna vez.

—Es una especie de sucursal de los Bosquecillos. Lo frecuentan entrenadores, jockeys, jugadores. Hasta se puede dormir en habitaciones muy decentes. El pariente de que le hablo ha vivido allí tres meses y, charlando con unos y otros, viendo jugar a los demás, pescando una palabra al vuelo, ha conse-

guido ganar siempre. Un día, no debo ocultárselo, ocurrió algo entre el hotel y la policía... Nada grave, sólo lo cerraron por tres días; pero mi pariente, que es un poco formalista, un poco chapado a la antigua, un tipo raro, se asustó y no volvió ya. Hubiera querido tomar su lugar; me disuadió con tanta vehemencia y tantos argumentos que renuncié a ello. Y en realidad no es ése un lugar en que pueda vivir una muchacha decente. Desde entonces busco un hombre honrado que se instale en La Rueda y me trasmita los informes que recoja. ¿No es una idea? Sea usted ese hombre; con un poco de orden y reflexión podrá recuperarse.

Mientras la muchacha hablaba, yo estaba maquinando cómo recoger algunas migajas de mi fortuna destruída para volver a jugar. Esa mujer, de quien ni siquiera el nombre sabía, se revestía a mis ojos de la autoridad de una mediadora entre mi desgracia y la misericordia divina. La sentía llegar para consolarme y salvarme. Descendía de un cielo de lágrimas y dolor, encarnaba una fe que, a punto de extinguirse, excitaba en mí una nebulosa necesidad de creer. La pasión del juego me agobiaba, no era ya más que fatiga. Me pesaba el haber luchado tantos años contra una potranca rojiza. Pero mi sangre y mi cerebro siguieron en pos de su vicio. Acepté la propuesta. Al día siguiente, pues, me instalé en La Rueda.

(Continuará)

(Traducción de Enrique Pezzoni)

GUIDO PIOVENE

L A P R U E B A

No las toco
Sólo escucho cómo se borran las líneas de la mano,
Su espúreo misterio de montes y estrellitas
Los aquelarres de destino, amores, viajes por agua
Y matrimonios frustrados,
Acaban en el laconismo mayor, meandro último
Que prepara la sangre para otros fallos
Ya que mis cantos, mis recuerdos,
En suma esa pobreza de abandonarme al suelo,
Son maltrechas flautas del Tiempo.

El consuelo es necesario
Y me consolaré en oscuras frentes de amigos,
No me iré sin una justa biografía,
Rutina grave
Desvelando las figuras diáfanas o fortuitas
Que alteraron, vistieron mi desigual intimidad.
Oh, nadie esté triste,
Ya que tuve cosas que siguieron su curso
Hasta el exceso,
Hasta el incoloro hastío de la mente.

(Siempre que alguna idea sobre el morir,
Sobre el incógnito orden que nos preside
Buscó desbaratar el miedo trivial,
Corrí a mirarme en los espejos
Y cubriéndolos con un trapo negro
Detuve sus frías procreaciones.)

Por todo lo dicho renuncio a entermecerme
Y merezco un saludo envidioso.
La muerte es la única palabra disponible,
Lo que divulgó pasión tuvo sus gérmenes
Y el acto, el pensamiento, la maldición fueron sus tumbas.
Gracias a esto no importan las razones
Ni lo que desde ahora tendré:

Un regazo de dalias bien orientado
Un manso paraíso dueño de la sombra
Un madero clavado en la espalda.

Se borran las líneas de la mano
Y aquí comienza la prueba.

E L R E C U E R D O

Difícil es la vida del centinela,
Da pena ver su ojo endurecido, implacable
Ceñir la cabeza aterrada del durmiente,
Yendo y viniendo hasta el amanecer
Tras la perdida caricia, pico celoso
Clavado entre las apariencias y el olvido.

¿Qué ganaría entonces el amante
Con susurrar encendido:
"Hace mucho, hace mucho estuvo aquí..."
Y mojar un camafeo, suplicar al viento
Que sea bondadoso con los dulces miembros?

Dios, apártalo
Es grata la comezón pero apártalo.
El maniatado parecer del cuerpo,
La respiración que me enfría,
No querrán extinguirse en un odre vacío.

Dios mío, aparta al centinela.

ALBERTO GIRRI

SOBRE LA NATURALEZA DEL VERBO

*Al poeta Carlos Mastronardi,
al autor de "Luz de provincia".*

Silencio es todo lo que rodea al hombre, y éste le da nombres porque, único sobre la creación, tiene el Verbo. Irrumpe el Verbo en el asedio de silencio a que el orbe somete, y al descubrir con él la criatura humana lo que es el ciego macrocosmo, crea con sus nombres un microcosmo, cetro y espada de su peligroso principado: la libertad. Anterior al hombre o nacido con él —el problema capital entre todos—, el origen terrestre del Verbo es, empero, el clamor, las modulaciones que las aristas de las cosas silenciosas van arrancando del hombre al transcurrir sobre su abierta pasión. En las nupcias de la pasión con el orbe es engendrado misteriosamente el Verbo, lo único que, pese a comportar pasión y orbe, no es pasión ni orbe. Sus modulaciones, diversas para cada cosa, son imágenes, fantasmas, repeticiones misteriosas de cada cosa, de las que en triple forma usamos. A veces nos servimos sin más de los nombres tal como los hemos hallado, guiados por el convenio que entre la mayoría impera respecto a su sentido, aunque sin sentirlos, convencionalmente, e intercambiándolos de ese modo con nuestros semejantes vivimos, sin más. A veces hacemos que el Verbo reflexione sobre sí mismo, y, en este plan, al perfeccionar exclusivamente las estructuras del microcosmo del Verbo, forjamos ciencia, y, al inquirir sobre la génesis del Verbo y sobre su sentido y validez respecto al macrocosmo, develamos filosofía. A veces acaece, por último, que un extraño ardor nos faculta para inspirar la esencia de las cosas, para turbarnos con el sentimiento que su sentido exige, y exhalamos nuevos nombres para las cosas, y, al crear con ellos nuevos mundos, fundamos poesía.

Siendo el predio del Verbo representación del universo silencioso, meta de todas sus modalidades es presentar con fidelidad, según el objetivo de cada una de ellas, los elementos de ese universo, su aliento, los dramas que organizan su ritmo. Fin del Verbo vital es facilitar la vida, y en el diálogo con mis semejantes debo esforzarme por utilizar los vocablos en el sentido convenido entre

todos, aunque sea contrasentido, pues si no fuese fiel a la representación convencional del universo que conviene para facilitar la vida, nadie me entendería, y mi vida se vería dificultada. Fin del Verbo científico es desplegar cada uno de los pliegues de la realidad para que el hombre pueda utilizarla, y al constituir ciencia preciso es que reflexione desapasionadamente sobre la superficie del Verbo, que conozca sus leyes, para ver si éste con sus despliegues refleja con fidelidad dichos pliegues, pues de lo contrario la realidad, cuando quisiéramos utilizarla, destrozaría las fraguas del hombre. Fin del Verbo filosófico es valorar los elementos del universo para que el hombre viva como debe vivir, y como la interdependencia es en el mundo total, al fundamentar filosofía mi Verbo debe especular sobre la totalidad de las cosas, incluyéndose a sí mismo como instrumento de valoración, pues si así no lo hiciera, la imagen que en el espejo de mi Verbo se reflejase podría ser falsa y quien viviera de acuerdo con ella no sería lo que debe ser. Fin del Verbo poético es representar sensiblemente el ritmo de la creación, y para que los nuevos mundos que los nombres de mi Verbo crean representen ese ritmo, es menester que esté presente a mi pasión el golpetear de tal ritmo, pues si se me hurtara, mi representación sería falsa, mi poesía, artificio.

Es pues la poesía la modalidad más originaria del Verbo, y en ella se repite el movimiento generativo de éste, aquél en que el hombre, después de padecer el orbe, lo somete al yugo de nombres nuevos. Así acontece que es en la poesía donde el Verbo se distiende con su paso más riguroso: porque su marcha se propaga ceñida a las cosas, porque es la pasión que levantan las cosas la que lo fuerza a articularse. La pasión es entonces el ámbito básico del descubrimiento anterior a la representación poética, pero, no obstante, no concluye con ella la procesión hacia la poesía. Lo supuesto por la pasión debe ser opuesto, lo puesto bajo ella debe ser puesto sobre ella; el estremecimiento de un sujeto, lo que está presente sólo para un sujeto, lo subjetivo, debe ser encumbrado a objeto, a lo que todos pueden llegar a tener presente, a objetivo. Porque es verdad que son las leyes de la pasión las que fuerzan el Verbo a pronunciarse, pero su pronunciación sólo puede realizarse dentro de los estatutos del Verbo. Aunque sean las profundas conmociones de la pasión las que conforman las modulaciones del Verbo, las formas de tales conmociones deben adaptarse a los estatutos exclusivos del microcosmo del Verbo. Estos estatutos son descubiertos por el hombre cuando especula sobre el verbo poético; y el espejo en

que queda explicado el fenómeno formal denominase estética, y por consistir en reflexión del Verbo sobre la superficie del Verbo, es un género de la ciencia. Fiel a las leyes de la pasión y fiel a los estatutos de la ciencia debe ser el poeta para propalar poesía. Pero ¿cómo así? Dijimos que ciencia es desapasionado despliegue; dijimos que poesía es pasión de un ritmo: ¿cómo entonces? Precisamente así: desapasionado despliegue de la pasión de un ritmo, desapasionada pasión, pues tal extraño casamiento, tal misterio al que sólo se le acerca la contradicción, es el arte de la poesía.

En este punto del camino hacia nuestro objetivo, resulta necesario aquello cuya posibilidad acabamos de facilitar: un somero esclarecimiento de los límites del arte de la poesía. Perdida, perdida para la poesía está la pasión si no lleva en sí, como segunda naturaleza, un saber anterior a toda práctica de los estatutos del Verbo. Y el que la padezca será como un poseído, vaciando sus pulmones en un instrumento cuya ciencia ignora: su hálito arrancará a veces una melodía, pero la mayor parte de ellas ofenderá con estridencias o se perderá en los aires. Tal es la línea que los estatutos de la ciencia fijan. Por su parte, ésta es la ley que la índole de la pasión enuncia: sólo los fenómenos actuales para la existencia son capaces de suscitar pasión, y en consecuencia sólo ellos detentan el vigor capaz de hacer saltar al Verbo de la potencia al acto de la nominación. Avancemos por este último rumbo. Torpe resultaría aclarar que todo puede ser actual para el poeta. Lo declara *La Eneida*, en la que se traduce la actualidad del pasado y de la fábula; el *Carmen Secular*, de Horacio, en el que vibra el presente; y *El Apocalipsis* de San Juan, llameante de futuro. Igualmente torpe sería, no obstante, afirmar que todo es actual, que no hay zonas prohibidas. Es desde el plan de la pasión que se afirma que todo puede ser actual, pues, verdaderamente, todo puede llegar a turbar la pasión. Pero cuando se dice que todo es actual se está hablando desde el plano del Verbo, desde lo que no es pasión, desde el estrado de la voluntad, que, como pura voluntad, sí, se actualiza a sí misma sin más, pero que como corporización poética sólo actualiza lo que la pasión designa. El Verbo poético asciende al acto cuando la actualidad de los fenómenos desata la pasión precisa para poner en marcha su sutil cremallera, pero la interdicción cae sobre él convirtiéndolo en vano verbalismo cuando supone que está en su poder convocar las cosas, los nombres nuevos de las cosas, a voluntad, eximiéndose de padecerlas. La voluntad de palabras no reemplazará nunca la pasión de las cosas. El Verbo es un microcosmo, pero sus

raíces vitales se hunden en el macrocosmo. La pasión del macrocosmo es el requisito fundamental para la legítima constitución del microcosmo del Verbo, aunque el hombre haya aprendido la ciencia de los estatutos del Verbo. Primaria es siempre la pasión, y, aunque ensoberbecidos en nuestra ciencia no lo queramos, secundaria la ciencia. Todo intento por destruir este orden en nombre de la ciencia lleva al poeta a la zona prohibida, en la que ya no se crea sino que se compone poesía. Se compone, se pone una cosa junto a la otra, y entre ellas perduran fisuras insoldables de las que se adueña la incoherencia. Porque el poeta puede representar la coherencia —lógica o ilógica— de un ritmo mientras se va apoyando en la pasión de ese ritmo, pero pierde pie cuando parte *non pas de sa propre émotion, mais de celle qu'il cherche à provoquer chez le lecteur ou le spectateur*. Porque los poetas son como dioses y crean mundos nuevos, mientras no se empeñan en ser como dioses, pues entonces, de inventores de arte, se convierten en fabricantes de artificios.

¿Qué elementos se encubren bajo ese término artificio que acabamos de lanzar? ¿Cuál es el rasgo que nos permite distinguir lo realmente sentido de lo alcanzado por deliberación y simulacro? En verdad sólo podemos atenernos a los resultados, a los efectos de las obras, y ellos hablan: Sucede que una generación de poetas logra introducirse en la estimación general y hacer que no le sea esquivo el entusiasmo de los más honrosos y estimables lectores de su época, mas, si ha entronado artificio, sucede, empero, que quizá ya la generación siguiente, por el mero hecho de ser otra, procede a deponer el equívoco, sin que ello, por cierto, la fuerce a desoír la lección de los valores estéticos que fulguran aisladamente en el desencantado manto del artificio. Esta sumarísima exposición de un hecho harto repetido en la historia del arte, al descubrir los dos giros fundamentales del destino de las obras artificiosas —capacidad para seducir a toda una generación, y posibilidad de ser desechadas con justicia por cualquiera de las generaciones siguientes—, muestra la índole del artificio, a cuya definición queremos aproximarnos en esta forma: el artificio incluye valores estéticos, pero el conjunto en que éstos se hallan insertados carece de unidad orgánica. *Artem facio* dicese el poeta en el trance del artificio, y se descubre en su palabra la voluntad de *facere artem*, el primado de la voluntad. Consúmase la sustitución de la pasión por la voluntad, y la única pasión es la voluntad de *facere artem*, *artem facio*, *artificio*: el obrar según la regla del arte. Se perfecciona y se acelera el ritmo de los mecanismos que producen arte, en efecto,

aplican con destreza cada vez más consumada los estatutos del Verbo poético, pero no se conquista arte sino artificio, porque los estatutos de la poesía exigen siempre que se los reinvente y no que se los aplique. Fué la pasión la que creó los nombres, y con ellos la posibilidad de perfeccionarlos, de estatuir la ciencia de los mismos, y por eso es menester tener la pasión, los nombres nuevos, para poder enunciar el estatuto de la poesía. La heterodoxia es la única vía que conduce a la ortodoxia: la fundación del nombre, la pasión de las cosas, es el único modo en que se torna posible el desapasionamiento de las cosas, la perfección del nombre. Y cuando es la pasión la que alienta el desapasionamiento, prodúcese esa desapasionada pasión que es la poesía, erígese el estatuto de la poesía. Es vano insistir en que la repetición de los estatutos, la repetición del desapasionamiento, jamás engendrarán pasión, desapasionada pasión, estatuto de la poesía. La fría esgrima con las reglas, que practica el autómeta en que se convierte el que pretermite la pasión, propicia espectáculos de prodigio demente: saluda con gracia y prestancia, se alza en guardia y cae en los a fondo con presteza ajustada y energía sin par, para en tercera y cuarta con turbadora facilidad; pero todo ello a ciegas del antagonista de la realidad que hay que vencer para alcanzar la libertad del nombre, de la poesía. Nacidos los estatutos de la esgrima de los mejores movimientos que convoca la pasión del enemigo, como la vía óptima para subir al triunfo de la libertad, este autómeta, en su afán de cumplir con las formas, ejecuta la escandalosa subversión de olvidar al enemigo para servir a las reglas. Diferente es lo que acontece cuando se entabla con rectitud la lucha de la poesía. En la lid con las cosas encuentra la pasión a veces, entona, a veces, la forma, el timbre de la regla; se extravía otras veces el brazo en el lance y no alcanza la altura de lo estatuido o la supera al violarla, pero, no obstante, queda así toda la urdimbre de los movimientos sellada por esa libertad que las altas formas de la poesía exigen y por la que se ven legitimadas. Esto es: sucediéndose en el transcurrir del Verbo poético el ocasional trompeteo de las formas y las ocasionales infracciones de la pasión, persiste, empero, siempre, como humus básico, el río de la pasión de las cosas, y queda asegurado lo que desde antiguo se denominó con el término de unidad, y que es en verdad la continuidad de la pasión, garantía de que las arquitecturas del Verbo se prolongan con la orgánica unidad de la creación.

La comprensión de la unidad, en cuya defensa tantas pragmáticas superficiales se dictaron, es llave de capitales problemas del arte. Celébrase la unidad

de la obra porque, al traer la unidad del mundo, prueba que el arte que informa ha sido conquistado en la pasión del mundo y es lo que el Verbo poético debe ser: representación sensible del mundo cuyas formas hacen patente lo que el Verbo en general es: libertad. El cumplimiento de esta ley, la representación de la libertad, es lo que tienden a asegurar, acentuando el papel de los objetos que el sujeto debe vencer para poner su libertad, todas las teorías objetivistas, clásicas, mimetistas, etc. El cumplimiento de esta ley es lo que tienden a asegurar, acentuando el papel del sujeto que debe vencer los objetos para poner su libertad, todas las teorías subjetivistas, románticas, expresionistas, superrealistas, constructivistas, etc. Unas exigen que la libertad quede expresada mediante la continuidad, la unidad del objeto sobre el que se conquista; otras mediante el primado del sujeto que la conquista. La unidad es, por otra parte, signo de que no se ha fraguado artificio, de que la libertad no se ha obtenido de espaldas al mundo, sino en el vencimiento de éste, y dado que la legítima libertad es siempre dramaticidad, vivacidad, tienen las formas que la poseen vivacidad perenne, eternidad, capacidad para conmover mientras todo lo creado siga siendo lo que es. En tal ámbito, dentro de esa unidad, de esa continuidad de la pasión, pervive lo formal, lo estético, e integra una obra de arte, y bajo el nombre de artificio persiste si esa unidad falta. Dijimos ya con otros vocablos que para que la unidad pueda ser representada es menester que esté presente a la pasión: los fenómenos que componen esa unidad deben ser actuales para el poeta, y el sentimiento de éste no puede ser ajeno a ellos. A Sarmiento le fué dado evocar nuestros arquetipos agrestes y describir a Facundo porque, como lo prueba precisamente —para quien sepa entenderlo— su frenética lucha contra el caudillismo, él *era* Facundo, él *era* uno de esos arquetipos agrestes. Esta afinidad sentimental ha hecho que la obra sobreviva. Esa afinidad sentimental, traducida en unidad, es lo que permite distinguir arte de artificio, es lo que permite resolver si el sentimiento del poeta X es auténtico o ficticio. En la órbita del arte la salvación del tiempo premia las obras, pero las obras se logran únicamente cuando están respaldadas por una sincera devoción.

Necesario tórnase entonces denunciar la infatuación de toda estética como ciencia de la expresión, que pretenda resolver el problema del arte como problema exclusivo de los valores estéticos, sin advertir que aquél, más lato, no queda zanjado allí. Tal ciencia del arte es, precisamente, una ciencia: es el Verbo analizando el plano del Verbo, el estrato de los estatutos ya forjados, y

con su nombre mismo denuncia sus limitaciones. Tal ciencia ignora lo que el Verbo en su raíz es y, por ende, le están vedadas las decisiones respecto a lo que el Verbo, en cualquiera de sus modalidades, debe ser. Tal ciencia discrimina lo que el Verbo ha llegado a ser: en este caso poesía, pero, enclaustrada en sí misma, en el Verbo estatuído, esta ciencia pone como absoluto sus propias leyes, los estatutos de lo estético, y propugna como meta exclusiva para el artista lo estético, canon que conduce rectamente al ejercicio frío de los estatutos de lo estético, al artificio, a la muerte de lo estético. Como serpiente ante un espejo, hipnotizada por sí misma, es la ciencia de lo estético, y todas las presas se le escapan: cazadora que siguiera su consejo para el arte de la caza moriría de hambre. Sólo la filosofía, en la que el Verbo valora las cosas y se valora a sí mismo, para que el hombre sea lo que debe ser, es capaz de advertir qué cosa más vasta, y de parábola más amplia que lo estético, es el arte. En la actitud filosófica, el Verbo, al juzgarse a sí mismo no en su plano sino entre los demás elementos de la creación, sabe que es, en principio, libertad, y la filosofía del arte profesa que el arte, como modalidad del Verbo, debe ser primordialmente libertad y que tal es su último objetivo, debiendo estar subordinados a él los estatutos estéticos. Signo de que el arte ha nacido como libertad en el mundo es esa unidad de la obra que trae en sí la unidad de la creación, y como tal unidad sólo se alcanza en la pasión, en el padecimiento del mundo, la filosofía del arte, mirando desde el origen y la raíz, dictamina que primaria es la fidelidad a la pasión y secundaria la fidelidad a los estatutos estéticos, aunque la ciencia de lo estético, mirando desde la superficie y el fin, haya llegado a invertir monstruosamente los términos y a decir que primaria es la fidelidad a los estatutos estéticos y secundaria la fidelidad a la pasión. Toda ciencia plantéase un *cómo*, y propone una técnica; sólo la filosofía, que interroga el *porqué*, es capaz de arrojar luz sobre las causas por las que se gestó esa técnica, asegurar su sometimiento al objetivo para el que nació e impedir que, creyendo que ha nacido por sí y para sí, se pervierta hasta la negación de sus fines naturales. Ceñimiento del ritmo de la vida a formas más estrictas es el arte, pero tal ceñimiento debe ser fiel a las tensiones de ese ritmo, debe denunciar las profundidades que esa vida ha rastreado, los dramas que ha superado, y cuando más rica y profunda atestigüen las formas que ha sido la libertad que esa vida conquistó, más grande será el arte. Nunca, empero, debe la voluntad formal superar la turbación del ritmo, nunca las formas deben ceñirse tanto que estrangulen

el ritmo, pues, por perfecto y puro que sea entonces su ceñimiento, se habrán asegurado la muerte. Grandes son las obras de arte según el grado de libertad de que sean testimonio, según sean grandes las tensiones vitales que hayan vencido sus formas, y no según la pureza o perfección de sus formas cuando éstas fueron forjadas de espaldas al drama de la creación. ¿Cómo, de lo contrario, podría alguien poner la mano en la balanza en favor de Sófocles ante Giraudoux?

