

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

AGOSTO DE 1949

BUENOS AIRES

AÑO XVII

STUR

REVISED EDITION

THE HISTORY OF THE UNITED STATES

OF AMERICA

NEW YORK

1854

W. H. BROWN

S U M A R I O

A L B E R T C A M U S

*EL ARTISTA ES EL TESTIGO
DE LA LIBERTAD*

A N D R É G I D E

GOETHE

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

PASTORAL

J O S E F I N A P L Á

*¡SEMBRAD, ENTERRADORES,
CARA A LA PRIMAVERA!*

O C T A V I O P A Z

TRABAJOS DEL POETA

M A R I O A. L A N C E L O T T I

EL VIAJE

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

*LA GACETA NEGRA. HISTORIA
DE UN JUGADOR (II)*

CRÓNICA Y NOTAS

Victoria Ocampo: La "Lucrecia" de Benjamin Britten ☆

LIBROS ☆ *Dardo Cúneo: Enrique González Martínez:*

"Babel" ☆ *Roberto Di Pascuale: Pedro Salinas: "Lite-*

ratura Española. Siglo XX" ☆ *Alvaro Fernández Suárez:*

Germán Arciniegas: "En medio del camino

de la vida" ☆ *Hernán Rodríguez: Una revista*

de filosofía" ☆ *Guillermo de Torre: El telé-*

fono, nuevo totem del cine ☆ CRÓNICA DE

CINE: *Estela Canto: "Al filo de la noche"*

☆ *H. A. Murena: Los penúltimos días* ☆

Alfredo J. Weiss: Calendario.

THE HISTORY OF THE

PROGRESS OF THE

ART OF PRINTING

IN GREAT BRITAIN

FROM THE FIRST

INVENTION OF THE

ART TO THE PRESENT

STATE OF THE

ART IN GREAT BRITAIN

AND THE ADJACENT

ISLANDS OF IRELAND

AND SCOTLAND

IN THE SEVENTEENTH

CENTURY

BY JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

AND JOHN HENRY

EL ARTISTA ES EL TESTIGO DE LA LIBERTAD¹

Estamos en un tiempo en que los hombres, empujados por mediocres y feroces ideologías, se acostumbran a tener vergüenza de todo. Vergüenza de sí mismos, vergüenza de ser felices, de amar o de crear. Un tiempo en el que Racine se sonrojaría de Berenice mientras Rembrandt, para hacerse perdonar el haber pintado *La Ronda Nocturna*, correría a inscribirse en el comité de la esquina. Los escritores y los artistas actuales tienen enfermiza la conciencia, y entre nosotros está de moda hacer que se excuse nuestro oficio. Por cierto que se pone bastante celo en ayudarnos. De todos los ángulos de nuestra sociedad política se alza un clamor que nos concierne y que nos conmina a justificarnos. Es preciso que nos justifiquemos de ser inútiles a la vez que de servir, por nuestra misma inutilidad, a malas causas. Y cuando contestamos que es muy difícil descargarse de acusaciones tan contradictorias, se nos dice que es imposible justificarse a ojos de todos, pero que podemos lograr el generoso perdón de algunos tomando su partido, que si va uno a creerles es por lo demás el único verdadero. Cuando este tipo de argumento fracasa, se dice entonces al artista: "Vea la miseria del mundo. ¿Qué hace usted por ella?" Ante esta cínica extorsión, el artista podría contestar: "¿La miseria del mundo? No le agrego nada. ¿Quién de entre ustedes puede decir lo mismo?" Pero no es menos cierto que ninguno de nosotros, si tiene alguna exigencia, puede permanecer indiferente al llamado que asciende de una humanidad desesperada. Es preciso, pues, sentirse culpable a todo trance. Henos aquí arrastrados al confesonario laico, el peor de todos.

Y sin embargo, la cosa no es tan sencilla. La elección que nos piden no

¹ Alocución pronunciada en la sala Pleyel, en noviembre de 1948, durante una reunión internacional de escritores.

depende de ella misma; está determinada por otras elecciones hechas anteriormente. Y la primera elección que hace un artista es precisamente la de ser un artista. Y si ha elegido ser un artista, lo ha hecho en consideración a lo que él mismo es, y a causa de una cierta idea que se hace del arte. Y si tales razones le han parecido bastante buenas para justificar su elección, hay posibilidades de que continúen siendo lo bastante buenas para ayudarlo a definir su posición frente a la historia. Por lo menos es lo que yo pienso; y esta noche quisiera singularizarme un tanto poniendo el acento —puesto que hablamos aquí libremente y a título individual—, no sobre una conciencia culpable que no tengo, sino sobre los dos sentimientos que frente a la miseria del mundo, y a causa de ella precisamente, experimento con relación a nuestro oficio: quiero decir la gratitud y el orgullo. Ya que es preciso justificarse, quisiera decir por qué se está justificado al ejercer, dentro de los límites de nuestras fuerzas y nuestros talentos, un oficio que, en medio de un mundo reseco por el odio, nos permite a cada uno decir tranquilamente que no es el enemigo mortal de nadie. Pero esto pide ser explicado y yo no puedo hacerlo sin hablar un poco del mundo en que vivimos, y de aquello que nosotros, artistas y escritores, estamos consagrados a hacer en él.