No se dilucida aquí una estéril cuestión jurisdiccional entre filosofía y ciencia. La ciencia de lo estético debe ejercer sus atribuciones, pero siempre que éstas sean rectificadas por la filosofía de lo estético, porque cuando se altera el orden primordial, cuando se abandona la guía de la filosofía, cuando se contempla el problema del arte sólo desde el plano del Verbo y la ciencia de lo estético asume aires de árbitro supremo para encumbrar un ideal de arte, que es, desdichadamente, sólo la visión que la ciencia puede tener del arte, piérdese el sentido de las verdaderas jerarquías y se inauguran las desviaciones y el caos. Las sutiles peroratas sobre la retórica y el estilo revisten cariz de fundamentales, y comienzan los enojosos verbalismos, la pugna de las opiniones extraviadas, en la que todos tiene razón y nadie la tiene, porque en el plano de los medios, de la artesanía, cada cual y cada época tiene sus posibilidades y sus imposibilidades, tiene su verdad, que, no obstante, no puede ser instaurada como la verdad. Acentúase el duelo de las escuelas: a una teoría del arte puro se le opone una teoría del arte comprometido, y no advierten los contricantes que el arte en su fundamento es compromiso de la pasión con el mundo, el más profundo de los compromisos, y que ambos, al proponer el uno la pureza, la supresión de todo compromiso, y el otro la sujeción a compromisos extra-artísticos, a ideales políticos, a la defensa de la superficial libertad política, alejan de ese apasionado compromiso que es el arte y de la profunda libertad que él representa. Todos hablan y ya nadie se entiende. No se entienden elementales cuestiones como, verbigracia, que lo descriptivo es despreciable cuando consiste en fría enumeración, porque implica triunfo de las cosas sobre el hombre, esclavitud en lugar de libertad, y que no lo es cuando el hombre, al apasionarse con las cosas, insufla su sentimiento en la descripción, y ésta ya no es mera reproducción de la realidad sino transformación de ella, nombre nuevo, libertad, arte; o que la indiferencia en lo atinente a la elección de los temas, la cancelación de todo voluntarismo, como sirve para asegurar libertad a la pasión, a la facultad de

conmoverse, nunca puede tomarse como pretexto para postergar la pasión en la exhumación voluntaria, por ejemplo, de recuerdos colectivos e históricos incapaces ya de conmover a nadie. La crítica, instalada en el plano del Verbo, desprovista de la visión de la totalidad de las cosas, convierte las palabras en verbalismo y las somete al servicio de la opinión. Podemos hacerles decir cualquier cosa a las palabras desarraigadas, al Verbo desarraigado, desvinculado de su origen; y jugamos entonces con las palabras: igualamos el ahora y el aquí, lo actual, lo que es capaz de hacer pasar el Verbo al acto, con lo espacial, lo inmediato; y lo temporal, el tiempo vivo de cada uno, con la historia, con la sucesión crónica de lo narrativo, que es la antítesis de lo temporal, que es tiempo espacializado. Jugamos entonces irresponsablemente con las palabras y nos sumimos cada vez más en el caos, llenos de la superficial satisfacción que produce el pasajero triunfo de nuestras opiniones.

II

Reiteremos lo obvio: que el hombre no llega a ser lo que es mientras no articula el Verbo, mientras no impone nombres al silencio, porque hasta allí está sumido en la animalidad. Separado del mundo y de sí mismo hállase el hombre por el silencio, y en su marcha hacia lo que debe ser entra a nombrar las cosas, y advierte que él es, entre todos, el que otorga nombres, y acaba por nombrarse a sí mismo y se convierte así, por obra del Verbo, en dueño de sí y del mundo, y empieza a juzgar el juego que le estaba destinado. Ahí comienza el hombre a hacerles decir su palabra a las cosas, y, al liberar a la creación con su voz y al liberar su voz en la nominación de la creación, llega a ser lo que es sobre el mundo: libertad. Pero distintas son las cosas en cada tierra, y diferentes las pasiones que convocan, las turbaciones que provocan, y diversos los modos en que el Verbo cristaliza, y cada tierra tiene, por ende, su modo de Verbo, su verbo particular. En verdad el paradigma del Verbo, puro y no conjugado, común a todos los verbos particulares, fué develado después, merced a la reflexión de cada verbo particular sobre sí mismo, sobre el ideal que incubaba en sí. *La Iliada* fué primero una palabra sobre Grecia, Homero y el paganismo; *La Eneida*, una palabra sobre Roma, Virgilio y el imperio; *La Divina Comedia*, una palabra sobre Florencia, Dante y el cristianismo; después

se advirtió que las tres obras tenían en común la poesía, y se habló del Verbo poético en general. Primero fueron los verbos poéticos de Grecia, Roma y Florencia; después se conoció que en los tres verbos regía idéntico paradigma y se habló del Verbo poético, de la poesía de todos los hombres. Lo mismo acaeció con la filosofía, con las ciencias. Misión del hombre es hacerle decir rectamente su verbo a su tierra: cuando así lo logre habrá conjurado, al entonar su modo, el Verbo. Porque el que halla la palabra exacta para las cosas de su ámbito, el que se adueña del corazón de sus cosas, y, sin huirles, sin destruirlas y sin caer bajo ellas, las hace ser lo más que puedan ser, se ha adueñado del corazón de la tierra toda, ha entendido lo que la íntegra creación es, y se convierte en lo que el hombre debe ser: el que pronuncia el Verbo, el paradójico, el dramático libertador encadenado.

Entregándose, entregándose, padeciendo, y tornándose superior a la entrega y al padecimiento, estatuye el hombre el verbo de su país, trabado en palestra con sus cosas, y cuando logra entender el secreto ritmo de las mismas es depuesta la noche en el orbe silencioso, y el hombre es dueño y se inicia su vida. Cada comunidad va así fundiendo su verbo particular con el acervo de las voces de cada uno de sus integrantes. Expresión de las cosas y los hombres de esa comarca, tal verbo, si la comunidad vive, si es organismo y no despiadado acumulamiento de seres, pese a ser un modo lleva en sí el paradigma del Verbo, y lo realiza vivamente, y esa tierra pasa de tal suerte a integrar la Tierra del hombre, sale del silencio de las tierras innominadas y las guía. Rompe entonces la marcha la maquinaria del tiempo de esa comunidad; empieza su historia, su crecimiento, su poesía, su filosofía, su derecho, su técnica, su legítimo apogeo, y cada miembro de esa corporación halla la posibilidad de ser fiel a su destino. Lánzase entonces sobre la faz del mundo con su verbo, hablan con verdad para todos y con rectitud de cualquier cosa, y las palabras de otras naciones les resultan nacionales y sus palabras nacionales valen universalmente, porque el que ha entendido a su tierra lo ha entendido todo y puede entender a todos y hacerse entender por todos.

En cambio, cuando una comunidad es mera agrupación de hombres, cuando las cosas interesan pero no apasionan, cuando la tierra es considerada sólo como presa para las muelas de la economía, cuando se está como enemigo ante ella, y en consecuencia como enemigo ante todo y todos, entonces sucede que a veces vence, aniquila el hombre la índole de las cosas y enuncia las estériles pala-

bras de una conquista sin piedad ni futuro, y sucede que a veces son las cosas y la naturaleza las que sorprenden al hombre y lo agobian, lo destrozan, le hacen pronunciar palabras que son brutal triunfo de las cosas, pero siempre acontece entonces una terrible falta de verbo, una intolerable sucesión de falsas palabras: el crudo triunfo de la tierra o el mendaz triunfo de la palabra que aniquiló a la tierra para surgir; es que el verbo sólo es asequible en las nupcias con la tierra, no en la violencia, en el latrocinio de la tierra. Falta de verbo es carencia de ese sentimiento que va de los hombres a las cosas y de las cosas a los hombres, enlazando, urdiendo con lo diverso una trama común y viva, de ese sentimiento que es transmitido por el verbo y que es más que el verbo, que es la base de la comunidad y de la evolución del verbo, de ese sentimiento que es *traído* de generación a generación y que es el exacto nombre que nombra las bodas del hombre con su tierra y que se llama verbo, sentimiento nacional, *tradición*. Cuando esto falta, en la corporación reina la confusión y el divorcio: nada hay superior a cada cual, y cada cual es sólo cada cual, porque no hay nada en común, no hay verbo que comunique, no hay comunidad. Cada uno se presume superior a la tierra y obra como un desterrado: todos acaban siendo menos de lo que debían ser, y la sociedad es una agrupación de inferiores, de seres semejantes a autómatas por su carencia de verbo. Cada irrupción de extraños trastorna a esa agrupación, la trasmuta en otra, cambiándola no como cambia todo bajo el tiempo, sino haciendo de ella algo esencialmente diverso: lo que se puede hacer con lo que no es nada. Es que los extraños, al no ser enlazados por ninguna tradición, al no encontrarse reexplicados por un nuevo sentido de la tierra, traen sus tradiciones y se explican e intentan explicar la nueva tierra mediante lo que han traído. Las voces se multiplican caóticamente, y, cargado de adulterios, cerca y abrumba el silencio de ese orbe, que es el que podría explicarlo todo si brotase la pasión capaz de exigirle el verbo.

En tales ámbitos sucédense las desventuras. La revolución suplanta a la evolución, porque no hay un verbo que pueda evolucionar, y cada palabra revoluciona, con la violencia que distingue a la falta de derecho, para usurpar el papel de verbo. Surgen los aventureros que durante un tiempo logran mantener engañada con verbalismos a la multitud de autómatas desposeída de verbo, y que luego se ven forzados a convertir su *dictum*, su dicho, en *dictadura*, en el cepo de la dictadura, pues las falsas palabras son una violencia para la tierra y sólo se mantienen en la sede del verbo apoyadas por la violencia. Acaba

siempre el silencio por barrer a los aventureros, siempre, porque la falsedad es haber rehuído el esencial silencio de las cosas y estar a merced de él, pero siguen siendo falsas palabras, aunque cuenten con el consenso de la comunidad, las que suplantán a las falsas palabras, porque el verbo sólo alcanzará su orto cuando la corporación haya fecundado el silencio de su orbe con la sangre de su esperada pasión.

En tales ámbitos los artistas verdaderos se ven obligados a entregarse a los declives nihilistas, porque ésta es la única dirección en que se puede sustentar una pasión verdadera, porque sólo en ese rumbo es posible expresar sin traición la realidad, el real trabajo que secretamente opera esa comunidad: la destrucción. Los que se resisten a aceptar el cruel triunfo del silencio, asediados en todos los órdenes por ese triunfo, faltos de tradición, intentan sofocar el silencio reinstaurando palabras depuestas del pasado, palabras esencialmente ajenas a la comunidad, que la comunidad desechó porque no habían vencido al silencio, porque no eran verbo. Intentan estos poetas hacer pasar a actualidad el potencial verbo de la corporación con acontecimientos que no tienen actualidad, puesto que sólo puede volverse actual para un pueblo lo que forma parte de su historia, e historia sólo empieza a tener una comunidad cuando ha articulado su verbo, puesto que una comunidad sin verbo no tiene más que hechos yuxtapuestos y nada pasado recupera en ella actualidad dado que únicamente el silencio la tiene. Intentan estos poetas crear la tradición con palabras del pasado, creyendo que pueden traer con su voluntad lo que no tuvo fuerza para obligar a un pueblo a que lo trajese. Intentan arbitrar un verbo precisamente con las viejas, desautorizadas palabras que denuncian que ese núcleo de seres no ha podido aún alcanzar su verbo. Regístranse también, característicamente, otro tipo de tentativas de falsa superación del silencio: se pretende prescindir de la tierra, escribir en forma directamente universal. Pero ello es otra versión del mismo fracaso: tal verbo universal no existe, sólo hay la universalidad de los verbos particulares, y nadie puede ser cosmopolita, nadie puede crear poesía planetaria que se prolongue con derecho más allá de todas las latitudes si no lo hace con la voz de su tierra. Nunca se cubrirá el propio silencio con nombres que han servido para subyugar otros silencios; nunca será posible suplantar con verbos ajenos el verbo que no se puede conquistar. Ni con palabras muertas ni con verbos extraños se asume el propio verbo: el propio verbo se asume padeciendo el propio silencio, afrontándolo, y todo nombre mendaz que se in-

voque para rehuir tal misión sólo sirve para alejar a esa comunidad de la posibilidad de su verbo, para sumirla aún más en la confusión. Pues en tales sociedades prevalece la confusión: la comprensión que reina, basada en el error y la incomprensión de la propia tierra, todo lo subvierte; abundan los poetas turbados que se preguntan cuáles son los maestros, cuáles son los influjo benéficos y aceptables que es necesario afianzar en el espíritu de los poetas inmaduros *per condurre ad honor lor giovinezza*, poetas que no entienden que primero es necesario tener el propio verbo, entender las propias cosas, para poder comenzar a entender la lección universal de cualquier maestro; se cree que el hecho de que en una poesía abunden teorías filosóficas y nombres de ilustres filósofos confiere a ésta carácter universal; se entablan y se prolongan las vanas discusiones sobre la primacía artística del universalismo o del nacionalismo, sin advertir que lo que ambos términos designan son perversiones del verbo y que el verbo sólo es lo que debe ser cuando su profundo arraigo nacional es el que lo torna universal. Prevalece la confusión, madre del desengaño, y mientras el silencio pesa y espera, espera la pasión que fecundándolo hará nacer el verbo que barrerá con las falsas palabras.

En verdad, las reflexiones no están destinadas a crear la voz de estas comunidades; las reflexiones corren el riesgo de caer en manos de los literatos, de los gustadores de palabras, y de ser convertidas en palabras. No obstante, pese a tal peligro, pueden hallar —en el momento en que se las formula o en el futuro— la oportunidad de ser rectamente interpretadas y sentidas, y de transformarse así en una contribución a esa obra en común que es la formación del verbo de una tierra. Por eso en tales corporaciones la buena disposición, la caridad y la alegría suelen consistir al principio en señalar, con tono riguroso y sin desmayo, los obvios, los básicos principios del Verbo, y las perversiones a que ellos son sometidos. Ciertamente, no se trata de dar consejos ni de acumular presuntuosamente largos catálogos de acotaciones. Se trata sólo de impedir subversiones fundamentales, que una comunidad únicamente puede aceptar como verdades cuando las palabras falsas son su verdad. En tal tarea la voz de cada uno, mientras resulte exacta —dentro de las naturales hipérboles que la naturaleza del Verbo exige—, por más alto que suene, nunca será desaforada. Es más: ¿quién tiene la voz suficientemente fuerte para ello?

H. A. MURENA

L A N A D A¹

I

El sol penetraba a duras penas por la ventana de la casucha, infiltrándose por entre las ramas que se enroscaban sobre la pared, hasta el techo. La claridad tocaba los lugares más apartados de la pieza con su pelusa aterciopelada, mezclada de tinieblas.

El cuarto era modesto. Tenía una cama de hierro. En un rincón se veían algunos utensilios: la pala, el rastrillo, la tijera, la regadera, el azadón. Cerca de la puerta había un tacho con una olla encima. Al lado de la cama, una muda de ropas colgaba de la pared.

Una mesa y una silla estaban situadas debajo de la ventana. Sobre la mesa había un cuaderno y una Biblia.

Advertíase en el cuarto la figura de un hombre. Caminaba de un lado a otro como un preso que anhela salir de su celda.

El hombre observaba el piso y las paredes y los muebles como si estuvieran cubiertos de millares de insectos que avanzaban interminablemente hacia él. Su actitud era extraña en esa pieza silenciosa.

Tendría unos cincuenta años. Habitaba esa casucha en una quinta de San Isidro. Vivía solo, incomunicado de los vecinos del barrio. Cuchicheaban éstos que provenía de una aristocrática familia española, cuya estirpe remontaba a los tiempos del Cid. No pudieron nunca descubrir por qué trabajaba tan humildemente.

El hombre se detuvo frente a la ventana y contempló el claror del día que lo ofuscaba, de manera que vió los árboles y las flores del jardín como formas sin vida ni color. A lo lejos la línea del río elevábase sobre el jardín. El hombre se volvió de nuevo hacia adentro. Nunca pudo apreciar la belleza de las plantas como las otras personas. Notaba demasiado que por entre los nervios del pétalo o de la hoja, el tiempo los marchitaba de instante en instante.

¹ Del libro de relatos *Génesis*, que aparecerá en breve.

Se movía en su visión mental una imagen de lo eterno que convertía todo lo corruptible en figuras insípidas. Se imaginaba cómo había sido el mundo antes de la caída del primer hombre. Recordaba siempre aquellos pasajes del Génesis. Veía el mundo, al nacer, cuando la luz era todavía un fulgor divino, y las aguas de los mares cubrían el firmamento. Sugeríase las figuras del primer hombre y de la primera mujer. Sus formas eran livianas, muy livianas, mientras bailaban juntas por el universo. Desde el fondo de su choza, imaginábase el hombre aquellos seres vagos. Los veía deleitarse en la belleza de sus almas, que entonces eran más visibles que sus cuerpos. Sus pupilas se dilataban al pensar que los cuerpos de aquellos seres estaban ocultos tras sus almas lucientes, lucientes como estrellas.

Pensaba mucho en esos pasajes del Génesis. Aquel mundo era la fuente de este en que vivía. Era el verdadero mundo que habían perdido. Consideraba las personas como seres perdidos. Al contemplar el mundo del primer hombre, le gustaba pensar que entonces no existía la nada. No existían el bien y el mal; sólo existía la Eternidad. La nada era lo que ahora dominaba en el mundo. La veía deformar los rostros de los hombres y mujeres, al azar. Les daba perfiles grotescos, ojos pequeños como bichos, facciones desproporcionadas. Lo peor era que él sólo la conocía. Para los demás pasaba inadvertida, o la tomaban como una simple amargura. Únicamente él la conocía y la veía rebajar cada objeto, cada ser, hacia el vacío. Hundióse en la soledad de su ser frente a la nada. Acabó por aislarse de la gente. Vivía sólo; trabajaba un poco la huerta, el jardín. Regaba los repollos, podaba las rosas y les arrancaba los yuyos.

De noche, cuando terminaba el trabajo, se sentaba al lado del tacho y mientras en la olla se asaban unas papas o un pedazo de carne, llenando la pieza de humo o de olor, miraba el cuaderno que estaba sobre la mesa. Nunca lo tocaba, ni siquiera para limpiarlo. El polvo y la suciedad cubrían ese cuaderno y esa Biblia. Existían nada más que para su mirada. Todas las noches se sentaba al lado del tacho y contemplaba el cuaderno con ojos dubitativos. Quería escribir en él. Pero sentía la limitación del papel y de la palabra. Quería escribir porque sabía que era una manera de sentir la eternidad de su ser frente a los objetos inertes y mudos que lo rodeaban. Pero el minuto, la hora, el tiempo, se lo impedían como con barreras infranqueables.

Entonces, crepúsculo tras crepúsculo, miraba el cuaderno desde el rincón. Lo contemplaba como si aguardara de sus páginas el desenlace de su vida.

El pasado no existía para él. No dejaba que el fantasma del Recuerdo lo invadiera.

Esa mañana caminaba por la habitación como un desesperado. Miraba de aquí a allá como si no tuviera juicio.

Había ido a la madrugada a comprar garbanzos y arroz al almacén. Y al volver, había vagado por las calles, observando por entre las rejas de una y otra quinta, los rayos del sol sobre el río plomizo que acentuaba el verde de los ombúes, balanceándose sobre sus barrancas. Caminaba despacio, en la claridad rosada del alba, cuando, al doblar una esquina, inesperadamente, una mujer se había echado en sus brazos. El hombre había retrocedido, atónito; la mujer estaba embriagada, pues el olor a alcohol se desprendía de sus ropas y de su garganta. El hombre había observado su mirada. Era la expresión de un ser que está al borde de la muerte, suplicando que no le dejen exhalar su último suspiro.

Más tarde, el hombre recordó que haba abrazado a la borracha, sintiendo aquella carne blanda e inexistente. Le había parecido que la luz y el día desaparecían mientras se juntaba con aquel cuerpo femenino. No recordó más. Se halló después en la casucha. Ni sabía qué había hecho con la mujer, cómo la había dejado.

En la pieza, todavía sentía el olor a alcohol que se había desprendido de ella. No encontraba la vida que antes animaba su pensamiento. Veía, a su alrededor, la presencia del vacío. Caminaba de un lado a otro como si buscara algo. Parecía que quería salir de la pieza, pero aspiraba a huir de sí mismo, para hallar otra vez la luz que había movido su imaginación. ¿Cómo hacer para que las cosas volvieran a tener su luz y su color? ¿Cómo conocer de nuevo su forma y su vida, fuera de la nada?

Advirtió entonces el cuaderno. Era como si todo lo que había en el cuarto, menos la Biblia, el cuaderno, la mesa, la silla, se desvanecieran en el aire. Fué a la mesa sin darse cuenta de lo que hacía. Creyó sentir a su alrededor la presencia de muchas luces aéreas. Pero lo único que veía delante de sus ojos era el Pasado muerto.

II

Penetró en las tinieblas del Recuerdo. Su alma se estremeció ante las visiones que durante tanto tiempo había atajado con las murallas de su voluntad. Sus ojos se abrieron mucho al ver surgir las formas primeras.

Su mente disipó la oscuridad que la envolvía. Era como una linterna que buscaba reconocer figuras en las moradas mustias de su Recuerdo.

Halló la visión de su infancia. Se elevaron las torres del castillo donde había transcurrido su niñez. La visión fué la misma que, cuando era un chicuelo, echando la cabeza muy para atrás había contemplado: aquellas torres que parecían moverse contra el cielo como las nubes que pasaban.

El farolillo de su mente continuó alumbrando imágenes sepultadas en su ser.

Revivió su juventud. Sonrió febrilmente. Vió la nada que se presentaba entonces en forma de vestidos brillantes, rostros luminosos, cargados con la sombra de la muerte ceñida en torno a los rasgos efímeros. El Recuerdo giraba alrededor de sus veinte años. Todo objeto se destacaba como materia que se descompone de minuto en minuto en pedazos cenicientos. Veía de ese modo cada piedra de los muros del castillo, los muebles, las caras de las personas, los automóviles. Se sorprendía de que los demás siguieran bailando y riendo como si no vieran. ¿Cómo no veían, igual que él, que cada rostro, cada pedazo de tela se deshacía en la nada del tiempo y del espacio? ¿Cómo no veían el vacío? Él se había encarado con la nada: una masa invisible que lo perseguía por dondequiera que iba. Se había entregado a ella con cuerpo y alma, deleitándose en la noche del lamento, oyendo los chillidos de la materia que se quiebra.

En su Recuerdo se revolvían aquellos seres que había conocido y que se presentaba ante él con formas cadavéricas; escuchaba la voz ronca de la muerte en cada risa que se desprendía de esos dientes blancos. Mientras esas figuras llenaban su cerebro, de manera que no podía captar otra cosa, sus manos, allí en la realidad de la casucha solitaria, agarraron la Biblia y la abrieron. Su dedo recorrió las líneas, movido por fuerzas que no estaban en él, sino que surgían arbitrariamente.

"...crió Dios el cielo y la tierra. La tierra estaba desnuda y vacía."

No leía; se retorció en el Recuerdo, y las dos palabras *inanis et vacua* ro-

daban también en el Recuerdo. Todo alrededor de él estaba como envuelto en la noche. Las letras huían hasta desvanecerse sin dejar rastro ni forma. El dedo subrayaba sin cesar.

"Formó pues el Señor Dios al hombre del barro de la tierra, e inspiró en su rostro soplo de vida, y fué hecho el hombre en ánima viviente.

Y había plantado el Señor Dios un paraíso de deleite desde el principio, en que puso al hombre que había formado."

Estas palabras volaron sobre el Recuerdo. Sintió un poco de su significado. Entraron en la oscuridad lejana que lo rodeaba y sonaron como ecos en su alma. Las conocía de memoria, aunque en ese instante no significaban nada para él ni tenían cabida en su pensamiento.

Siguió hojeando; sonrió. La sonrisa no se estampaba en su rostro, sino que se subrayaba con líneas cortantes, aislada, en el espacio. La figura del hombre estaba abstraída, apenas se veía. De la vaguedad se destacaba, como iluminado por un rayo de luz, el dedo que se movía solo sobre el papel, pues los ojos no lo acompañaban. Estaban fijos, contemplando su visión interior. Subrayó las últimas líneas del capítulo tercero.

"Y echóle el Señor Dios del paraíso del deleite, para que labrase la tierra de la que fué tomado.

Y echó fuera a Adán, y delante del paraíso puso Cherubines y espada que arrojaba llamas, y andaba alrededor para guardar el camino del árbol de la vida."

Su pensamiento continuaba girando. El hombre estaba tenso ante lo incierto de su Pasado. No veía sino imágenes de personas que se habían asido a él en la angustia de su no-ser, su no-existir, mientras él se había agarrado a ellos frenéticamente para escapar de aquello que al huir, encontraba. Veía edificios gigantescos hasta el cielo, cuartos y seres muy blancos, del blanco escuálido de la nada, y cometas resplandecientes como pedazos del sol traspasado. Veía hombres construyendo sus monumentos en el espacio, sin jamás acabarlos.

Pasmado de eso que veía, su mano se cerró sobre el lápiz y lo llevó al cuaderno.

Advirtió, dentro de ese tumulto de seres y cosas que lo aturdían, como la forma de alguien que conocía mucho. Estaba muy lejos, casi borrada por la

distancia. Esa forma se removía, se agitaba como si, acurrucada, anhelara desenvolverse, y enmudecida, deseara expresarse con gestos y palabras; con palabras sin medida ni peso ni geometría, y gestos que no tuvieran movimiento. El hombre se sentía hundido en su carne.

Era su propia alma la que veía delante de él. La vió sujeta entre los rostros pálidos y los cuartos adornados. La vió vagando entre bailes y músicas, entre noches y días. La vió mientras contestaba a un amigo con frases vacías de sentido. La sintió que preguntaba:

—¿Qué programa tienes hoy?

La vió angustiarse al hacer esa pregunta casual o dar una respuesta sencilla. Y la vió desesperarse al no hallar el motivo de su angustia.

No sabía que lo que veía era su alma. Esa figura era muy ajena a él. La sentía tan distante. Sonrió otra vez una sonrisa desprendida del resto de su cara.

El hombre, y con él la mesa y la silla, estaban escondidos tras las sombras. Sólo se dibujaban contra la oscuridad los contornos del cuaderno. En el resto del cuarto, sobre la cama y junto al tacho, flotaban luces imaginarias.

Su mano escribía:

*¿Por qué siento el dolor de ese ser que gime más que la hiena en la selva?
¿Por qué llora sin ruido y sin embargo me aturde con su llanto? Ni está visible
ni invisible, sino que diviso su presencia entre la oscuridad. ¿Cómo veo que la
carne de mi mano reluce contra la luz y percibo y reconozco también mi cuer-
po y sin embargo ese ser predomina sobre ellos y los convierte en soplos de
aire? ¿Cómo lo conozco más que mi cuerpo y ni sé quién es, lo veo más que
el pellejo de mi muñeca y apenas diviso su perfil entre el fango que lo rodea?
Lo siento más que los latidos de mi corazón, que en este instante baten como
puñetazos contra mi seno, pero mi carne no toca la suya; está en la distancia.*

Toda la persona de aquel hombre temblaba como en un frenesí. La luz sobre el papel era brillante como un rayo de sol.

*Creo que los lamentos de ese ser deben oírse en el centro mismo de la
ciudad, como alaridos punzantes que llenan de escalofríos a los transeúntes.
Buscarán por las azoteas de los rascacielos y por el cielo de dónde proviene el
clamor. Pero mis propios oídos no lo oyen.*

El hombre tenía la impresión de que ya no corría sangre por sus venas. Se le habían ido las fuerzas; sus músculos estaban como si se los hubieran arrancado. Sólo su mano vagaba por el cuaderno.

Siento que busca, busca, y no sé qué busca. Procura salir de la materia circundante. Araña primero en un sitio y después en otros. Y ¡qué gemidos, qué gritos! Sacuden mis entrañas muertas y mis venas heladas. Sacuden los ciimientos y las profundidades de la tierra, sus piedras y aguas subterráneas, pero nada oigo.

Siento que ese ser quisiera trasladarme a un lugar más hondo que el abismo de las aguas subterráneas, donde el sol nunca llega, o transportarme hacia resplandores mayores que mil soles rodeados de diez mil lunas y millares de estrellas.

Pero mi cuerpo está muerto; no se mueve. Su peso es como el peso del tronco de un árbol caído en la noche.

Anotó luego ese interrogante que llenaba el aire.

¿Quién es aquel ser? ¿Cómo no sé quién es?

El Recuerdo se interpuso. Se delineó contra su mente la forma de una mujer. El hombre se estremeció al reconocerla. La miró con ojos ardientes; procuró rechazarla de su memoria, pero fué inútil. Estaba clavada en ella.

Aparecieron escenas de noches trémulas al lado de esa mujer. Su cuerpo tembló débilmente al recordar aquella figura bien formada debajo del vestido transparente. Recordó momentos en que habían vagado entre las multitudes, al salir de un cine o de un teatro o cuando sus cuerpos se unían solos, sobre sábanas arrugadas. Recordó el correr del tiempo y del espacio que huían y ellos huían también, con aquel tiempo y aquel espacio, sintiendo que sus huesos y su carne eran materia, aglomeraciones de átomos, ¿qué se hacía de ellos?, ¿en qué se convertían? Unidos, sus cuerpos se interrogaban hasta el último término de las preguntas mortales. Mientras tanto, los dos espíritus estaban ocultos entre las sombras. En aquellos instantes era cuando más sentía la presencia de la nada. La sentía cubriendo el rostro de la mujer de manera que creía que no la veía con toda nitidez. Algo se le ocultaba. Cuando se inclinaba sobre su cabello lustroso, le parecía que su belleza se le escapaba; procuraba ir detrás de aquello que huía, para apresarle y arrancárselo a la nada. Pero cuánto más estrechaba a esa mujer en sus brazos, más su existencia huía de él, hacia el abismo. ¡Cómo chillaba la nada, cómo gritaba! ¿Cómo no oía la mujer esos gritos, cómo seguía en sus brazos, tan plácida y tranquila? Quería invitarla

a que mirara con él aquella nada y la interrogara. Quedaba paralizado y perplejo.

Su cuerpo revivió las mismas sensaciones por las que entonces había pasado. Su imaginación contemplaba la visión que le presentaba el Recuerdo, pero su espíritu traspasó el espacio; encontraba visiones que estaban sobre las visiones del Recuerdo. Visiones extáticas que estaban muy altas y muy lejos y que atraían su espíritu como imanes.

El hombre estaba helado. Los latidos de su corazón repercutían febrilmente en su cerebro. El lápiz se apuraba sobre el papel, veloz como su pensamiento.

Acaban de pasar ante mis ojos mundos enteros de montañas huecas de sentido y valles hondos como la nada, aguas turbias y tormentas densas como la noche. Pasaron tan ligero que no tenían ni tiempo ni espacio. No sé si los vi, pero sé perfectamente lo que eran.

El hombre tomó una postura muy dura como si estuviera atraído por un magnetismo. Escribía con obstinación.

Veo dos seres que deslumbran. Se acercan con rapidez, pero están siempre distantes, siempre aproximándose sin adelantar un paso. Centellean como la llama de una vela, pero con fulgores extraños. Las imágenes de ellos son como las imágenes de los hombres. Reconozco los contornos de sus hombros, de sus piernas. Pero reconozco algo más, sin saber qué es lo que reconozco. Sus rostros están invisibles; una luz los cubre. Son claridades sin ser claras, como luces que resplandecen no para afuera, sino para adentro. Aseméjanse mucho al otro ser que veía estrangularse en las tinieblas. Pero éstos danzan y se ríen sin motivo ni causa como criaturas en brazos. Yo soñaba con ellos allí abajo, en el jardín.

Veo que todo ser es un ser perdido. El mundo se compone de seres perdidos. Si nó, no sería lo que es: un continuo llegar a ser lo perdido.

La sonrisa despegada del hombre se torció en una mueca. Algo de ironía la tocaba, aunque no llegaba a dibujarse nítidamente en los contornos de la mueca. Escribía como un ciego.

Juegan como niños en la luz. Esos seres desechan la nada pero la observan. Atisban la nada a través de la vida y no saben qué es. Busco en ellos seres completos y no los hallo. Su perfección no es de ellos, sino que la reflejan como

la tierra refleja los rayos del sol. El fulgor que brilla en ellos es remoto, como si les viniera de muy lejos. Están a punto de caer en la nada.

Mi espíritu anda como una sombra en torno al jardín del deleite.

El hombre se detuvo. No se le veía la cabeza, pero se la adivinaba muy erguida. Escuchaba sonidos que venían desde lo alto de esas visiones extáticas. Se encogió, se crispó, como si estuviera deformado. Creyó captar a través de la nada, una esfumada claridad de vida. Pero él estaba en la nada y no podía huir hacia la vida. Se sintió cautivo en aquella confusión en que estaba sumido. Comenzó a escribir de nuevo, presuroso. Alrededor de él bailaban las ciudades que había visto.

El hombre quedó con la nada, y ahora forja su existencia con la nada. Contempla la nada y procura que la nada reemplace al Todo. Mas, ¿cómo quiere que la nada reemplace al Todo? Por mucho que el hombre descomponga la nada y haga de aquella nada otra nada, para hacer sobre la nada un pequeño Todo, ¿cómo quiere que la nada sea Todo, cuando no es sino nada? De tanto contemplar la nada hará a la nada más nada. ¿Por qué el hombre no deja la nada y va hacia el Todo, puesto que lo que busca es el Todo? ¿Por qué contempla la nada cuando sabe que de la nada no sacará nada?

Se levantó bruscamente y se puso a caminar por el cuarto en un lento vaivén. El cuaderno brillaba como si lo iluminaran muchas lámparas. No tornó a ver más ni la mesa ni la olla ni la cama. Llegó a adivinar sus presencias remotas que lo acompañaban, pues ya no veía. Brillaba sólo para él la luz de la ventana, pero no ya con la claridad del día, sino con aquel fulgor que antes había visto en su imaginación.

Y la hoja del cuaderno también resplandecía sobrenaturalmente. Nunca pudo leer lo que había escrito.

ANA GANDARA

C R Ó N I C A

LA NARRATIVA ITALIANA ACTUAL

Los escritores y la política. - Una frase de Moravia. - Comunistas, liberales de extrema izquierda, liberales. - Roma no se hizo en un día. - Literatura y cinematógrafo. - Linaje de nuestra actual literatura de ficción. - Independencia económica del escritor italiano. - Diarios y revistas. - Adhesión temporaria al comunismo de algunos escritores. - Una carta abierta al "Mondo" y su respuesta.

No hace mucho, y aquí, en Buenos Aires, he leído en un diario italiano la crónica de un almuerzo de reconciliación entre dos escritores —uno liberal, el otro comunista— que se llevó a cabo en la atmósfera tolerante y benévola de una "trattoria" romana. Vacilo un poco al calificarlos así, porque es difícil determinar en qué medida los escritores italianos son liberales o comunistas. No quiero afirmar que se nieguen a tomar posición, a "s'engager", como dicen en Francia. Pero es necesario pensar que la experiencia totalitaria de los últimos veinticinco años ha servido para algo; que son muchos los escritores italianos que recuerdan haber escuchado otras veces este retornelo, esta invitación a declararse en favor o en contra; muchos, más de una generación. Sin duda, son reacios a comprometerse políticamente por temor a pasar el resto de su vida en las filas de un partido, después de haber pasado, quizá, la primera mitad de su existencia militando, con entusiasmo o con desgano, en los cuadros de otro y a riesgo de verse llamados, a cada vuelta de la historia, a justificarse por sus propios pensamientos, actos u omisiones. ¿Acaso el problema fundamental de un escritor no es aún y será siempre el de escribir a toda costa? ¿No es ésa, acaso, su verdadera libertad?

¡Comprometerse! ¡Como si un escritor hiciera otra cosa en su vida! Como si Pirandello o Gide o Henry James se hubieran comprometido menos que D'Annunzio, Malraux o Hemingway por el mero hecho de no haber cedido a los reclamos de

la acción directa. Y como si no existieran, además, escritores de otra naturaleza: aquellos que no encuentran su libertad sino a condición de rehuir todo compromiso con la política militante: Baudelaire, o Proust, o Joyce, o nuestro Palazzeschi. En pleno Renacimiento, en una Italia donde se combatía a sangre y fuego, Ludovico Ariosto escribía sosegadamente *Orlando Furioso*, mientras Maquiavelo, "comprometido" hasta el cuello en la política florentina, prototipo del escritor faccioso, dictaba en el exilio las páginas de su *Príncipe*. Pero ya antes que él, Dante, que batalló durante toda su vida, había llegado a la conclusión de que un escritor debe "pertenecerse a sí mismo".

De todo ello resulta que el Partido Liberal, por ejemplo, es una cosa, y el liberalismo italiano, otra. Es cierto que el presidente honorario de este partido histórico es siempre Benedetto Croce, el maestro de los intelectuales italianos; pero nuestros escritores liberales llevan tan lejos su amor a la libertad, que en su gran mayoría no se han inscripto en el partido; están fuera de él y, en ocasiones, abiertamente en contra, no obstante respetar la venerada figura del Presidente.

En cierto modo sería más fácil mencionar a los intelectuales que se han adherido al comunismo, partido con mayor disciplina y exigencias que los otros. Pero aún en este caso es difícil distinguir entre los comunistas afiliados, los "fellow travellers" y los camaradas a quienes se les ordena figurar como independientes, simpatizantes, etc.

Volvamos a la anécdota, que ha pasado a ser un medio bastante cómodo para explicar ideas generales. Veremos que la amistad personal, en Italia, ayuda muy a menudo a resolver delicadas situaciones que en cualquier otro país parecerían insolubles. En el almuerzo durante el cual se reconciliaron el novelista Vitaliano Brancati (liberal) y el novelista Francesco Jovine (comunista) estaban presentes escritores de todas las tendencias. También estaba Alberto Moravia, quizá el más célebre de los escritores italianos que andan por los cuarenta años, célebre hasta el punto de haber figurado con Riccardo Bacchelli y Giovanni Papini en una terna de candidatos italianos al Premio Nobel de 1949. Moravia no gozó de las excesivas simpatías del fascismo oficial durante los años del Régimen. Pero fué uno de los pocos escritores italianos que tuvo la fuerza de continuar escribiendo mientras a su alrededor Italia salía de una guerra para enredarse en otra. De todos modos, poco tiempo después que los aliados entraron en Roma (junio de 1944), Moravia publicó un pequeño ensayo titulado: "La esperanza, o sea cristianismo y comunismo". Era un documento de su curiosidad intelectual, de su honesta y proverbial inquietud, tan dispuesta siempre a la observación y al estudio de los problemas del mundo actual; el documento, en suma, de un

escritor de izquierda. Leo justamente ahora, en la crónica de ese almuerzo de reconciliación, que Francesco Jovine habría preguntado a Moravia, como para invitarlo a decidirse de una vez por todas: "¿En qué bando militarías si realmente te vieras obligado a escoger?" Y Moravia: "En el bando que amenazara menos que los otros las cosas que me son caras". Y agrega: "Durante algún tiempo me he esforzado en militar en un partido, y no he podido lograrlo". El caso de Moravia, o sea el caso de un escritor y de un hombre en el cual coexisten con pareja intensidad las exigencias de libertad personal y de justicia social, es muy frecuente en Italia. Quizá el ejemplo más resonante sea el de Elio Vittorini (*Conversazioni in Sicilia, Uomini e no*) quien, inmediatamente de terminar la guerra en Italia (primavera de 1945), pareció representar al intelectual comunista por antonomasia. Junto con el editor Giulio Einaudi (hijo del gran economista liberal que hoy es presidente de la república) fundó la revista "Politecnico" y durante un par de años se empeñó en difundir comunismo y literatura proletaria en las masas de la *intelligentsia* obrera y de la pequeña burguesía. Más tarde, acusado por Togliatti de haberse desviado de la línea ideal del comunismo, se apartó voluntariamente del movimiento, y hoy confía a sus amigos que él también, en puridad, debe ser considerado un liberal de izquierda.

Asimismo deben ser considerados liberales de izquierda Guido Piovene (*Lettere di una novizia, Gazzetta Nera, Pietà contro Pietà*), Carlo Levi (*Cristo si è formato a Eboli*), Mario Soldati (*L'amico gesuita, Fuga in Italia*), y podría definirse como liberal de izquierda a Ignazio Silone, por lo menos hasta el punto en que el liberalismo moderno acepta la experiencia marxista, disociándola de la necesidad de la lucha de clases y resolviéndola en un reformismo.

También por otros motivos, es importante el ejemplo de Ignazio Silone. Durante diez años, y hasta la caída del fascismo, Silone encarnó, en los países extranjeros, el mito del escritor italiano en el exilio. A menudo aparecía su nombre a la cabeza de una lista en la cual figuraban G. A. Borgese, Leo Ferrero, Lauro De Bosis, cuando no, mezclando lo sagrado con lo profano, el anárquico Carlo Trezza, el maestro Toscanini, el coronel Randolfo Pacciardi. Pero durante ese período los lectores italianos no tuvieron ocasión de formular un juicio sobre el arte de Ignazio Silone sino a través del apresurado examen de algún ejemplar de sus libros, traducido al inglés o al francés, que había llegado a Italia clandestinamente. Por cuanto era posible deducir de estas traducciones de *Fontamara, Pane e vino, Dialoghi dei Dittatori*, a Silone no parecía faltarle ingenio, ni capacidad para construir un relato, ni, sobre todo, una fuerte vena de libelista satírico, más bien rara en nuestro país. La llegada a Italia de los libros de

Silone en su texto original, a cargo de la *Psychological Warfare Branch*, después de tanta espera, a causa de tan espera, decepcionó a esos mismos lectores que se habían prometido rendir homenaje, no sólo al hombre, sino también al escritor. Y es que un escritor en el exilio (especialmnte si se ha formado, como en el caso de Silone, con escasa ayuda de estudios clásicos y de preparación filológica) acaba por perder ese íntimo contacto con la evolución del idioma nativo, tan necesario para un narrador moderno. Hoy las cosas han llegado al punto de que es imposible distinguir entre forma y contenido. Un lenguaje aproximativo e impuntual frustra la inspiración más conmovida, y el problema se agudiza cuando el escritor no puede, durante largos años, bañarse en el río del idioma hablado de su país. Sin duda, todo escritor auténtico inventa su propio lenguaje. Silone había encontrado un lenguaje tosco, acaso, pero eficaz; el último libro que ha publicado después del exilio demuestra que es un escritor auténtico; que posee, no sólo naturaleza, sino oído de escritor. Me refiero, sobre todo, a la patética evocación de su infancia; en estas páginas la prosa de Silone se libera finalmente de algunos viejos esquemas de la literatura abocetada y verista del siglo pasado.

Pero volvamos a los escritores "comprometidos". El más comprometido de todos quizá sea Massimo Bontempelli, electo senador "independiente" con los votos de los comunistas seneses. Conozco a Bontempelli desde hace años; doy fe de que la conversión de este viejo humanista es sincera. Desgraciadamente, muchos italianos recuerdan al Bontempelli académico, muchos más de los que no quieren recordar que, a partir de 1938, el fundador del "Novecento" literario fué puesto en el Index por el fascismo y que, durante algún tiempo, se le prohibió colaborar en los periódicos.

Más complicado se presenta el caso de Corrado Alvaro, escritor excelente, en pleno vigor de su fuerza, que en los últimos años se definió muchas veces a sí mismo como liberal de izquierda. Pero su nombre apareció encabezando la lista de los intelectuales que apoyaron, en las elecciones de abril de 1948, el "Blocco del Popolo", encabezado a su vez por los comunistas e integrado por los socialistas de Pietro Nenni y otros partidos menores, todos adheridos al frente de la extrema izquierda. Por lo demás, Corrado Alvaro — en extremo tolerante con las ideas ajenas — se ha impuesto al respeto, si no a la simpatía, de las generaciones nuevas con una obra novelesca de patriarcal inspiración, de modos modernos y de espíritu libre, traducida en su mayor parte al inglés, al alemán y al francés. También son comunistas militantes el crítico literario Giacomo De Benedetti, los jóvenes novelistas Vasco Pratolini (*Storia di poveri amanti*), Francesco Jovine, Beniamino Joppolo, Libero Bigiaretti, el humorista Cesare

Zavattini (que ha adquirido fama internacional como dialoguista de los films de De Sica, Blasetti, Camerini) y el peluquero Germanetto, autor de la única novela italiana *populiste* traducida al ruso y, asimismo, nuestro único escritor que Palmiro Togliatti, a su vuelta del exilio, declaró conocer. Y cuando hayamos agregado a esta lista los nombres de Cesare Pavese, Giuseppe Marotta (*L'oro di Napoli, San Gennaro non dice mai no*), Leonida Repaci, la poetisa Sibilla Aleramo, el elenco de los escritores italianos de extrema izquierda podrá considerarse, *grosso modo*, concluído.

Llegando a este punto podríamos trazar una gruesa línea. ¿Calificaremos de espíritus liberales, cuando no sencillamente de conservadores, a los escritores que están del otro lado? Caigo en la cuenta de dos cosas: primero: catalogar no es explicar. Ya he dicho que algunos escritores italianos son o han sido comunistas, o han tenido en el pasado, o demuestran ahora, simpatía por el comunismo. No he logrado explicar algo muy simple: por qué estos escritores son comunistas, o ya no desean serlo. Y a la par de ellos podría citar a algunos pintores (por ejemplo, el muy dotado Gottuso), directores teatrales (el conde Luchino Visconti) y directores cinematográficos (Giuseppe De Sanctis).

La segunda observación es la más importante: al dividir a los escritores italianos según su filiación política, se nos hace más difícil entender el sentido de la literatura italiana y, por ende, prestamos un flaco servicio a esta literatura.

Roma no se hizo en un día. En la post-guerra ha ocurrido con nuestros escritores, en proporción apenas más reducida, lo que ha ocurrido con el cine italiano. Han sido "descubiertos". No encuentro otra palabra. Hemingway, cuando estuvo de vacaciones en Italia el año pasado, dijo a los periodistas que había creído hallar en el estilo italiano "neo-realista" algo que le recordaba su propia manera de narrar. Quería saber si Roberto Rossellini, el director de *Roma, città aperta* y *Paisà* había leído sus libros. Ahora bien: es probable que Rossellini, en 1944, no hubiese leído una línea de Hemingway; pero no podríamos decir lo mismo de Amidei, Consiglio Fellini y Pagliero, que colaboraron en el asunto, la puesta en escena y los diálogos de la película. Cuando los aliados llegaron a Roma en 1944, ansiosos de iniciar en gran escala su *experiment in democracy*, debieron caer rápidamente en la cuenta de que era mucho mayor el número de italianos que conocían la literatura inglesa, francesa y norteamericana que el de los franceses, ingleses y norteamericanos que pudieran mostrar un conocimiento apenas superficial de nuestra literatura moderna. *Graecia capta ferum victorem coepit*. Los funcionarios aliados que dirigieron la "sección libros" de la P. W. B. se vieron

obligados a reconocer que había muy pocos autores extranjeros, antiguos o modernos, que no hubieran sido ya traducidos al italiano.

Entre los pocos estaba Hemingway, sin duda, cuyo *Adiós a las armas* había sido entendido al revés por nuestros nacionalistas, aunque nadie pensó nunca en prohibir la venta de sus novelas traducidas al francés (tal como nadie prohibió *Sin novedad en el frente*), con la consecuencia de que Hemingway tenía ya en Italia, en 1944, un círculo de apasionados "devotos". Y ahora me parece oportuno, dando por dicho todo lo bueno que sea posible decir sobre *Roma, città aperta* y el cine "neo-realista" italiano, agregar que el idioma de este cine existía con anterioridad a los días de la liberación, y que films como *Ossessione*, *Quattro passi fra le nuvole*, *Fuga a due voci*, *Un colpo di pistola*, *Piccolo mondo antico*, fueron rodados durante el consulado fascista y, algunos, durante los crueles años de la guerra. Quiero decir, pues, que nada sale de la nada, y que nada puede improvisarse. Las buenas películas italianas de esta post-guerra son el resultado de centenares de películas malogradas anteriormente; de una larga serie de errores, tentativas, logros parciales, búsquedas. Antes de la guerra ¿qué faltaba a nuestro cine? En Roma lo había todo: soberbios estudios, como los de "Cinecittà", operadores capaces, actores óptimos, miles de obreros especializados, extras, un centenar de directores, ayudantes de directores, autores, dialoguistas, arquitectos, modistos, escenógrafos, encargados de montaje, locales para la impresión, el revelado y hasta fábricas de película virgen, escuelas de recitado, escuelas para técnicos, créditos bancarios y proteccionismo fiscal. Faltaba, desde luego, una atmósfera de absoluta libertad artística, puesto que hoy, muy a menudo, la libertad artística coincide con la libertad política. Pero ¿es que en Hollywood ha existido alguna vez esa absoluta libertad artística? ¿Acaso las buenas películas de Hollywood no se han logrado a pesar de todas las trabas de la censura preventiva de los libretos que imparte la Organización Hays, la *League of Decency*, et sic de caetera?

Volvamos a la literatura. Me interesa hacer a renglón seguido dos observaciones. Primero, la narrativa italiana moderna, con pocas excepciones, debería constituir algo más que una grata sorpresa de estos últimos tiempos. Segundo: el árbol genealógico de esta literatura no se parece en nada al que actualmente circula en el extranjero. Generalmente se cree que la actual literatura italiana de ficción se inspira en escritores como D'Annunzio, Pirandello, Papini. En realidad, D'Annunzio tiene hoy por hoy muy pocos herederos en mi país. El primero, y más llamativo, es Curzio Malaparte. Pero nuestro Curzio no es precisamente un novato en la arena literaria. Es para siempre el autor de la *Tecnica del colpo di Stato* (1933) y ha comenzado a escribir libros en

1921. Desde entonces, en nuestra república de las letras, se ha complacido en representar el papel de bello tenebroso, de magnífico aislado, y en los incansables asaltos amatorios de que hace objeto a la gloria podrían reconocerse las resonantes tentativas de un Don Juan en busca del amor. La parte menos charra, pero más vital, de la herencia dannunziana ha sido recogida por Giovanni Comisso, cuyo espléndido, inquietante, candorosamente obscuro *Amori d'Oriente* ha sido uno de los libros más vendidos en esta última temporada. Tampoco Comisso hace sus primeras armas como escritor; baste pensar que *Al vento dell'Adriatico*, memorias de la expedición dannunziana en Fiume, apareció en 1924.

Porque también deseo señalar lo siguiente: es verdad que han muerto, o han desaparecido, o no escriben ya, o no cuentan ya a los ojos de las nuevas generaciones, la mayoría de los literatos y escritores italianos del período anterior a la guerra. Pero aquellos que se han salvado, aquellos cuyos nombres empiezan a conocerse y cuyos libros empiezan a traducirse a toda prisa en Francia o los Estados Unidos, no han brotado como hongos después de la lluvia: vivían y trabajaban desde años antes de la guerra (Vittorini, por ejemplo, publicó por entregas *Conversazioni in Sicilia* en una revista florentina, en 1938). Una sola excepción: Giuseppe Berto, autor de *Il cielo é rosso*, cuyos originales entregó justamente Giovanna Comisso al editor Longanessi, en 1946. Berto era un joven profesor que había partido con los batallones de "camicie nere". Fue capturado en Túnez, llevado a Norteamérica, y allí, detrás de las alambradas de los campos de reclusión, inspirándose en las cartas de sus familiares y documentándose en diarios viejos, escribió la novela de cuatro adolescentes huérfanos que afrontan la guerra y la post-guerra en medio de las ruinas de una pequeña ciudad de provincia destruída por un bombardeo.

Con excepción de Berto, los demás escritores italianos son viejos conocidos, artesanos que aprendieron fatigosamente su oficio hace diez, quince, veinte años, y no esperaban otra cosa que el momento propicio para dar en el blanco. Pero ya sabían disparar... A menudo habían escrito su mejor obra durante la primera y la segunda guerra mundial. Es el caso de Aldo Palazzeschi, a quien muchos consideramos nuestro mejor narrador, el de inspiración más inquieta, el de lenguaje más leve, moderno, preciso, alusivo, y cuya novela *Le sorelle Materassi* (que cuenta la turbia pasión de dos solteronas por un hermosísimo adolescente, cínico y utilitario) se publicó en 1935. Palazzeschi, nacido en 1885, es quizá el único literato de las viejas generaciones que se ha salvado del diluvio y uno de los pocos al que no se cansa de rendir homenaje la generación que hoy anda por los cuarenta años y que modela el actual perfil literario

de Italia. Por otra parte, como lo demuestra su última novela aparecida el año pasado (*I fratelli Cuccoli*), su vena literaria está lejos de haberse agotado. Palazzeschi es hombre de continuar sorprendiéndonos. Otro veterano es Ricardo Bacchelli, escritor que sobrelleva el lastre de una enorme doctrina, pero cuyas novelas-río (entre ellas, la magistral *Mulino del Po*) pasan lentas, sinuosas, solemnes, pero inolvidables, por el variado paisaje de nuestra literatura.

El extranjero que quiera apreciar cabalmente los orígenes de la moderna narrativa italiana deberá remontarse a fuentes aún más lejanas que la de estos escritores, o de otros como Emilio Cecchi o Vincenzo Cardarelli. Con esto no pretendo que deba seguir la pista hasta Manzoni, Cellini o Boccaccio. Pero existen escritores cuya lección vive aún, cuyo mensaje ha sido recogido y transmitido. El triestino Italo Svevo (que se llamaba Schmidt y era industrial), amigo de Joyce en los días en que el irlandés vivía en Trieste. De Svevo aprendió Joyce el italiano, y Benjamin Cremieux, que tradujo al francés sus obras (*La coscienza di Zeno*; *La favola del buon vecchio e della bella fanciulla*; *Senilità*), señaló la influencia recíproca que la amistad de los dos escritores ejerció en sus obras respectivas.

Y sería interesante verificar en qué medida ha recogido el conde Guido Piovene la herencia de su abuelo, Antonio Fogazzaro. Hoy no son muchos los que recuerdan el delirio que suscitaban las novelas de Fogazzaro (*Malombra*, *Il santo*, *Piccolo mondo antico*), que la Iglesia puso en el Index por haber defendido hasta los límites de la "herejía", en los albores del siglo, la causa del liberalismo católico. Pero quien ha practicado las novelas de Piovene (*Lettere di una novizia*, *Gazzetta Nera*) puede comprender muy bien a qué turbias tentaciones, a qué sutiles casos de conciencia expone una tradición católica, una educación católica, un destino de católico. Por eso en la actualidad tiene más vigencia que nunca la enseñanza de Giovanni Verga, en cierto sentido el padre del realismo italiano, si es que de realismo puede hablarse en literatura. De la importancia de Verga cayó en la cuenta hace ya veinte años D. H. Lawrence, que tradujo al inglés *Mastro don Gesualdo*. Hay que tener presente a Giovanni Verga si se desea comprender las experiencias artísticas de Vittorini y de Vitaliano Brancati. Verga fué el primero que trasvasó en el lenguaje nacional las hablas regionales, dándoles ritmo, agudeza, cadencia y dignidad artística. Su esfuerzo, realizado hace cincuenta o sesenta años, puede parangonarse al cumplido por Hernández cuando logró encauzar el idioma hablado de los criollos en la gran tradición española. Vittorini ha seguido otros ejemplos para el diálogo de sus protagonistas, especialmente el de Hemingway y el de Saroyan, como se ha hecho notar demasiado. Pero en el caso

de Vitaliano Brancati el injerto ha sido más directo y la inspiración más inmediata; quien ha debido confortarlo e impulsarlo a tales audacias ha sido, qué duda cabe, Verga. Hoy por hoy Brancati es el escritor italiano cuya obra tiene una carga mayor de originalidad. Posee, asimismo, un humorismo irresistible, humorismo auténtico, que no se agota en el juego verbal; humorismo de *grande envergure* acompañado de una excepcional aptitud para narrar, *expresar*, las situaciones más escabrosas e inverosímiles. Sus dos novelas, *Don Giovanni in Sicilia* e *Il bell'Antonio* han hecho nuevamente popular a Catania, la ciudad de la provincia italiana donde actúan sus personajes. Otro escritor del cual tampoco debemos apartar la mirada es Dino Buzzati (algunos lo llaman el Kafka italiano). *Il deserto dei Tartari* es, en puridad, una novela metafísica, aunque esto no baste para asociar el nombre de Buzzati al de Kafka, bajo otros aspectos tan importante. Por lo demás, la amable melancolía de Buzzati está dotada de una inspiración tan feliz que no es extraño que *Storia dell'invasione degli orsi in Sicilia*, traducida al inglés, se haya vendido como pan en los Estados Unidos. Estos novelistas constituyen el eje de la actual narrativa italiana, y son liberales, al menos en lo siguiente: colocan por encima de todo la libertad del escritor.

El panorama a vuelo de pájaro de la narrativa italiana actual no sería completo si no destacara que la verdadera fuerza del escritor italiano radica en que Italia es una de las pocas naciones del mundo en que un literato puede vivir decentemente de su trabajo. Con excepción de los Estados Unidos, quizá no haya otra en donde mejor se retribuyan las colaboraciones en diarios y revistas. Y hay que pensar que Italia acaba de salir de una guerra que ha trastocado realmente el país. La fuerza de nuestros escritores reside, pues, en que son ante todo hombres libres, y son libres porque pueden vivir de su trabajo. Cincuenta años atrás, las cosas eran muy distintas. Los escritores, con excepción de D'Annunzio, eran generalmente profesores universitarios (Carducci, Pascoli), o de colegios secundarios (Panzini, Bontempelli) que completaban su escaso estipendio con las míseras retribuciones que obtenían con sus colaboraciones en los diarios o sus derechos de autor. Actualmente, el escritor italiano vive contento. Su producción es absorbida casi enteramente por diarios y revistas que solicitan su firma y que han creado en el país un nuevo interés por la literatura. Y son, en la mayoría de los casos, diarios y revistas de información y tono liberales, que subsisten exclusivamente de las ganancias que obtienen con la venta y la publicidad. Aludo a los grandes cotidianos informativos, como "Il Corriere della Sera" (Milán), "La Stampa", "La Gazzetta del Popolo" (Turín), "Il Tempo", "Il Messaggero", "Il Giornale d'Italia" (Roma) y especialmente a los grandes semanarios literarios ("Europeo", "Oggi",

"Tempo", "Il Mondo"). Quien desee, pues, darse cuenta de la *condición humana* de los intelectuales italianos no puede prescindir de este factor en que se basa: el escritor — repito — está contento de escribir, pues advierte que su trabajo es respetado y retribuido decentemente. La colaboración periodística le da la sensación de ser útil al público, al cual informa sobre los grandes acontecimientos del mundo contemporáneo, ya sean guerras, revoluciones o meros hechos cotidianos, materiales de crónica, y que son la llave de la experiencia humana de la cual surge nuestra literatura actual. Es muy probable que el público argentino no haya oído nunca los nombres de Sandro De Feo, Vittorio Zincone, Paolo Monelli, Vittorio Gorresio, Enrico Emmanuelli, Raul Radice, Emilio Radius, Mario Pannunzio, Arrigo Benedetti, Leo Longanesi, Giovanni Ansaldo, Virgilio Lilli, Indro Montanelli, Sandro Volta, Domenico Bartoli, Silvio Negro; pero he mencionado a los mejores periodistas italianos; de cuando en cuando alguno de estos señores hace fructificar sus experiencias y escribe un libro — ensayos, memorias, narraciones, novela — que lo hacen famoso en pocos meses. Tal fué el caso de Mario Soldati, que además es director de cine, de Ennio Flaiano que ha escrito hace dos años la mejor novela (*Tempo di uccidere*) sobre la guerra de Etiopía, de Virgilio Lilli, que ha narrado poéticamente la guerra de España, de Paolo Monelli, cuya *Roma 1943* ha sido traducida a cinco idiomas, de Leo Longanesi, que escrito las memorias más sinceras, ágiles y crueles (*In piedi e seduti, Parliamo dell'elefante*) de cuantos pertenecen a la generación que maduró bajo el fascismo. Y señalemos, de paso, la razón por la cual algunos escritores — Vittorini, Piovene o Moravia — se aproximaron temporariamente al comunismo; a mi juicio, debe buscarse en el hecho de que la caída del fascismo suscitó muchas ilusiones y reacciones. Casi todos los escritores dignos de este nombre continúan militando en la izquierda o en la extrema izquierda; pero en la raíz de su adhesión temporaria al comunismo está la gran miseria de la guerra; el sentimiento de piedad y solidaridad hacia los humildes que provoca una guerra — los dolores y los desastres de una guerra —, la tentación de las soluciones extremas que en tiempos de desesperanza se insinúa siempre en el alma del hombre. Pero — lo repito — casi todos son y siguen siendo liberales. El punto de vista de los escritores comunistas fué expresado por uno de ellos, Libero Bigiaretti, en una carta abierta dirigida al semanario "Il Mondo":

"Podríamos suponer que para ustedes [liberales] no tiene importancia que se perpetúen tantas injusticias en el mundo en que vivimos y que se agraven tantos males sociales, y que sólo les importa la libertad de poder expresar su opinión sobre el malestar y la injusticia. Sin embargo (y aunque insinúen ustedes que la lógica no es

mi fuerte) tengo para mí que es mucho más lógico y más útil trabajar para que la injusticia y el malestar desaparezcan, o al menos se atenúen, aunque sea al precio de que también se atenúe la libertad de expresión. Esta libertad es sin duda preciosa para ustedes y para mí, que somos escritores. Pero ¿para los otros? Para millones y millones de hombres sencillos ("las masas", dicen ustedes con cierta ironía) la libertad de expresar la propia insatisfacción, el propio sufrimiento, no puede contar más que la eliminación de las causas de insatisfacción y de sufrimiento."

Así respondieron los liberales en el mismo periódico: "Lo que distingue a los liberales de sus adversarios no es que aquéllos no sientan o no consideren lo que se ha convenido en llamar "la cuestión social", sino en que repudian la solución autoritaria y carcelaria que le dan los adeptos de las distintas especies de colectivismo. Bigiaretti sigue pensando que la libertad de opinión sólo interesa a unos pocos escritores y periodistas; que es una especie de artículo de lujo. Respondemos que esa libertad interesa a millones y millones de hombres sencillos, porque a través de esa libertad podrán, si lo quieren y saben de veras, mediante un esfuerzo histórico propio, realizar su propio destino. La libertad no es un *muro de los lamentos* junto al cual "las masas", o, mejor dicho, las multitudes, son convocadas benévolamente para esparcir su llanto: es un instrumento concreto y eficaz para que hagan valer sus propias instancias.

"Bigiaretti está dispuesto a que cesen las injusticias al precio de que se atenúe la libertad de opinión. Tomamos nota de los escrúpulos de Bigiaretti; dispuesto a conceder la atenuación, no parece evidentemente dispuesto a conceder la supresión de la libertad. Pero ¿toda atenuación no es una supresión? ¿Y no es acaso histórica y lógicamente imposible frenar las ofensas cuando ha flaqueado el principio? La libertad, como la virtud de las mujeres, sólo ha de temer el primer pecado".

Con lo cual se demuestra que un pueblo en donde los escritores discuten sobre los límites de la libertad, es un pueblo libre. Y sólo cabe esperar que lo continúe siendo por mucho tiempo.

GIAN-GASPARE NAPOLITANO

P. S. Quizá merezca consignarse que ningún escritor o intelectual italiano de categoría se ha adherido al comunismo después del 18 de abril de 1948, fecha de las últimas elecciones generales. En vísperas de la elección, pregunté a un amigo — intelectual de extrema izquierda — por qué razones se había adherido al partido. "Es

muy sencillo — me contestó —. El comunismo está destinado a triunfar en Europa. Conviene que cuando asuma el poder en Italia, también figuren los intelectuales en su núcleo dirigente, de modo que puedan canalizar la violencia y dar carácter italiano a su impulso". Desde entonces, ya no parece inevitable la pacífica victoria del comunismo, y muchos que se habían alistado en sus filas han renunciado tácitamente al honor de seguir formando parte de ellas.

N O T A S

POESÍA Y SILENCIO DE BANCHS

Para los que amamos la poesía sobre todas las cosas, y por estas zonas tratamos tímidamente de aproximarnos a ella, hay una actitud que nos conturba porque no deja de constituir un irónico reproche, más eficaz por callado, a nuestras pretensiones, y es el obstinado silencio en que voluntariamente permanece sumido aquel de entre todos nosotros que más cerca estuvo de su desnudo resplandor. Me refiero, claro está, a Enrique Banchs y a su silencio.

Su voz atemperada y melódica sobresalió entre las más eminentes que hayan cantado en nuestro idioma durante los últimos tiempos, porque para destacarse en el coro de la poesía lírica no es la alharaca ni la vocinglería lo que cuenta, sino la intensidad de la pureza y la perfección de la intimidad que suscita. Y es de esa voz excepcional de la que emana el aura de su actual silencio, porque hay una compleja relación de secretas transfusiones entre una voz y el silencio que le es propio.

El silencio del hombre vulgar carece de sentido en idéntica medida que su palabra: el necio nada calla, sino su propia necedad, y de quien nada tiene que comunicar mal podemos decir que calla, porque callar es mantener en recato una palabra escondida. De ahí que nadie sea mejor ni peor que su propio silencio, y que en éste quepan todos los matices múltiples de la palabra: ironía, profundidad, desdén, astucia, odio y sabiduría,

No hay que confundir la simple aridez inexpressiva con la propia discrección que debe ser una armónica arquitectura de alternativos silencios.

Por eso el silencio voluntario de un gran poeta es cosa tan grave e irremediable y tan compleja y simple como su misma poesía: su callar forma parte de sus obras completas, y la responsabilidad que por él asume es, tal vez, la más alta. Cuando en plena juventud se ha escrito *La Urna*, todo lo que después se calle ya no será en vano ni porque sí, y mayor impertinencia que la de pedirle cuentas por alguno de sus sonetos impecables, sería increparle por su actitud o exhortarle a que abandone un silencio no menos armónico y limpio. Sólo él sabe lo que le conviene.

Tan inalienable como el derecho a la palabra es el derecho al silencio, y en nuestro medio, donde la garrulería es municipalmente exacerbada con dinero, no seré yo quien me atreva a reclamar por el ascético ejemplo, aunque personalmente me duela como a nadie, que Banchs nos viene ofreciendo desde hace tantos años.

No es el sentido profundo de ese callar lo que me propongo inquirir ahora, pues me siento desposeído de los dones de rabadomancia que se necesitarían para seguir su soterrado cauce, y además creo que eso pertenece al inviolable fuero íntimo del poeta, y nadie sino él mismo podría revelarnoslo: pero tras de su hermética sonrisa no se advierte otra explicación que no sea la que ya está irónicamente implícita en su mismo silencio.

Quiero limitarme a señalar que su vocación taciturna ya estaba en germen en sus propios poemas: en su tono, en su acento y en sus mismos motivos. Todos ellos nacieron en esa zona del murmullo, en el penumbroso límite del susurro, donde el silencio, aun no del todo maduro, trata de asirse a las palabras más próximas, mientras esas mismas palabras evanescentes tratan de deponer su secular altanería, prosternándose sucesivamente hasta humillarse en una pura musicalidad; esa musicalidad interna tan típica en la poesía de Banchs, cuyas resonancias son más importantes que el tono fundamental, y donde los ecos llevan a las voces a misteriosas distancias para devolverlas a la unidad de la que habían pretendido huir.

Digo, pues, que Banchs ya había comenzado a callarse desde el primer verso que escribió, que para él la disciplina del soneto, al limitar la expansión lírica, ya inicia el declive que ha de conducirlo a su actual silencio, y eso trataré de demostrar, no por afirmaciones teóricas, sino mediante el análisis de uno de sus poemas más característicos. Pero nadie tema ni espere de mí la crueldad de una vivisección retórica. Trataré por el contrario de retener entre mis manos azoradas el trémulo y caliente manojito de plumas de este pájaro vivo, cuyas palpitaciones son las que me interesan, con tanto cuidado que su leve presión no le impedirán luego la felicidad de su vuelo.

*Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.*

*Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso, agonizante
también en él inclina la cabeza.*

*Si hace doble el dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma
y acaso espera que algún día habite*

*en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.*

MEPIOCRE

He aquí primeramente el tema: el espejo. ¿Hay nada más misteriosamente silencioso que los espejos? A través de sus fanales que tan límpidamente separan el límite de la realidad y el ensueño, pasa la luz, como el Espíritu penetra en la Virgen en la metáfora divina y milenaria. Pasa la luz sin mancillarlo porque ella es la pureza misma, pero el jadeante resuello de la realidad permanece fuera, como un perro que no osa profanar las habitaciones del Amo. El silencio de los espejos es absoluto e incorruptible, y lo que categóricamente nos diferencia de las imágenes, no es su condición de tales, de la que en tan gran medida participamos, sino el hecho irremediable de no poder comunicarnos con ellas por su silencio. El mundo del espejo es el del sueño impersonal y taciturno. Ese clima que podría parecer glacial es atractivo para la lírica depurada de Banchs. Por eso comienza refiriéndose al espejo con dos exactísimos epítetos laudatorios: *hospitalario* y *fiel*, tan de acuerdo simultáneamente con la realidad física y con el acendrado sentido del honor, para el que hospitalidad y fidelidad son sus dos valores más firmes. Luego, cuando nos dice que en ese reflejo así estimado, el material vivir se acostumbra a ser apariencia, la palabra apariencia está limpia de todo menoscabo: nótese bien: el *material vivir* no se resigna, o se derrumba en apariencia, sino que se *acostumbra* a serlo, como si la apariencia

fuese la final sazón, la deseada madurez de lo externo, el alma de la realidad desasida de los engaños de la materia. La apariencia, que lo es únicamente por el silencio de que está rodeada, es un estado místico, más perfecto, adquirido en el claustro de fondos insondables que se prolonga en el trasmundo de los espejos. En la metáfora que clausura nocturnamente el primer cuarteto:

*está el espejo
como un claro de luna en la penumbra*

se cumple lo que siempre he considerado condición primordial para la calidad y validez de una metáfora: la reciprocidad, que impide que haya lo que no falta en la mala metáfora, una cosa comparada y un término de comparación que, al subordinar el primer término al segundo, invalida a ambos. El sentido de esta metáfora es totalmente reversible: tanto valor poético surge de la comparación del espejo con el claro de luna, como del claro de luna con un espejo; ambas entidades, independientes antes de la confrontación, intercomunican sus esencias como en la reproducción de algunos seres elementales, en los que se conjuga la totalidad de sus trasvasados jugos para resultar después dos individuos nuevos por la ya inextricable conjunción de sus sustancias. Dejaré de lado el equívoco puramente verbal, pero que acaso subcientemente haya sido el oculto punto de partida de esta imagen, que se refiere a la *luna* de un espejo de luna, para señalar con sólo aludirla la secreta pero evidente hermandad que existe entre la quietud pasmada del absorto claro de luna, en el que todo se fantasmagoriza para convertirse en simple —y silenciosa— *apariencia del material vivir* y la callada suavidad del mundo del espejo que, desde su penumbra, nos devuelve como nuestro taciturno satélite una luz penetrada del relente del más allá.

Y ya dentro de la afelpada densidad de la noche, el poeta pasa de la desnuda y fría claridad lunar, fría como el mismo cristal del espejo, a la tibia intimidad del nocturno interior con que comienza el segundo cuarteto:

*Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara*

La clave del encanto de estos versos reside en la palabra sagazmente aplicada como calificativo de la claridad: *flotante*. La claridad *flotante* de la lámpara no es

claridad agresiva y rígida, como de espada de combate de la luz diurna: es indecisa y tierna; no agrede, flota; no grita, murmura apenas en el *material vivir* y calla con silencio aún más hondo en el espejo, y en su fluctuante tibieza acrecienta su sentido emocional al darle *pompa*, una pompa de sarao de antaño, de festividad nocturna que se prolonga en las absortas profundidades del azogue, como si ni siquiera estuviese reflejando, sino tan sólo recordando el sueño de un reflejo ya antiguo.

Una consideración lírica, totalmente superflua para la conmovedora simplicidad del buen sentido común, corona este cuarteto admirable al aludir directamente al Misterio, cuando nos revela como le da al espejo

tristeza

*la rosa que en el vaso, agonizante
también en él inclina la cabeza.*

Aquí es el *también* el que asume la responsabilidad del sentido, porque al advertir esa circunstancia es cuando el poeta descubre que pudo ser inesperada: que la flor pudo estar lozana en el espejo mientras se agostaba en el vaso; pero que de un modo casi casual no es así, que *también* en el espejo inclina la cabeza. Solo un poeta de tanta calidad es capaz de semejante prodigio que puede parecer pueril a quienes no les ha sido dado el don de comprender: el descubrimiento de la correspondencia, elemento por elemento, entre el mundo y el espejo que lo refleja, que es como decir del Ser consigo mismo. Esta identificación que por habitual nos pasa inadvertida constituye el más insondable de los misterios: el misterio ontológico de la autoidentificación del Ser. El poeta no alude para nada, porque no es esa su misión, al aspecto metafísico del problema: se limita a testificar, con su inmaculada inocencia, que *también* en el espejo fluye la tristeza de la flor agostada, mediante la duplicación de esta breve "naturaleza muerta", que en este caso sería más exacto llamar "naturaleza agonizante".

Ya en los dominios del primer terceto se advierte que esa duplicación de la tristeza lleva su correspondiente alivio:

*Si hace doble el dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma.*

¡Qué maravillosa hondura de expresividad la de ese en apariencia sencillo pro-

nombre *me!* Las cosas que *me* son... tan alejado de toda aséptica objetividad, para entrañarse en la vivencia subjetiva a inconmensurable distancia de la translúcida "cosa en sí", para revertirse en "la cosa en mí" de las cosas que no pretenden ser con independencia de todo sujeto, sino que son, no solamente en él, sino para él. Las cosas que *me* son, y en las que *les* soy por lógica correspondencia, establecen una continuidad ininterrumpida entre el poeta y su mundo, y en este verso esas cosas no aparecen indiferentes, sino que resultan *las cosas que me son jardín del alma*, recoleto jardín a cuyos escondidos cenadores y frondosas glorietas no llegan los ruidos del mundo. Porque adviértase que el jardín que *me* son las cosas, es el jardín del alma, ese otro recóndito espejo que contempla al que se está cantando.

Y es ese perfumado silencio el que juntamente con el dolor le duplica la hospitalaria fidelidad:

*y acaso espera que algún día habite
en la ilusión de su azulada calma.*

Anotaré al pasar el *acaso* inicial que mantiene la blanda indecisión de la claridad *flotante* y la *azulada* calma de la ilusión (azulada que no es aquí flojedad calificativa del Modernismo, sino valedera referencia a la tácita comparación del espejo con el agua quieta) en las que el silencio sigue acendrándose para llegar a los versos finales:

*el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.*

El amor no es aludido por su nombre, demasiado clamoroso para este ensordinado soneto. Penetra aquí de puntillas, como que en verdad aún está ausente, y llegará a ser el Huésped, poblador de la vida y el espejo, no con actitudes trágicas, sino con su callada simplicidad resumida en la ternura de la actitud:

frente juntas y manos enlazadas

que de por sí excluye la palabra por innecesaria y torpe para alcanzar su plenitud expresiva en las vertiginosas altitudes del silencio enamorado.

¿No está palpitante en estos versos, y en su purísima música interior, la vocación del silencio? Para otros aprendices de poetas, la búsqueda de una forma de

expresión es tan alucinante de por sí, que el resto de los problemas poéticos le quedan subordinados. Banchs encuentra esa perfección desde los comienzos de su labor, y entonces toda lucha tendiente a ese fin carece para él de sentido, y el problema central de la poesía, el de la comunicación, no con el exterior, sino consigo mismo, adquiere su máxima gravedad. El dominio que Banchs tiene desde siempre sobre las palabras, le lleva a menospreciar el manejo de tanta sumisión, y a desconfiar de su presunto acatamiento que esconde la imperial vanidad de adueñarse del poema para sustituirse al Sentido. De ahí que tendiera, también desde el comienzo, a mitigar sus luces apenas la insolencia de un rebrillar se insinuara; de ahí también la austeridad de su estilo y su púdica atracción por lo inefable.

Pero lo inefable es lo que carece de posibilidad de expresión hablada, y toda la obra de Banchs es por eso una ininterrumpida tensión hacia el silencio, como he pretendido demostrarlo en el soneto que acaba de comentar. La poesía escrita de Banchs es algo así como la almendra del maduro silencio que ahora se adensa a su alrededor.

Estaba en su destino que así fuera. ¿Y quién osará increpar a un poeta porque se mantiene fiel a su propio destino?

(*NO ESPERA TANTO*).

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Libros

NOVELA, POESÍA

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *El Señor Presidente* (Losada, Buenos Aires, 1949).—

Que sólo ahora, doce años después de su publicación en México, nos enteremos aquí de la existencia de una novela de tal calidad, puede explicarse por dos razones: o la difusión de un libro en Hispanoamérica es más difícil y deficiente de lo que llegábamos a suponer los más pesimistas, o la inconfesada censura basada en un mal entendido nacionalismo es más poderosa de lo que llegábamos a sospechar los más desconfiados. Coincidiendo con las palabras de Gabriela Mistral, reproducidas en la solapa

del volumen que acaba de reeditarse, creo que esta última es la más plausible de las dos razones. Gabriela Mistral dice: "Yo no sé de dónde sale esta novela única, escrita con la facilidad del aliento y del andar de la sangre por el cuerpo. La famosa lengua conversacional que Unamuno pedía a gritos, cansado de nuestras pobres y pretenciosas retóricas, está allí hasta un punto que don Miguel ni sospechó. Esa misteriosa Guatemala del indio puro y además intacto, trae a nuestra hipocresía (llamada por alguno patriotismo) esta obra fenomenal que no va a pasar: es un purga, una cura, un menester casi penitencial..."

Si la "obra fenomenal" — y sorprendente en países ricos en material inédito y pobrísimo en literatura de ficción vigorosa — no "pasará" en el sentido de su valor permanente, no "pasó", no fué "tragada" por la hipocresía camuflada de patriotismo: detenida por ella dentro de los límites de la América Meridional, no se difundió como *Tirano Banderas*, libro que éste nos recuerda, porque la novela de Valle Inclán es una caricatura y la de Miguel Ángel Asturias un retrato fiel. Tan fiel en su parecido que es imposible llamarse a engaño: no habrá un solo latinoamericano sincero que no lo reconozca inmediatamente; no habrá uno, tampoco, que al verlo pueda decir: "Esto sucedió en Guatemala", y desentenderse encogiéndose de hombros, porque no es su tierra la que el novelista guatemalteco retrata sino todas y cada una de estas tierras nuestras.

La generalización se impone por sí sola y el autor, aunque lo hubiera querido, no habría podido evitarla, ya que posee en alto grado "esa comprensión de los acontecimientos históricos y sociales" que Francisco Ayala, en su comentario sobre *The Novel and our Time* de Alex Confort, juzga indispensable para hacer buenas novelas, y puesto que, salvo pequeñas diferencias más cronológicas que de esencia, todos nuestros países han pasado social e históricamente por las mismas experiencias, sufrido iguales vicisitudes y se hallan o se han hallado ante los mismos problemas.

Ello no obstante, *El Señor Presidente* no es una novela de tesis: su autor relata, sin hacer consideración alguna ni exponer teorías, lo que ha visto y oído bajo una semiembozada dictadura, pero al historiar — minuciosa, honrada y dolorosamente — el caso clínico de una sociedad enferma, o mejor dicho, apestada, indica al buen entendedor cuál es el mal y de dónde proviene. Sus personajes encarnan los síntomas de la purulenta dolencia: el temor, la genuflexión rastrera, la delación anónima y la corrupción impune se vuelven los principales resortes de su conducta y, sin ley que los ampare ni justicia en la cual confiar, cada uno defiende su propio interés, su propia vida, a la manera del calamar: enturbiando la atmósfera que lo rodea; una atmósfera

de por sí tan transparente y luminosa, tan llena de sol y fresca de incontaminado espacio, que por contraste hace parecer más tenebrosas aún las tinieblas que oscurecen las almas empequeñecidas. Y de esta desarmonía entre la pureza del ambiente físico y la podredumbre del ambiente moral surge, a mi juicio, la sensación de "ya visto", de pesadilla diurna y recurrente que nos asfixia durante la lectura de la novela y sigue obsesionándonos después de haberla terminado. De ahí también la terrible fascinación que este libro ejerce sobre el lector hispanoamericano, sobre los patriotas (sin comillas): ¿cuál de nosotros no ha vivido o vive bajo el temor de ver su país sometido al capricho de algún Nerón arbitrario que ni el coraje tenga de matar a la luz del día, que haga de cada casa una catacumba a flor de suelo y cuyas órdenes de captura, tortura o muerte lleguen, dadas nadie admite por quién, sucias y furtivas como salen las ratas de una cloaca?

En la novela de Miguel Ángel Asturias, parte de los atropellos se producen durante los festejos en honor del "Benemérito", días sonoros de dianas matinales, retumbantes de discursos cantinflescos, espolvoreados de arena para los desfiles y tremolantes de banderas, mientras en la Plaza Central "se alza de noche la clásica manta de las vistas a manera de patíbulo y se exhiben fragmentos de películas borrosas a los ojos de una multitud devota que parece asistir a un auto de fe; los edificios se destacan iluminados sobre el fondo del cielo y como turbante se enrolla un tropel de pasos alrededor del parque de forma circular, rodeado de una verja de agudísimas puntas". Las tropelías siguen precipitándose sin que se interrumpa el ritmo plácidamente colonial de la vida cotidiana, sin que se marchiten las rosas y las azaleas en los patios, sin que se acalle el repique de campanas, ni los trinos de los pájaros, ni el mascullar de rezos.

Tampoco cesa el amor; ni el que brota, florece y se desgaja entre el favorito del presidente y la niña que él le "robó a la muerte en una noche de fuegos de artificio", ni el maternal de la Fedina Rodas que quiere hacer de su cuerpo una tumba viviente para el chico que le dejaron morir de hambre en la cárcel, mientras sus pechos, agrietados por la cal viva que la obligaron a moler, reventaban de leche; ni el conyugal que permite a la mujer del licenciado Carvajal sobreponerse al frío, al miedo, al asco "y a todo por estrecharse a la muralla que repetirá el eco de la descarga" fatal para su marido.

Porque ¡oh milagro! en esta novela actual e hispanoamericana — con vuelo lírico, caracteres bien definidos y humorismo tierno hasta en los episodios más trágicos — suceden cosas. En acción bien trabada y desarrollada con planteo, conflicto y desenlace, en forma tan natural y lógica que la libra de toda truculencia, Miguel Ángel Asturias

no se limita como el Diablo Cojuelo a levantar los techos de las viviendas para mostrar desde afuera y desde arriba lo que dentro de ellas sucede, sino que nos mete de tal manera en los recovecos de la ciudad y entre su gente que nos parece estar allí, protegidos por una invisibilidad que, si bien nos defiende del peligro, no nos separa de la realidad. De una realidad que no obstante ser más poética que naturalista, golpea nuestros cinco sentidos: palpamos la viscosidad de las paredes de los calabozos, nuestros pies se entumescen por el frío del asfalto en un trópico que la altura hiela; oímos canciones que nos transportan a los días de la infancia y modismos que definen a quienes los dicen, situándonos en su clase social y señalándonos su origen urbano, campesino o arrabalero, diciéndonos si son indios, blancos, mestizos o mulatos y dando a los diálogos un fluir tan auténtico que el oído reconoce la cadencia y goza de ella como el paladar reconoce y saborea el dejo de cada condimento en los succulentos platos nacionales; y también oímos ladridos señaladores de horas y barrios, sonidos a estaciones del año y a tareas artesanas, gritos y carcajadas tan desesperadas que su reproducción onomatopéyica los torna casi intolerables, así como se vuelven crispantes y nos hacen vibrar, como vibra la casa entera, los golpes repetidos dados contra una puerta — redobles en la “puertambor” — que nadie se atreve a abrir, y nos abochorna “el silencio de las visitas cuando callan temerosas de aceptar o rechazar lo que se está diciendo”; gustamos la dulzura melosa del azucarillo callejero, paladeamos el chocolate del desayuno y el “pipián” del mediodía y adivinamos lo que ha de ser “la palabra que se hace en la boca como pan mojado” del que oye una sentencia sin poder apelar; olemos la fragancia de los pastos mojados de sereno y de las cercas de los huertos tupidos de jazmines, pero también la hediondez a “petate podrido” de un cuchitril, la hedentina de la casa mala y el tufo a “incensarios apagados, a maderas viejas, a oro de ornamentos y a pelo de muerto” de una sacristía aseada. En cuanto a la vista, sería imposible elegir ejemplos en un libro donde todo es plástico, lleno de color en movimiento, de infinitos, sutilísimos matices y con un relieve de cuarta dimensión.

Y en aquella ciudad, en aquel país cuyo nombre el autor no menciona, surge, transfigurado por el arte, lo característicamente hispanoamericano, distinto, bien distinto del “carácter” que muestran los carteles de turismo para atraer al extranjero ávido de “color local”. Libre de lo convencional y estereotipado, allí está no obstante — con su aire de opereta trágica y mortificante para nuestra vanidad — la “South America” que nos empeñamos, con la táctica del avestruz, en no querer ver, como están los Estados Unidos, con toda la crudeza del progreso técnico si carece de igual progreso moral, en las páginas de Erskine Caldwell, Faulkner, Steinbeck, Richard

Wright, McLeish y otros escritores norteamericanos que, haciendo caso omiso del "patriotismo", no temen herir la hipocresía y la autocomplacencia de sus compatriotas. Es bueno al respecto tener presente que en nuestro continente el complejo de inferioridad y el de superioridad están de tal manera mezclados que se pregunta uno si no son el mismo complejo. Un complejo cuya primera víctima es la creación artística valedera, que necesita de candor, como nosotros del aire que respiramos.

Por su veracidad candorosa, *El Señor Presidente* nos hace pensar en ciertas películas mexicanas (salvando la distancia que media entre el efímero cinematógrafo y esta buena, perdurable literatura). La novela de Miguel Ángel Asturias tiene un encanto mágico comparable al de *María Candelaria*, *Flor Silvestre*, *Enamorada* y *Los novios* (en México se pasó con el título de *Maclovio*): nos hechiza, golpea, conmueve y entenece a la vez, tal como sucede cuando recorremos, con los ojos y el corazón bien abiertos, estas tierras latinoamericanas o las páginas que cuentan su historia.

MARÍA ROSA OLIVER

MIGUEL D. ETCHEBARNE: *Campo de Buenos Aires* (Kraft, Buenos Aires, 1948).—

Ya en el tiempo, lejano y presente, en que corregíamos juntos las galeras del *Poema de arroyo y alma*, la poesía de Etchebarne me parecía casi milagrosa. Cuatro libros más y mi propia experiencia acrecentada me hacen avergonzar de ese "casi". Si toda poesía es milagro, la de Etchebarne es milagro doblado porque rehuye toda tentación de milagro, consiguiéndolo como sin quererlo, sorprendiéndonos y como sorprendiéndose, con tanta buena fe que es fácil olvidar su discreto y perfecto dominio formal — dominio formal como no hemos visto otro desde Lugones. Sus versos — décimas, sonetos, ese encantamiento que transforma el metro de doce de "La casa" en un ritmo inédito, el imbricado sucederse de las rimas que, en "El tambo", "La doma" o "El galpón", se anuncian con un pareado, saltan un verso y reaparecen por última vez después de otros dos, como una mano despidiéndose —, sus versos siguen y sirven la actitud del poeta: apartarse, perder toda ostensible apariencia y devolvernos, desde la dedicatoria — "A las personas que nombro" — nuestra realidad cotidiana hecha poesía definitiva. Y eso, con un gesto en el que

*la elegancia le resbala
hasta el estribo que pisa.*

Afrontar una poesía llena de riesgos como es este manoseado género campero, desprostituirlo en una labor que, como la de su *Yerra*, complica al campo entero en su perfección de belleza; extraer una poesía viva de la mención sencilla y directa de las cosas nuestras:

*En los anchos potreros desparejos
por los que corre el tiempo hacia el olvido,
el puesto que yo canto está perdido
como nube liviana entre reflejos...*

conducir diestra y recatadamente un fervor poético

*siempre dispuesto a brotar
de pronto, como la brisa*

es perfección que no podrá apreciar quien no tenga entre sus manos este *Campo de Buenos Aires*. Habría que citar todo el libro — por lo menos toda “La casa”, maravilla única hasta en un libro como éste — aprender, en versos como

*Y aún siento en la cara el viento
de algún regreso distante,
con galleta en el pescante
y diarios bajo el asiento*

de los únicos en que el autor se nombra, a curarnos de nuestro prolongado sarampión lírico. Aprender a ver, aprender a querer nuestras cosas, a través de alguien que sabe verlas y quererlas: esto se saca de una lectura de Etchebarne. Y aprender — seguir aprendiendo — a asombrarnos de su obra de nuevo cada vez, como nos asombramos alborozadamente, en nuestra casa, al ver el milagro repetido e inédito de la primera flor de glicina temblando al sol.

DANIEL DEVOTO

JORGE ENRIQUE RAMPONI: *Piedra infinita* (Nova, Buenos Aires, 1948).—

Sabíase de dos o tres situaciones ante la piedra: la de Sísifo, vanamente empeñado, a brazo partido, en conducirla en bloque hasta la cima; la de Prometeo, encadenado de espaldas a ella... Lo más claro de las lecciones que surgen de una y otra experiencia, es que la piedra está poseída del espíritu de la sima y de la inmovilidad, y que es perfectamente inútil querer contar o no contar con ella para cualquier proyecto ascensional. Mitológicamente, encierra el símbolo de las fuerzas de gravedad e irredención que lastran el volátil destino humano, y de algún modo se identifican con el arbitrio punitivo de los dioses. En el derecho penal olímpico, la piedra va aparejada a las condenaciones irremisibles e infinitas.

Acaso un día, desde el fondo abismal de alguna pausa de la fatiga o la desesperanza, el sentimiento de esa suprema complicidad de la piedra obliga a los dos condenados a detenerse, ante el agente mudo e incorruptible de los dioses, en vocativa requisitoria personal. Presumo que de ese trance debió nacer la *escultura*, como desesperado intento de soborno del corchete implacable, por desaristamiento y transfiguración. Pero la escultura sólo engaña al escultor; no engaña a la piedra, es decir, a los dioses. Guiado por el orgullo y las apariencias, puede él, sí, volver sobre la piedra ya manoseada y adormecida bajo la "forma" con que quiere sonsacarle la traición a los dioses, ungirle de la suprema diputación de su causa desesperada, y todavía exigirle, en arranque de orgullosa obnubilación: *Parla!* Inútil: es cuando se comprende que todo lo que el hombre puede hacer, y hace, con la piedra, bajo los más felices pretextos de "la forma", es dejarla de lado, apartarla de su vista, ocultarla tras la arguciosa cortinilla del humo estético o simplemente arquitectónico.

La aventura ante la piedra se quedaba allí, todavía, en la superficie; iba apenas a golpearse contra su costa hermética. Pero cabía aun otro afán, acaso el más profundo, acaso el que faltaba para alcanzar toda la profundidad de los símbolos mitológicos y la pasión del arte de la piedra. Faltaban tentar la empresa en espesor, la aventura piedra-adentro. Ambición inaudita, lanzada a franquear espacios en el seno de la negación del espacio, caminos más allá de toda accesibilidad, luces en la entrada de la opacidad misma. De las medidas de la imposibilidad "objetiva" del intento, daría cuenta la profundidad "subjetiva" de los hallazgos. La última transparencia de la física es una metafísica. La imagen más clara del mundo concreto es una abstracción.

Cabe, sí, en las posibilidades del arbitrio humano — *libero* o *servo* — la contra-

dirección, así fuera para cumplir una fatalidad de "perdición" escrita en el destino, o simplemente como instancia purgatorial exigida para el acceso salvador. "Los dioses ciegan a los que quieren perder", dice una exégesis sin duda demasiado subrogatoria y profana; pero nadie deja de presumir que Ellos no se niegan nunca a las videncias de "la prueba"; y hasta me parece que un chiquito de advertencia cambiaría la aflictiva sospecha por otra más estimulante y lógica: "Los dioses ciegan a los que quieren *probar*". Mientras Sísifo y Prometeo tardan en darse cuenta de ello, vuelven espaldas a los dioses y se ponen a interrogar a la piedra a que están afectados, también en busca de una suprema comunión, aunque de vértice esta vez inverso. Surgiría ahí la tentación furiosa y resentida de la aventura piedra-adentro, contra-espacio, contra-empíreo, sin dios, por no decir contra dios, pues si bien lo niega al abandonarse a la opuesta polaridad, antes que atacarlo lo rehuye en la busca de ese no ámbito sin lugar para el vértice omnímodo que le estaría encomendado.

He ahí el desmesurado, y desde luego vano intento, aventurado en plenitud de hazaña estética por esta *Piedra Infinita* del poeta mendocino Jorge Enrique Ramponi. Veo en la metafísica mística de este notable poema algo así como la preformación mitológica de una primera y absoluta agrimensura de la infinitud de la intra-piedra finita. Porque la piedra es, espacialmente — vale decir, formalmente —, lo informal y finito por excelencia; su dimensión de infinitudes es su cualidad intrínseca, y su desarrollo, por así decir, en el sentido en que se oculta o se substrahe a la forma, de la forma espacial y temporal. Era necesaria la milagrosa paradoja poética — tan acabadamente lograda en este caso — para alcanzar este prodigio... einsteniano al revés, de acercar al alma medidas y ecuación de infinitudes formales en el no ámbito de la finita informidad de la piedra irreductible.

Pero no se puede escapar de una mística sino por la vía de otra mística. Y así creemos percibir en esta terrible inquisición y requisitoria de la piedra —en que parece pretender evitarse una concesión conformista y virtuosa a una mística con dios o de dios— la más épica explosión de una mística rebelde y atea, como no había sido arriesgada hasta ahora en la mayor poesía americana, siempre dada preferentemente al himno y a la oda.

Mas no por volver espaldas a los dioses deja este poema de ser, de algún profundo modo, religioso, sin duda profundamente místico; en todo caso su momento substancial, la instancia de pasión trascendental que consume (no ha olvidarse que es un poema, no un ensayo teológico o una exégesis canónica; que "su momento" específico es sólo estético, realización autónoma y vital conclusa en sí misma; que no permi-

te decentemente prejuizar sobre el pasado ni sobre el futuro ni aún sobre el presente del credo confesional del autor) parece apuntar lejanamente a una infalible reconciliación con los dioses. Al menos, el hecho no se habría producido sin poderse ilustrar con muchos precedentes.

Sísifo y Prometeo, proyectados, punitivamente, por los dioses contra la piedra, vuelven rencorosa o escépticamente sobre la piedra para proyectarla contra los dioses; pero en el vano intento, la piedra, en cuyo seno sin espacio quisieran introducirse, en esfuerzo de persuasión desesperada, termina introduciéndose en su entraña, instalándose en su ser. En la secreta trama anti-dios, la urdida lapidación vengativa se trasmuta, diabólicamente, en una irreductible litiasis. Es el sentimiento de esta hipóstasis patológica de la piedra y el héroe sin duda el principio de toda metafísica. El hallazgo de la piedra infinita encarnada, hipostasiada en el alma carnal y sub-celeste del hombre, es la verdadera materia metafísica, y la potente proferición de este singular poema. *Tácito huésped, / rostro de faz abrupta prófuga en mi delirio / remonto mi sereno pavor hasta lo impávido. / Un ácido de sueño, vertical, infinito, / cae desde la piedra hasta la sangre.*

Pero ¿qué es la piedra encarnada; qué el sentimiento de esa litiasis esencial que pasa de pronto a aquejar la conciencia del héroe desahuciado de los dioses, y vuelto sobre la piedra instrumental para sonsacarle su auxilio? ¿Qué, sino la intuición acusadora, la conciencia apremiante, el sentimiento trágico, de la esencial Soledad, de la insobornable Muerte, aposentadas en la entraña del ser y el destino del hombre?

Oh pormenor luctuoso, oh múltiplo siniestro. / Piedra sin amnistía, siempre-viva de muerte. / Ella, lo eterno; yo, lo efímero ardiente, la atropello a sangre y canto. / Lo sé: me mira hasta los huesos con mi lápida, / pero lloro sobre ella, porque algo suyo llora en mí su destino. (No hay en este último verso una inversión del espejismo de la "einfühlung"? No debía decir: ¿por qué algo mío llora en ella su destino?)

Valdría la pena referirse a algunos valores específicamente formales: la arquitectura en cierto modo megalítica; la especificidad estilística de su lenguaje (no conozco otro caso en que el empleo de la imagen tenga esa naturaleza corrosiva y obstinada, como genuinamente debía corresponder a la dirección contra-espacial, intra-pétrea de la vana aventura); habría valido la pena destacar la acabada unidad y coherencia del contenido inspiracional y los recursos de forma, tan felizmente logradas en este extraordinario bloque poemático, en cuyas canteras pueden encontrar inagotable pretexto el crítico estético, el filósofo, el teólogo, el mitólogo, como siempre acontece.

ante la cumplida y verdadera poesía. Pero la presente nota ha querido limitarse a señalar la esencia metafísica primordial de este poema que, por todos sus aspectos, sale a alistarse holgadamente en la línea de las altas cumbres de la poesía americana.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

Crítica de arte

"DE MANET A NUESTROS DÍAS"

La exposición de pintura francesa que organizaron los señores Cassou, Chamson, Dorival, Erlanger, Seydoux y Diehl, y que se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes el 23 de junio de 1949, ha sido concebida con un propósito didáctico: es indudable, ya que, desde la puerta de entrada, el visitante se encuentra con cuadros sinópticos destinados a explicar sistemáticamente la evolución del arte moderno. Pero tal propósito no se cumple, no sólo a causa de una serie de inexplicables lagunas (sólo citaré la ausencia de obras de Seurat, Gauguin y Juan Gris), sino por el hecho más grave de que las pinturas expuestas no son, en la mayoría de los casos, representativas de la más alta, o la más característica, o la más influyente expresión de aquellos artistas que fueron los promotores de las escuelas contemporáneas. "De Manet a nuestros días" es un programa tan seductor como ambicioso. Comprometía a los organizadores de la muestra a ofrecernos una viva y elocuente representación del impresionismo, de las reformas expresionista, simbolista, divisionista y constructivista realizadas, respectivamente, por Van Gogh, Gauguin, Seurat y Cézanne, del postimpresionismo de fines del siglo pasado (Toulouse-Lautrec, los Intimistas), del fauvismo, del cubismo y sus derivaciones (cubismo lírico, cubismo sintético, cubismo metódico, orfismo), del purismo (Ozenfant), del arte no-objetivo, del neoplasticismo, del onirismo, del superrealismo, del expresionismo francés, de la Escuela de París (que no es, por cierto, la heteróclita asamblea mencionada por el catálogo) y, finalmente, de las realizaciones de la nueva generación de pintores surgida durante la última guerra.

Para preparar una muestra de esa índole era preciso tener un concepto muy claro de lo que ha ocurrido en los últimos ochenta años en el campo de la pintura. Los organizadores de la exposición francesa han desdeñado el método y la claridad latina, suponiendo quizá que en Buenos Aires *on n'y verrait que du feu*: los caóticos cuadros sinópticos mismos, y las obscuras definiciones de las diversas escuelas que se ofrecieron para "iluminarnos", lo prueban abundantemente.

¿Cómo se ha podido suponer, por ejemplo, que se explicaría el nacimiento del fauvismo sin mostrar un paisaje intensamente colorido de Van Gogh, una figura de Gauguin? ¿Qué se revelaría el nexo existente entre Cézanne y el cubismo sin presentar por lo menos una obra del último período del maestro de Aix? ¿Que se demostraría "la intensidad máxima de las sensaciones por la exaltación sensual de los tonos y la acentuación de los contrastes" (véase el catálogo) mediante una odalisca de Matisse pintada en 1924, en la época en que este magnífico pintor sufría el único desfallecimiento *realista* de su carrera? Sobran los ejemplos del descuido con que se han escogido los cuadros expuestos. Se ha empobrecido hasta la indigencia la sección retrospectiva de la muestra por el hecho de traer tan pocas piezas de museo: los mejores Monet, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cézanne, etc. están, como es natural, en los museos de Francia: de éstos, sólo se han extraído *quince* obras, sobre el total de 165 piezas presentadas. Lo demás salió de colecciones particulares o galerías comerciales francesas... cuando no fué agregado aquí, en esta capital, mediante préstamos del Museo Nacional de Arte Decorativo, coleccionistas y galerías de la Argentina. Sin el magnífico aporte de las colecciones Antonio Santamarina, Wolf, Crespo, Williams, Helft, Wildenstein, Koenigsberg (que proporcionaron no menos de treinta obras de calidad), la representación de Braque, Cézanne, Forain, Guillaumin, Léger, Monet, Picasso, Raffaelli, Rouault, Toulouse-Lautrec, Van Gogh y Vuillard no sería lo que es. Y esto, sea dicho al pasar, nos inspira el vivo deseo de que algún día se organice aquí, oficial o privadamente, una exposición de cuadros modernos existentes en el país. Procuraría sin duda la más grata sorpresa.

Es, en verdad, penoso que Francia, poseedora de una falange de artistas incomparables, no los haya ostentado en el esplendor y la magia de sus mejores creaciones. Tuvo la oportunidad de demostrar la singular grandeza de su arte y no lo ha hecho. Lo lamentamos por ello y también por los muchos argentinos que no han tenido ocasión de conocer bien a esos magníficos pintores y que, a través de la exposición "De Manet a nuestros días", se harán en muchos casos una idea postrísima de figuras merecedoras de la más fervorosa admiración. Claro está que aun las menores obras

de los impresionistas y sus preclaros sucesores ofrecen un interés; claro está que aún con ellas se aprende y se goza. Pero esas piezas de segunda categoría son las que el público puede ver con mayor frecuencia por iniciativa de los *marchands* particulares: otra cosa hay que ofrecerle cuando se mueve la máquina oficial de un gran Estado.

No analicemos, pues, en detalle la representación de los *maestros* en esta exhibición, limitándonos a señalar la presencia de Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Sérusier, Denis, Suzanne Valadon, Delaunay, La Fresnaye, Bonnard, Marquet, Vuillard, Modigliani, Friesz, Braque, Derain, Dufy, Léger, Matisse, Picasso, Rouault, Utrillo y Jacques Villon en el conjunto desinado a sintetizar la marcha de la pintura desde el impresionismo hasta la época del Tratado de Versalles. Un velo discreto se ha arrojado luego sobre el largo período de transigencia, miedo y reacción que va de 1920 a 1940, y durante el cual se intentó mediante todos los recursos de la prensa sofocar el ardiente movimiento de independencia que había nacido con el siglo y durado hasta que estalló la primera guerra mundial. Fueron aquellos los años en que triunfaba el "espíritu Chapelain-Midy" (pintor a quien ahora se incluye —nadie podrá explicar por qué— en el grupo de las "generaciones jóvenes", siendo, como lo es, tan trasnochado, tan "Midy à quatorze heures") y también hacía roncha el decadentismo superrealista. El formidable cambio que se ha producido en el mundo artístico francés se patentiza por la exclusión, en el conjunto del museo, de las tendencias realistas, del neohumanismo y del superrealismo de tipo ilustrativo y literario, apenas representado por Lucien Coutaud, el autor de *Las siete planchas*. Francia ha comprendido por fin que tanto el delirio superrealista como el grosero sensualismo de los objetivistas autores de aquel "Munich de la pintura" tan ardientemente propiciado por la crítica de la época, eran estériles. Sus jóvenes de hoy quieren borrar de su recuerdo todos los malos años de las "evasiones" y los "retornos" (evasión del cubismo, retorno a la objetividad, retorno a la tierra francesa, retorno a las apariencias, retorno al oficio pictórico eran las consignas de entonces), esos dos decenios de derrotismo artístico que precedieron al desastre de 1939. Y vuelven al espléndido punto de partida que ofreció al arte del siglo XX el esfuerzo combinado de los *fauves* y los cubistas. Esto es lo que se deduce de las obras expuestas por Atlan, Calmettes, Desnoyer, Gischia, Le Moal, Manessier, André Marchand, Patrice, Pignon, Schneider, Singier, Tal Coat, Van Velde (que es holandés), Venard y Beaudin.

La posición teórica de éstos es muy sólida. Su propósito es conciliar la estructura fuerte, constructiva del cubismo (y eventualmente de algunas escuelas no-figura-

tivas, como el neoplasticismo) con el color fresco e intenso de los *fauves*: determinar en el cuadro un equilibrio entre lo que place a la mente y lo que activa los sentidos, poner en marcha simultáneamente los motores intelectual y sensual del individuo espectador para que pueda emprender el vuelo por el espacio del deleite estético. Han refrendado las antiguas declaraciones sobre la autonomía del cuadro, que conducen a la plástica pura y, por lo tanto, acogen con la mayor reserva todo elemento figurativo. Son, pues, o bien totalmente no-objetivos, o bien muy abstractos. El expresionismo *sui-generis* de Picasso influye en algunos, por ejemplo en Marchand. Pero tal tendencia no modifica los caracteres generales del movimiento de abstracción.

En principio, las aspiraciones juveniles son sanas y prometen demostrarse fecundas. Pero las grandes realizaciones aún se encuentran en germen. La experiencia nueva no se ha profundizado. A veces, se cree reconocer una deliberada superficialidad: en la misma sala podemos ver un gran lienzo de Manessier que representa nada menos que *Los Peregrinos de Emáus* y otra composición, de Singier, titulada *Merienda en el jardín*; un tema altamente espiritual y dramático, otro tema placentero y cotidiano; sin embargo, ambos lienzos son de expresión casi idéntica, por su colorido y su geometrización. No hay motivo para criticar los recursos plásticos empleados por dichos pintores, pero sí debe objetarse que los han empleado mal, ya que traducen un solo sentimiento cuando los temas que eligieron requieren acentos muy distintos.

Uno de los jóvenes, Lorjou, parece heredero de la buena tradición del expresionismo francés, tal como lo practicaron otrora Gromaire e Ives Alix: su *Interior* es de una fuerza notable. Otro artista interesante es Venard, autor del *Paisaje de suburbio* en que se ven combinadas las enseñanzas de Bonnard y algunos flamencos. Atlan cultiva un tipo de superrealismo automático, no-objetivo, similar al de Masson. Calmettes, muy interesado en lograr bellas materias, se muestra singularmente desprovisto de imaginación en sus repetidos bodegones.

Los abstractos en cuya obra se advierte mayor madurez son Gischia, Le Moal (autor de la hermosa *Mesa redonda* en que resuenan ecos de las melodías de Braque), Marchand, Pignon (evocador de Ostende) y Van Velde. Este último, con su paleta refinada y la sabiduría de sus organizaciones plásticas, hace casi figura de maestro. Sus composiciones, empero, son quizá de dimensiones excesivas para poner en valor la figura del sentimiento que alienta en su intimismo neoplasticista.

Vemos con viva simpatía la tendencia de la nueva generación, porque está bien orientada. Causa gran satisfacción advertir, entre otras cosas, que la prédica de los propiciadores del "arte comprometido" (nunca será otra cosa que pintura al ser-

vicio de una propaganda, pintura inferiorizada) ha fracasado estrepitosamente en Francia. Pero es necesario dirigir a los jóvenes franceses una advertencia: sus obras son valientes, entusiastas, vibrantes de color, ceñidas en la forma, pero carecen de verdadera autoridad y de honda elocuencia. Pueden agradar pero no "agarran". Y esto, que no ocurre con Matisse, con Braque, con Picasso, con Bonnard y algunos más, debe hacerlos reflexionar, esforzarse y ahondarse tanto en el escrúpulo del oficio como en la significación de su mensaje. Estamos a punto de entrar en la segunda mitad del siglo XX. La hora de los experimentos ha pasado y llega el momento ineludible de las realizaciones. En lo abstracto puede realizarse algo tan poderoso como en lo concreto. Pero es preciso ya construir algo duradero sobre las amplias y sólidas bases puestas por los maestros de los comienzos de la centuria: consolidar el terreno conquistado mediante obras inobjectables. Tal es la tarea imperiosa del momento.

EXPOSICIÓN EN EL INSTITUTO DE ARTE MODERNO

El Instituto de Arte Moderno ha abierto sus puertas ofreciendo a Buenos Aires una exposición de pintura y escultura que, por los artistas y las escuelas representadas, resulta ser completamente inédita en nuestro ambiente, a pesar de tratarse de pintores, escultores y tendencias de ya largo arraigo en el campo del arte universal. Es altamente encomiable que el Instituto haya colmado de esa manera una lamentable laguna, proporcionando a quienes se interesan por las manifestaciones artísticas contemporáneas, y no han tenido oportunidad de visitar Europa o los Estados Unidos, la oportunidad de examinar producciones de innegable importancia, que nadie, hasta ahora, había mostrado en la Argentina. Robert Delaunay, Augusto Herbin, Francis Picabia, Víctor Servranckx, Jorge Van Tongerloo, César Domela, Vassily Kandinsky y otros de los artistas representados en la muestra son figuras que desde hace muchísimos años conquistaron posiciones de primera fila en el movimiento vanguardista del siglo XX y ya era hora de que dejaran de ser desconocidos para el gran público porteño: el crítico mismo debe regocijarse de que por fin se exhiban tales obras, ya que ha venido pronunciando esos nombres desde hace dos decenios y más, sin despertar mayor eco en quienes lo escuchan, por el sencillo hecho de que la mayoría de la gente ignoraba a esos creadores de formas.

Si la exposición, en principio, merece, pues, el elogio, fuerza es lamentar que ella preste a algunas confusiones a causa del título que la cubre ("Arte abstracto") y de

ciertas declaraciones contenidas en el catálogo. Efectivamente, la mayoría de las piezas expuestas no pertenecen a la categoría del arte abstracto sino a aquella del arte *no figurativo* o *no objetivo*. Contrariamente a la afirmación del señor Léon Degand, crítico extranjero que prologa ese catálogo, aquella pintura o escultura "que no invoca, ni en sus fines ni en sus medios, las apariencias visibles del mundo" no es *abstracta*, sino *no objetiva*. Todo un museo le está dedicado en la ciudad de Nueva York: se llama Museo de Arte No Objetivo y no "Museo de Arte Abstracto". Las pinturas y esculturas de Kandinsky, Herbin, Picabia, Servranckx, Hans Arp, Sofía Täuber Arp, Le Moal, Kupka, Domela y Villon —por ejemplo— exhibidas en el Instituto de Arte Moderno, son absolutamente no objetivas por cuanto se trata de puras creaciones de artistas que en ningún caso se han inspirado en formas de la naturaleza. En cambio, las obras de Léger, Bruce, Geer Van Velde, Béothy y Julio González son *abstractas*: contienen cierta representación de realidades, simplificadas y deformadas, pero reconocibles a primera vista: perfiles humanos, vasos, hojas de áloes, sólidos, un interior, una llama, una cabeza. Sin duda, la abstracción llevada al extremo absoluto linda con la no objetividad, pero mientras una pintura o escultura contiene elementos reconocibles del mundo visible, es abstracta. Y cuando no contienen ninguno, es no objetiva.

El artista no objetivo más importante de nuestro tiempo ha sido sin duda Vassily Kandinsky, quien renunció a la pintura figurativa allá por el año 1910 y desde entonces se dedicó a la creación plástica pura, expresándose mediante signos y colores apropiados para comunicar al espectador un determinado mensaje sensible, por un procedimiento análogo al de la música: con juegos de línea melódica, ritmo, acorde, disonancia, sonoridades ascendentes o descendentes, silencios. Su lienzo *Entre dos* es quizá lo más significativo de la muestra. Kandinsky puede ser considerado como el padre de la pintura no figurativa y ha tenido un sinnúmero de émulos. Mientras él realizaba sus primeras búsquedas en Alemania, Robert Delaunay iniciaba en Francia un movimiento similar que Apollinaire bautizó "orfismo". Dios años más tarde, y como consecuencia indirecta del cubismo, nacían el Purismo (del cual deriva Servranckx) y el Neoplasticismo, con el cual podría vincularse a Herbin y Villon. La última proyección de esas tendencias no objetivas puede verse en la obra de los "jóvenes" franceses Le Moal y Manessier. Fernand Léger, en cambio, es el fundador de un movimiento propio, el del "estilo mecánico", netamente figurativo-abstracto.

En donde coinciden abstractos y no figurativos es en cierto amor de la perfección formal, en cierta rigurosa precisión de la técnica. Unos y otros velan por la construcción, el equilibrio, la armonía: mas ésta es condición de todo pintor que se respete.

El mérito fundamental del arte no figurativo reside en su espiritualidad. Está completamente desprendido de todo materialismo. Demasiado avanzado quizá para el hombre en su presente estado de desarrollo, pone todo el acento en los valores intelectuales. Una pintura o escultura no objetiva es algo así como una romanza sin palabras: tiende a suscitar un estado de ánimo, a inspirar una ensoñación. Para ello hace uso del comunicativo poder de ciertas combinaciones de líneas y de colores: de un simbolismo, si se quiere, lineal y cromático. Hay líneas que arrullan y líneas que erizan. La línea por sí sola es capaz de producir un sinnúmero de sensaciones. Lo mismo ocurre con el color: un bermellón no repercute en nuestro ánimo del mismo modo que un celeste o un verde nilo. Tales son los mecanismos que hace funcionar el pintor no objetivo. El escultor procede de modo similar, con formas y volúmenes en vez de líneas y colores. El peor error que puede cometer el espectador consiste en tratar de *reconocer* formas en un objeto de arte no figurativo: no es éste un acertijo en que deba descubrirse alguna figura oculta. Hay que colocarse ante él y dejarse llevar por sus formas inventadas, tal como se deja arrastrar uno por la más sencilla melodía, creadora de un clima sensible en que caben varias interpretaciones individuales dentro de un preciso campo sentimental. A veces, el pintor no objetivo nos ayuda a entrar en ese campo mediante el título de la obra: si ésta se llama *Surgiendo, cayendo, volando, Alegría de vivir o Domingo de mañana*, su nombre facilita y puntualiza nuestro deleite.

Una palabra más: no toda la pintura y escultura (abstracta o no objetiva) expuesta en el Instituto es admirable: la hay buena y la hay mediocre o mala, como ocurre en todas las manifestaciones del arte. Al no iniciado le resultará particularmente difícil distinguir lo óptimo de lo pésimo en un conjunto artístico tan insólito. Mencionaré como de dudosa calidad lo de Bruce, Magnelli, Lapicque, Kupka, Marie Raymond, González; como sobresaliente lo de Kandinsky, Sonia Delaunay, Servranckx, Picabia, Manessier, Villon, Arp.

JULIO E. PAYRÓ

Realidad argentina

EN LA SELVA

Me parece saludable publicar estas notas anónimas que acabo de recibir. No me solidarizo del todo con ellas porque hay exageración en eso de llamar "selva" a Buenos Aires, ciudad a que sin duda se alude.

V. O.

Me llamo Equis. Por razones que no es del caso enumerar, me veo condenada a manejar diariamente mi auto (una de esas grandes máquinas norteamericanas, modelo 1940, que a veces les da por no querer ponerse en marcha) en la selva virgen. Prefiero no describir la ciudad a que me refiero. Llamémosla Zeta y que le baste saber al lector que esta ciudad padece de trastornos circulatorios crónicos. Varias ordenanzas nuevas agregan a la aglomeración de vehículos y a las calles en compostura complicaciones suplementarias. Pobre de aquel que en una gran arteria da vuelta a la izquierda, por ejemplo (todos estamos expuestos a un ataque de amnesia momentánea). Pobre del que intenta, en ciertos momentos de la tarde, pasar de una arteriola a una arteria. Pobre del que se encuentra en un cruce de calles a la hora en que lo frecuentan las fieras. Si el vigilante, en su habitual postura de crucifixión, está ausente, no queda otro remedio que zambullirse en el torrente del "tráfico"¹ demente, tomar la delantera, "madrugar" al auto vecino, o seguir dócilmente a algún conductor más diestro y atropellador que nos abre camino. Y así, de liana en liana, como los monos o Tarzán, llegamos a veces a destino, si es que cerca de nuestro destino encontramos lugar desocupado y propicio para estacionar ("parquear", como dicen los centroamericanos) nuestro mastodonte.

Cuando hay un vigilante en la esquina, es menester que el conductor cambie de táctica. Tendrá que clavar en el agente un ojo avizor, adivinar sus más secretas intenciones, interpretar sus menores movimientos y si los de la mano o la cabeza no concuerdan con los de los brazos, deberá abandonar todo sistema interpretativo y enco-

¹ El término es usual pero gramaticalmente incorrecto, por eso lo coloco entre dos vigilantes: las comillas.

mendarse directamente a la Providencia. Pero hasta la Providencia suele fallarnos, sea porque se distrae de su tarea, sea porque sus decretos resultan insondables para la mente humana. En aprietos de esta índole me encontré, hace unos días, en la intersección de la avenida Eme y de la avenida Ene. El agente acababa de esbozar un movimiento de brazos, manos y cabeza desesperantemente ambiguo, sólo inteligible en un director de orquesta que diese a la vez entrada a los instrumentos de cuerda, a los de viento y a los de percusión. Un auto, que se hallaba a mi derecha, se precipitó con ímpetu en el desfiladero. Lo seguí. En el instante en que pasaba debajo de la garita del vigilante oí una imperiosa pitada. El auto que me precedía disparó en línea recta, como si nada hubiese oído su chauffeur. Yo, obediente (las mujeres llevan siglos de obediencia en las venas, y este fué uno de los tantos reflejos condicionados) frené junto al cordón de la vereda y esperé... No sabía si la pitada se dirigía a mí; pero por las dudas... El vigilante bajó de la rama en que se había encaramado, pasó entre el rebaño de mastodontes detenidos (lento como los presidentes que suben la escalera principal del Colón los días patrios), se acercó a la portezuela del auto y se quedó mirando a través del vidrio. Lo bajé en el acto, y a mi vez me puse a mirarlo en silencio, esperando (otra manifestación de reflejo condicionado) que me interrogara para contestarle. El silencio se prolongó. Ni él me quitaba los ojos a mí, ni yo a él. Empezaba ya a preguntarme si, por los efectos de una nueva maldición de estilo bíblico, nos habíamos transformado ambos en estatuas de sal, cuando, con gran asombro mío, oí las siguientes palabras articuladas en forma de latigazo verbal:

—¿Y todavía tiene el tupé de mirarme?

Contesté, un poco fastidiada:

—¿Qué otra cosa puedo hacer?

—¿Qué otra cosa? —repitió con voz estrangulada por la cólera—; deme su registro.

—Pero ¿por qué? —le pregunté yo con estudiada mansedumbre, pues todo sentía menos mansedumbre.

—¿Se atreve a preguntarme por qué? —vociferó.

—Claro que me atrevo, agente. No sé en qué falta he incurrido. Tenga la bondad de informarme.

—¿No ha visto que yo le hacía señas para que se detuviera? ¿Que no le daba paso?

—¿Qué pregunta, agente! ¿Cómo se figura que lo he visto? Si de lo que me quejo es de la poca disciplina que hay en el "tráfico", ¿sabe? He seguido el auto que se encontraba delante del mío creyendo que era lo correcto. Por lo visto me equivoqué.

—Basta de explicaciones. Deme el registro.

—Agente, no me lo vaya a quitar; no sea implacable.

—Deme su registro, le digo.

En ese instante pasé revista, con la velocidad del relámpago —no hay nada más gráfico que este precioso lugar común para describir la rapidez—, a los títulos que yo podía invocar para ablandar el corazón pétreo de aquel representante de la autoridad. Si le dijera: “¡Soy una débil mujer!” Imposible. Mido un metro setenta y tres de altura. Los kilos que me sobran impiden que acuda a la mente el adjetivo “frágil” en relación a mi persona. La vida al aire libre me ha tostado la piel. No. Aunque lo fuera por dentro, no puedo pasar por una débil mujer, a primera vista por lo menos. ¿Si le dijera: “Apiádese de mis capas”? Tampoco. No tengo pelo blanco, sino gris. Nadie se apiada de este color indefinido (por eso ha de ser que tantas lo disimulan). Si le dijera: “¡Mire, ché, ya me tiene harta! ¿No ve, pavote, que le estoy diciendo la verdad? Reserve sus severidades para otros clientes. Respeto y obedezco las ordenanzas de “tráfico”. Pero usted me saca de quicio. Váyase al diablo”. No. Acabaría en la comisaría por desacato. *Le jeu ne vaut pas la chandelle.*

Saqué de muy mala gana el registro de mi cartera y se lo entregué, retirando rápidamente la mano, pues se apoderó de él con una voracidad de carnívoro hambriento. Temí que le diera por pegarme un tarascón.

—No me quite el registro —supliqué, consternada—. Mire que no tengo tiempo de ir a pasar dos horas (entre ida, vuelta y espera) en el Tribunal de Faltas. Estoy con un enfermo en la familia. Si no he obedecido, como usted asegura, a sus señas, no fué por mala voluntad o desafío. No las he visto o comprendido y he seguido el auto que me precedía y que, entre paréntesis, no se detuvo. Discúlpeme.

Nada. me quitó el registro.

Al día siguiente, tenía hora en una peluquería del centro. Antes de encontrarle colocación al auto, di varias veces la vuelta a varias manzanas. Miraba, medía con la mirada los espacios libres y cuando me parecían demasiado cortos, ni intentaba calzar en ellos a mi mastodonte por pereza de las maniobras preliminares. Finalmente, a cinco cuadras de mi peluquería, descubrí un espacio suficientemente holgado. Serían las dos y media de la tarde. Cuando volví a buscar mi auto, a las cuatro, la cuadra entera estaba atestada de coches. El mío se encontraba encajado entre un camión y un taxi sin chauffeur. Suavemente, traté de empujar el taxi para poder sacar mi auto. Apenas había iniciado tan delicada operación cuando una fiera salió de la maleza (o de un almacén) y vino a plantarse frente a mi vehículo. Su mirada brillante, escudriñadora

y malévola me hizo sospechar que estaba buscando las palabras más afiladas para pegarme, con ellas, un zarpazo. Por fin gritó: "¿No puedo quedarse un poco quieta? Usted no sirve más que para lavar platos, ¿entiende?" La salida me hizo tanta gracia que no pude disimularlo. "Sí, hombre", le contesté. Esto pareció aumentar su indignación: "Para lavar platos", seguía gritando, mientras yo, absorta por los problemas del "tráfico" me alejaba, sorteando obstáculos. Bueno, si sirvo para lavar platos, más vale así, pensé. ¿Quién no tiene hoy ocasión de hacerlo?

Eso de creer que lavar platos es tarea humillante me parece una idea muy plebeya, en el peor sentido del término. Porque, créase o no, hay ideas plebeyas tan idiotas como ciertas ideas oligárquicas. Sólo que hoy se estila denigrar, con preferencia, la idiotéz oligárquica (muy cómica, por cierto).

Y no sólo es una idea plebeya: es una idea masculina. Y no sólo es masculina, sino latina. He observado que en los países anglosajones el hombre ayuda a la mujer en ese y otros quehaceres domésticos. En los países latinos (por regla general), no. Se sentiría disminuído si lo hiciese. Y existen regiones en que la campesina ni siquiera se sienta junto a los hombres de la casa a la hora de las comidas: cocina, lava los platos y come aparte. Al varón no se le ocurre ayudarle (y no olvidemos que durante el día ella ha estado trabajando a la par de su marido, hermanos o hijos).

Me extraña que a nadie se le haya antojado escribir un ensayo sobre el lavado de platos. Ciertamente es que Giraudoux le hace decir cosas muy poéticas a la "plongeuse" (así llaman en Francia a las lavadoras de platos) de su *Folle de Chaillot*. ¿Lavar platos? ¿Y qué?, seguía yo pensando. No los lavó, quizá, Mme. de La Fayette, pero sí Emily Brontë, y prefiero *Wuthering Heights* a *La Princesse de Clèves*. El lavado de platos no impide que cada cual sea lo que es. ¿Cómo no se me ocurrió bajarme del auto y explicarle esto a la fiera para su mayor edificación? ¡Qué ocasión perdida para poner a prueba mi elocuencia!

En cuanto al manejo del auto, no me jacto de ser un volante comparable a Fan-
gio. Quién pretendería equipararse a esa gloria nacional. Pero soy un chauffeur discreto. Y si buscara colocación diría: con más de treinta años de experiencia. En cuanto al lavado de platos, también sé hacerlo, aunque tengo mucha menos práctica en ese oficio.

Dos días después esperé una hora en el Tribunal de Faltas (prefiero lavar platos). Muchos hombres estaban allí sentados. Nadie me ofreció su asiento (y no se trataba de que tuviera yo que cocinar para esa asamblea de dignísimos infractores).

En esas circunstancias el detalle me halagó. No ofrecerle el asiento a una mujer es manifestar que se la trata de igual a igual. Ya es algo.

Cundo llegó mi turno, el juez ante el cual comparecí no me dirigió la palabra como a un reo. Me habló como si viera en mí un ser humano (los reos y reas también lo son, desde luego). Su cortesía me asombró tanto que hasta tartamudeé al contestarle.

Claro que existe una manera de salvar todos estos inconvenientes: renunciar al auto. Pero yo vivo en un pueblito de los suburbios. Y para trasladarme de mi casa al escritorio necesito un medio de transporte. ¿Han visto ustedes los ómnibus y los trenes suburbanos a eso de las siete de la tarde? ¿Han conseguido ustedes un taxi a esa hora? Y mis tribulaciones no son comparables, pues trabajo sin horario fijo, a las de las personas que tienen que encontrarse en tal o cual lugar de la ciudad puntualmente a tal o cual hora. ¡Cuánto las compadezco!

¿No habrá manera de reglamentar el "tráfico" de modo más eficaz? ¿Por qué no ensayar el sistema de luces que tan buen resultado da en las grandes ciudades norteamericanas?

Esto es sólo una sugestión. Yo le tengo mucho cariño a la ciudad de Zeta. Pero ahora empiezo a pensar en ella como en una pesadilla.

(firmado) EQUIS

VICTORIA OCAMPO

Actualidad

LOS PENÚLTIMOS DÍAS

JUNIO 2. — Un comentario sobre *El túnel*, de Sabato, en la última entrega de "Realidad". En este país abundan las razones para promover escándalo, y el escándalo es útil porque obliga a los equivocados a que acepten la verdad, o los aparta definitivamente de ella. Pero de nada sirve el escándalo que sólo provoca un nuevo escándalo. El comentario de Olivera es el resultado directo de todas las

notas aparecidas anteriormente sobre *El túnel*. Eran éstas panegíricos que tenían escaso parentesco con la realidad, loas que desdeñaban la necesidad de los fundamentos y que, con su injusticia, ejercieron sobre la atmósfera general una presión molesta. La atmósfera general replicó por intermedio de Olivera con una reacción igualmente injusta: la única capaz de aplacar el malestar suscitado por los

panegiristas. Y ahora ha quedado la atmósfera despejada para que alguien escriba una verdadera crítica de *El túnel*.

En el mismo número, una reseña de Julio Cortázar sobre *Adán Buenosayres*, de Marechal. A Cortázar no lo perturbó el silencio con que, por razones variadísimas, se ha sepultado este libro del que tanto habría que hablar, ni el comentario que sobre él publicó González Lanuza en SUR, ni las circunstancias especiales que rodean al autor, ni las referencias a personas vivientes que la clave de la novela encierra. Así fué como escribió algo tan insólito en estas latitudes: una crítica valiente y lúcida.

JUNIO 4. — Vinculación de los socialistas con el peronismo. Creo que pocas veces se habrá dado el caso de un partido político que, renunciando a cualquier iniciativa propia, dependa a tal punto de los movimientos de otro, dedique todo su tiempo al acecho de otro. Los socialistas, acaso inconscientemente, advierten que el peronismo es una terrible prueba del fracaso de su amor por el país. Porque ellos, con su honestidad, han amado al país, y sin embargo no encontraron los medios para conquistarlo. Fracasaron por su puritanismo, por su rigidez, por su intelectualismo, porque se obstinaron en que el pueblo fuera una masa de ascetas cultos y disciplinados, y no entendieron que el pueblo sólo es capaz de gestos heroicos cuando tiene un alcohol de cualquier índole adentro y no sabe qué hace. Fracasaron porque se esforzaron en llegar al bien partiendo del bien, y no advirtieron que en toda masa hay algo básicamente maligno que impone la necesidad de aceptar el mal como un punto de partida hacia el bien. El triunfo del peronismo en la masa ha sido una demostración de ese fracaso. Pero quizás influya para que los socialistas aprendan ciertas cosas: por de pronto, a entender lo que las cosas son.

JUNIO 7. — Voy a comer a "El tropezón". Carcajadas calientes, chillidos, largas mesas en las que se agrupan los adoradores de los dio-

ses novillos. En los reservados hay conciliábulos de personajes de aire importante que ostentan con orgullo la expresión de quien está participando en un secreto. En una mesa frente a mí, un señor de barba negra e inusitada corbata (un artista, sin duda) enumera los defectos de artistas de cine conocidos y profetiza los errores en que incurrirán otros que desconozco. Veo desfilar muchas caras de políticos, gente de teatro, periodistas. Repentinamente, me explico la sensación de proximidad de los *dies irae* que me sobrecoge con frecuencia. Una voz interior surge en mí y me aconseja, me aconseja en el preciso momento en que el mozo ha ido a perderse en las cocinas, y arrastrado por los consejos salgo sin pagar. En la calle mi paso es ligero y silbo. Me siento redimido y espero la ira sin temor.

JUNIO 13. — "Amigos del libro" organiza una muestra colectiva de nuestros mejores pintores actuales. Al entrar, una tela de Spilimbergo, de proporciones bastante grandes, me llama con esa voz con que siempre se sobrepone a los demás el mejor cuadro de una sala. Equilibrio, poder y sobriedad. No técnica, sino un hombre que trae consigo la pintura. Madurez de las formas: el vigor se ciñe en ellas a una sintaxis que no lo empuja. Pero esta característica es aun más patente en los retenidos colores. Los colores de Spilimbergo dicen que éste sabe muy bien que la contención es el mejor camino para expresar la fuerza. Batlle Planas anotó en el catálogo un nombre para su tela: *Pintura*. ¿Pintura?, me pregunté. Sí, precisamente eso. Una demostración del arte de la pintura. La figura, situada en un ambiente limpio de todo otro elemento formal, encuentra en ese silencio plástico la atmósfera mística más coherente. Los colores, cálidos y dulces, alcanzan un grado de severidad, de abstracción impresionantes. Desde la disposición de la figura hasta los colores, pasando por la restricción de los elementos, hay en este cuadro una audacia que obliga a preguntarse nuevamente: ¿Pintura? No. Al-

go más que pintura. Una fuerza misteriosa que traspasa esos límites. He visto cosas mejores en la exposición de Batlle Planas del año pasado. Pero es evidente que no se atrevió a dar uno de esos gritos destemplados en una exposición de tanta compostura. Asombra la destreza de Soldi. Pero en este envío se entrega a los colores; abundan de tal manera las concesiones y la delectación en los colores de ese *gallo*, que, pese a la atracción, el espectador siente que está perdiendo algo, que el ritmo del tiempo es otro. Russo: un paisaje vehemente y sincero, que habla de un artista, de un hombre que a uno le gustaría conocer, rara pesca. Y, honestamente, no recuerdo nada más. Salvo, por desdicha, ese atentado contra la blancura que es la tela de Raquel Forner, una confusa y caótica composición de Larrañaga, y una naturaleza de Domínguez Neira, que debe estar viviendo... allá por 1905.

JUNIO 17. — La economía internacional es imprevisible. No se puede vaticinar en sus dominios. Durante los cinco primeros meses del año nuestra situación, en cuanto a comercio exterior y a existencia de divisas, fué un descenso hacia la catástrofe. Súbitamente, en el curso de siete días se producen diversos acontecimientos que mudan el panorama. 1º) Se firma el pacto de intercambio con Gran Bretaña, lo cual representa la economía de millones de dólares que teníamos que emplear en la compra de ciertos productos en Estados Unidos. Gran Bretaña nos proporcionará ahora esos productos, y podemos utilizar las divisas adquiriendo en Estados Unidos otros elementos imprescindibles. 2º) Estados Unidos reacciona violentamente contra Gran Bretaña, porque ésta, mediante el pacto firmado con Argentina, debilita su posición de fiscalizador del comercio mundial y sus posibilidades de continuar ejerciendo coacción tanto en el plano de la política como en el de los precios. En cuanto a la Argentina, la actitud norteamericana es curiosa: el ejército de los Estados Unidos desecha un acuerdo ya casi negociado con

el Uruguay para la adquisición de carnes (gesto que motivó un justo escándalo), y compra a la Argentina. El monto de la operación no fué elevado, pero el hecho en sí es muy significativo. 3º) Estados Unidos implanta un fuerte impuesto al cobre importado y, de un día para otro, Chile se ve precipitado en la bancarrota. Se cierran las minas de cobre, se interrumpe la construcción de plantas metalúrgicas, y cientos de miles de obreros quedan sin ocupación. El periódico "El Imparcial" publica en estos días extensos editoriales en los que se critica la tendencia a depender de un solo comprador (caso en que está Chile respecto a Estados Unidos), y se hacen consideraciones de amargo arrepentimiento acerca del rechazo del pacto de intercambio que Argentina propuso hace dos años. Otros periódicos piden que se reanuden las negociaciones correspondientes a ese tratado. Es decir que nuestra situación económica internacional se ha transfigurado en una semana. O sea que se engañan los que pretenden explicar y profetizar en el plano de la economía mundial desde el plano de la economía misma.

JUNIO 18. — Respecto a lo de ayer, hay que tener presente otra cosa: Estados Unidos no permitirá, por mucho que pueda disgustarle nuestra política, que la Argentina se hunda en el caos económico. En caso de una guerra contra la Unión Soviética, la Argentina está destinada a desempeñar un papel de importancia como abastecedora, y Estados Unidos no puede admitir que uno de los resortes de su maquinaria se rompa. Es imaginable que le agradaría provocar un cambio de gobierno en este país, pero nunca a cambio de la bancarrota del país.

JUNIO 22. — Isaac Stern es un violinista brillante. Infunde calidad a las páginas más manoseadas, e incluso a las que están al borde de lo irredimible. Es dueño de un fuego sereno, persuasivo, que vence las peores oscuridades de las partituras y también el desasosiego que suscita su pianista. Pero Stern no incluyó en sus

programas ni una sola página de Paganini, y se mostró, además, muy poco comprensivo del espíritu de una sonata de Prokófiev. Esto me hace pensar que se lanza por un camino de limitaciones muy frecuente en violinistas y compositores de violín. El violín es la antítesis del piano; tiende naturalmente a darnos, a través de la continuidad del sonido, la sensación de la inifinitud del sentimiento, mientras que el piano, con sus sonidos discontinuos, provoca una suma de sensaciones aisladas. De ahí que en nuestra época, tan poco inclinada al lirismo directo, sean escasas las composiciones para violín solo. Agreguemos que el violín, con la inifinitud de su sonido, parece muy poco apto para obtener el realismo que caracteriza lo puramente estético. Esto lo han entendido muy bien los compositores que buscaron lo estético en el violín —Prokófiev y Béla Bartok, por ejemplo—, quienes escribieron partituras en las que se va contra la naturaleza misma del violín, cortando el impulso infinito de éste, tratando de lograr las sensaciones de ese infinito que se agita dentro de lo finito que producen los limitados sonidos del piano cuando están animados por la inspiración. Pero mejor que nadie lo supo Paganini, que, más allá de todo virtuosismo, logró el milagro de levantar la inspiración después de haber quemado las naves de la inspiración sentimental y fácil que es lo primero que el violín ofrece.

JUNIO 26. — En una reapertura del juicio por inmoralidad contra *Les fleurs du mal*, Baudelaire acaba de ser sobreseído definitivamente. Muchas personas han supuesto que esto representa un progreso por parte de la comunidad. Están equivocadas: la mente del funcionario público, emisario de la comunidad, tiene características eternas, constituye un *a priori* en el tiempo. Si apareciera un nuevo Baudelaire que quebrara las formas de nuestra época tan hondamente como hizo aquél con

las de la suya, su obra volvería a ser denunciada y prohibida. Y, por lo demás, a un artista verdadero estos problemas le interesan muy secundariamente. El artista no busca el progreso ni esa forma particular del progreso que consiste en modificar la sociedad; antes bien, se distingue por su profundo respeto hacia las cosas, por su convicción de que son inmodificables. Actúa instigado por la necesidad de mostrar una nueva visión de las cosas, la suya, que, según él, pone de manifiesto la verdad. Y por eso, aunque no le interesen los cambios sociales, acaba por provocarlos. Porque la obra de arte, si encierra una visión verdadera, constituye una coacción sobre el mundo y la sociedad, y obliga a éstos a modificarse hasta ponerse a la altura de aquélla. Un cuadro de Gauguin era un alarido en un interior burgués de 1890, mientras que hoy sus telas concuerdan con el estilo de vida de la burguesía. En 1857 *Les fleurs du mal* constituían una presencia monstruosa a la que nada se le parecía. En 1949, la forma de expresarse, las concepciones acerca del amor, la vestimenta, los muebles, etc., llevan en sí a *Les fleurs du mal*. La comunidad absuelve a Baudelaire porque ya tiene a Baudelaire en sí. Pero a cada nuevo Baudelaire que aparece, le otorga el mismo tratamiento de airado rechazo; no tolera que quieran obligarla a modificar su ritmo, su visión siempre anacrónica y falsa del mundo.

JUNIO 28. — A la noche. Cuando eres abandonada por todos, y desnuda me anegas, como una amante que crece sobrenaturalmente en la entrega, con la urgente serenidad de tu transparencia, de tu silencio, entonces, oh noche, noche, entonces sé que sólo ascenderé hasta tu pasión cuando libere la sangre de mis venas e inunde con ella tu oscuro, cálido corazón insondable.

H. A. M.

CALENDARIO

OTRA SUPERCHERÍA SOBRE RIMBAUD.

— Hace algunos años, fueron los famosos manuscritos abisinios. Ahora es un texto publicado nada menos que por "Mercure de France".

La historia es simple. El 19 de mayo se puso en venta, bajo el sello del "Mercure", *La chasse spirituelle*. El mismo día, Pascal Pia hacía en "Combat" la presentación de la obra: era uno de los textos inéditos de Rimbaud que, originariamente en poder de Verlaine, fueron olvidados por éste cuando hizo abandono de su hogar.

El título de la obra era conocido desde 1908, año de la publicación del libro de Edmond Lepelletier: *Paul Verlaine, sa vie, son oeuvre*. En efecto: entre los diversos objetos en poder de Verlaine que fueron inventariados cuando su fuga, figuraba "un manuscrito en sobre cerrado, titulado *La chasse spirituelle*, por Arthur Rimbaud". Lepelletier, que dió a conocer el inventario, nada dijo del texto, que parecía perdido irremisiblemente.

Grande e inmediato fué el interés de los círculos literarios ante ese descubrimiento; pero la publicación de algunos fragmentos, en la misma página de "Combat" donde Pia presentaba el texto, provocó reacciones diversas en pro y en contra de su autenticidad. André Breton, en carta al director de "Combat", denunció la obra como "...una falsedad de carácter particularmente despreciable". Al mismo tiempo Maurice Nadeau salía en defensa de la *Chasse*.

Apenas 48 horas después de la publicación, de actores jóvenes, Akakia Viala y Nicolas Bataille, se declararon autores únicos de la obra en el "Figaro Littéraire", haciendo al propio tiempo la historia de su origen. Ambos habían presentado el año anterior, en un concurso de teatros experimentales, una adaptación de *Une saison en enfer*. La crítica les fué adversa; se les acusó en general de ignorar el espíritu y aun la letra de la obra de

Rimbaud. Molestos y afectados, quisieron probar cuán injustas habían sido las críticas y cuán seriamente habían estudiado a Rimbaud. No encontraron para ello nada mejor que "reconstruir" el texto perdido de *La chasse spirituelle*.

Una vez terminada la labor, y para seguir el juego, enseñaron a algunos amigos el texto, haciéndoles creer que se trataba de la verdadera obra de Rimbaud llegada a manos de ellos por medios misteriosos. El texto circuló, y por fin —ya garantizada su autenticidad por personas responsables— fué a parar a poder de Pascal Pia, quien logró hacerlo publicar inmediatamente. Los autores quisieron rectificarse, pero ya era tarde: el libro salía a la venta en esos días. No les quedó otro recurso que revelar públicamente la superchería.

Aunque el relato de Mlle. Viala y M. Bataille era coherente y estaba apoyado por muchos testimonios de personas a quienes habían enseñado los originales, no fueron creídos por todos, ni en seguida. Pascal Pia, en particular, se negó a rendirse. Si bien Pierre Macaigne explicó en el "Figaro" del 26 de mayo cómo habían llegado los originales a poder de Pia, éste insistió en que creía "menos que nunca en la paternidad de las personas que reivindican la obra". Se le exigieron pruebas; las exigió él a su vez; el asunto derivó a cuestiones personales, se arrastró una semana más. Ya no se habla en París de *La chasse spirituelle*.

PREMIO A POUND. — Que hayan otorgado a Ezra Pound, a comienzos de año, el codiciado premio Bollingen de poesía, ha provocado en Estados Unidos una tempestad literaria que persiste aún. Un editorial de *Poetry* de junio reduce a cuatro, "en orden ascendente de estupidez", las reacciones del público: 1º) la obra premiada (*The Pisan Cantos*) es en realidad un libro magistral, y la

recompensa está plenamente justificada; 2º) *The Pisan Cantos* es una tontería, pero merece encomiarse la honestidad del jurado, que obró de acuerdo con sus convicciones a pesar de la ingrata reputación política del autor; 3º) Ezra Pound es un fascista y antisemita peligroso, cuya poesía está corrompida, y el jurado ha cometido un grave delito intelectual al otorgarle el premio; 4º) Ezra Pound es un demente inofensivo, cuyas cabriolas han divertido durante mucho tiempo a los literatos, y el premio constituye un adecuado reconocimiento de sus méritos.

En general, los elementos considerados progresistas atacaron con violencia al jurado, tachándolo de reaccionario. En "Partisan Review" de marzo, William Barrett llevó tan a fondo el ataque que causó una indignada respuesta de Allen Tate —uno de los jurados—, quien se manifestó dispuesto a discutir el asunto "en otro terreno". Auden, también jurado, justificó su voto a favor de Pound en términos de compromiso; Shapiro, jurado en disidencia, se sumó a los atacantes. Todavía en el número de junio la discusión continuaba; Tate publicó en él una breve explicación del sentido de su voto que juzgamos útil reproducir. Dice:

"Somos profesionales de las letras; no podemos esperar que el político o el hombre de negocios —el hombre que hace funcionar el país— sepa que tenemos una responsabilidad particular; no podemos pedir a este hombre que comprenda el hecho aún más difícil de que somos responsables del lenguaje que él usa para el bienestar general. La forma no puede ser separada del contenido, el *cómo* del *qué*; parte de nuestra responsabilidad de literatos es corregir el monismo del estadista; éste cree que cuanto dice está apenas dicho en nuestra lengua y que existe con prescindencia de la forma, dentro de ese medio indefinido que llama "practicidad". Pero si nosotros no velamos por la forma, nadie lo hará. Tampoco debemos temer que el hombre práctico fracase en su empeño de equilibrar nuestra preocu-

pación por la salud del idioma. Ya lo ha hecho en el caso de Pound. Pero el lenguaje de Pound sigue siendo asunto nuestro. Aunque Pound fuera un traidor convicto, yo seguiría pensando que en otra dirección, y que complica en última instancia el problema más allá de nuestro entendimiento, ha cumplido uno de sus deberes para con la sociedad."

LA DEBILIDAD DE ANTIS Y CONTRAS.

— En el mismo número de "Poetry", George Barker, que por lo común es un poeta bastante bueno, publica una *Ode against St. Cecilia's day*, débil e insignificante comparada con la oda de Dryden a la que quiere oponerla. Su error consiste en que la ha escrito *contra* algo, no *por* algo. El mismo mal que afecta hoy a la política internacional de Estados Unidos, inspirada y dirigida por el principio negativo del anticomunismo, y que por eso debe aceptar acuerdos y transacciones con regímenes profundamente odiosos a su tradición, pero anticomunistas decididos. Le falta la fuerza que da un principio positivo. Tal fué el caso de los republicanos españoles, unidos sólo por el antifascismo; de los aliados de la última guerra.

Habría sido admisible hasta una parodia, una broma de gusto dudoso. Barker no habría cometido entonces la insensatez de querer medirse con Dryden en un terreno donde Dryden es infinitamente superior. En un terreno poético de verdad, libre de *antis* y de *contras*.

UNA ENCUESTA DE "RESEÑA". — El número 2 de "Reseña", la tan eficaz publicación que dirige Vicente Barbieri, contiene una encuesta de extraordinario interés: "¿Es el existencialismo un problema de nuestro tiempo?" Contestan Ángel J. Battistesa ("no parece lícito negar las posibilidades tónicas del existencialismo, así sea el del mismo Sartre"), Guillermo de Torre ("ningún otro estilo de pensamiento alcanzó en su orto pareja bivalencia"), Ulyses Petit de Murat ("el existencialismo está más candente porque, en

lugar de proveer las limitadas meditaciones del hombre, sirve para adecuarlo al desaforado placer de discutir"), Córdova Iturburu ("el existencialismo es una filosofía sin perspectiva histórica y sin esperanza") y Ernesto Sá-bato ("el existencialismo traduce bastante bien el *zeitgeist* de los hombres que viven el derumbe de una civilización").

PARA UNA HISTORIA DE LA PIEDAD.

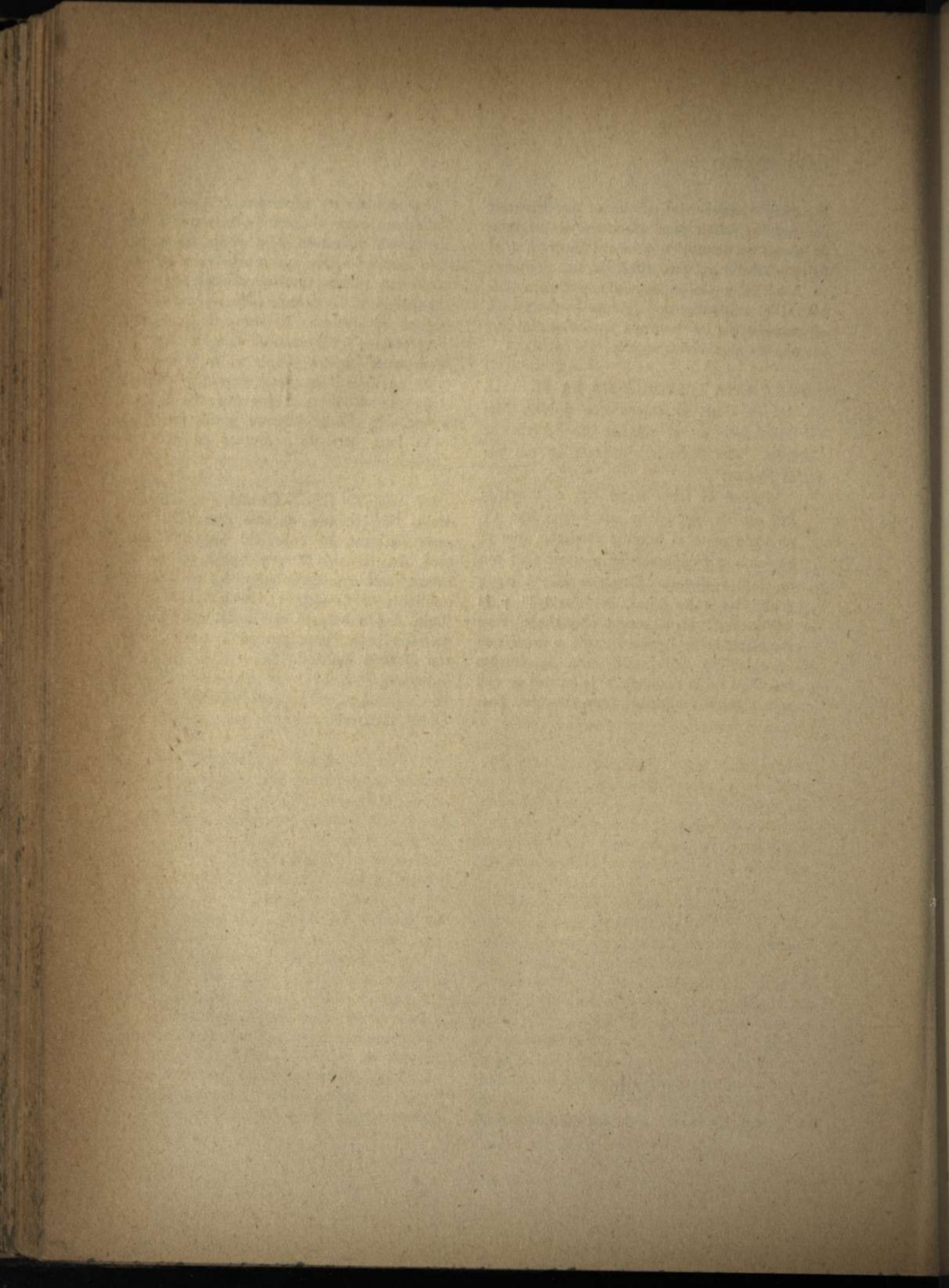
— Así se titula el ensayo que publica María Zambrano en el número de febrero de "Lyceum" (La Habana). Expresa en sus párrafos finales:

"Piedad es saber tratar con el misterio. Por eso su lenguaje y sus modos han repugnado tanto al hombre moderno, que se ha lanzado frenéticamente a tratar sólo con lo claro y distinto. Descartes asignó como cualidades a las ideas, la "claridad" y la "distinción". Nada puede objetársele. Pero insensiblemente hemos llegado a creer que "claridad" y "distinción" son igualmente las notas de la realidad. Y la verdad es que sólo algunas realidades, muy contadas, pue-

den alcanzar ese privilegio; ésas a que aludíamos antes, diciendo que son las que alcanzan definición. Mas queda un inmenso territorio que nos envuelve y abraza, que nos rechaza sumiéndonos a veces en la angustia o la desesperación, y ése no es claro ni distinto. Y ahí está: hemos de vérnosla a cada instante con él. Es simplemente nuestra propia vida. El misterio no se halla fuera; está dentro y en cada uno de nosotros, al par que nos rodea y envuelve. En él vivimos y nos movemos. La guía para no perdernos en él, es la Piedad."

RECUERDO DE NICOLAI. — Jorge Federico Nicolai, que durante diez años vivió entre nosotros, ha cumplido setenta y cinco años. Lo recuerda Eugen Relgis, el escritor rumano residente en Montevideo, en una nota publicada en *Cuadernos Americanos* de mayo-junio, donde hace el elogio del sabio germano. Lo llama "gran europeo", comparándolo con Romain Rolland.

ALFREDO J. WEISS



ÍNDICE

<i>Raimundo Lida: Vossler</i>	7
<i>Vicente Fatone: Jaspers y la experiencia de la culpa</i>	12
<i>Guido Piovene: La Gaceta Negra. Historia de un jugador</i>	19
<i>Alberto Girri: La prueba. El recuerdo</i>	31
<i>H. A. Murena: Sobre la naturaleza del verbo</i>	34
<i>Ana Gándara: La Nada</i>	47
CRÓNICA	
<i>Gian-Gaspere Napolitano: La narrativa italiana actual</i>	56
NOTAS	
<i>Eduardo González Lanuza: Poesía y silencio de Banchs</i> ..	67
LIBROS:	
<i>María Rosa Olivier: Miguel Ángel Asturias: "El Señor Presidente"</i>	73
<i>Daniel Devoto: Miguel D. Etchebarne: "Campo de Buenos Aires"</i>	77
<i>Bernardo Canal Feijóo: Jorge Enrique Ramponi: "Piedra infinita"</i>	78
CRÍTICA DE ARTE:	
<i>Julio E. Payró: "De Manet a nuestros días"; Exposición en el Instituto de Arte Moderno</i>	83
REALIDAD ARGENTINA:	
<i>Victoria Ocampo: En la selva</i>	89
ACTUALIDAD:	
<i>H. A. M.: Los penúltimos días</i>	93
<i>Alfredo J. Weiss: Calendario.</i>	

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 SIETE DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTISEIS DE AGOSTO DE MIL NO-
VECIENTOS CUARENTA Y NUEVE, EN
ARTES GRÁFICAS BARTOLOMÉ
U. CHIESINO, AMEGHINO 838,
AVELLANEDA.