El mundo que nos circunda está sumido en la desgracia, y se nos pide que hagamos algo por cambiarlo. Pero ¿cuál es esa desgracia? A primera vista se define sencillamente: se ha matado mucho en el mundo durante los últimos años, y algunos prevén que se volverá a matar. Un número tan grande de muertos acaba por tornar pesada la atmósfera. Naturalmente, no es cosa nueva. La historia oficial fué siempre la historia de los grandes asesinos. Y no es de hoy que Caín mata a Abel. Pero sí es de hoy que Caín mata a Abel en nombre de la lógica, y reclama luego la Legión de Honor. Tomaré un ejemplo para que se me comprenda mejor.

Durante las grandes huelgas de noviembre de 1947, los diarios anunciaron que el verdugo de París, M. Desfourneau, suspendería también su trabajo. A mi entender, no se reparó suficientemente en esta decisión de nuestro compatriota. Sus reivindicaciones eran precisas. Exigía, naturalmente, una prima por cada ejecución, lo que es natural en todo convenio. Pero sobre todo reclamaba enérgicamente la categoría de jefe administrativo. En efecto, quería recibir del Estado, a quien tenía conciencia de servir bien, la única consagra-

ción, el único honor tangible que una nación moderna puede ofrecer a sus buenos servidores; quiero decir, una categoría administrativa. Así se extinguía, bajo el peso de la historia, una de nuestras últimas profesiones liberales. Se apagaba, lo repito, bajo el peso de la historia. En los tiempos bárbaros, una aureola terrible mantenía al verdugo apartado del mundo. Su oficio lo hacía aquel que atenta contra el misterio de la vida y de la carne. Era y se sabía un objeto de horror. Y ese horror consagraba al mismo tiempo el precio de la vida humana. Hoy, el verdugo es tan sólo un objeto de pudor. Y en estas condiciones encuentro que tiene razón en no querer seguir siendo el pariente pobre al que se deja en la cocina porque no tiene las uñas limpias. En una civilización donde el asesinato y la violencia son ya doctrinas y están en camino de convertirse en instituciones, los verdugos tienen pleno derecho a entrar en los cuadros administrativos. A decir verdad, los franceses vivimos un poco retrasados. Aquí y allá en el mundo, los ejecutores están ya instalados en los sillones ministeriales. Solamente que han reemplazado el hacha por el sello de goma.

Cuando la muerte llega a ser asunto de estadísticas y administración, es que en verdad los asuntos del mundo no caminan. Pero si la muerte llega a ser abstracta, es que la vida lo es también. Y la vida de cada uno no puede ser sino abstracta a partir del momento en que se osa plegarla a una ideología. La desgracia es que estamos en el tiempo de las ideologías y de las ideologías totalitarias, es decir lo bastante seguras de sí mismas, de su razón imbécil o de su pequeña verdad, para no ver la salvación del mundo más que en su propia dominación. Y querer dominar a alguien o alguna cosa es desear la esterilidad, el silencio o la muerte de ese alguien. Basta, para comprobarlo, mirar en torno nuestro.

No hay vida sin diálogo. Y el diálogo ha sido reemplazado hoy por la polémica en la mayor parte del mundo. El siglo XX es el siglo de la polémica y el insulto. Entre las naciones y los individuos, al nivel mismo de las disciplinas antaño desinteresadas, ocupan el lugar que tenía tradicionalmente el diálogo reflexivo. Millares de voces, día y noche, prosiguiendo cada una por su lado un tumultuoso monólogo, vuelcan sobre los pueblos un torrente de palabras mixtificadoras, ataques, defensas, exaltaciones. Pero ¿cuál es el mecanismo de la polémica? Consiste en considerar al adversario como enemigo, y por consiguiente simplificarlo y rehusarse a verlo. Cuando insulto a alguien,

no sé ya el color de sus ojos, ni si se pone a sonreír, ni cómo lo hace. Vuelos casi ciegos por obra de la polémica, ya no vivimos entre hombres sino en un mundo de siluetas.

No hay vida sin persuasión. Y la historia actual sólo conoce la intimidación. Los hombres viven y sólo pueden vivir basándose en la idea de que tienen algo en común donde es siempre posible encontrarse. Pero hemos descubierto esto: hay hombres a quienes no se persuade. A una víctima de los campos de concentración le era y le es imposible explicar a quienes la envían que no deben hacerlo. Porque estos últimos no representan ya a los hombres sino a una idea, alzada a la temperatura de la más inflexible de las voluntades. Quien quiere dominar está sordo. Frente a él hay que batirse o morir. Es por eso que los hombres de hoy viven bajo el terror. En el *Libro de los Muertos* se lee que para merecer el perdón, el egipcio justo debía poder decir: "No he causado miedo a nadie". En estas condiciones y en el día del juicio final, vanamente se buscará a nuestros grandes contemporáneos en la fila de los bienaventurados.

¿Qué hay de asombroso en que estas siluetas, de ahora en adelante sordas y ciegas, aterrorizadas, alimentadas a *tickets*, y cuya entera vida se resume en una ficha policial, puedan ser luego tratadas como abstracciones anónimas? Resulta interesante comprobar que los regímenes surgidos de estas ideologías son precisamente aquellos que, por sistema, proceden al desarraigamiento de las poblaciones, paseándolas por la superficie de Europa como símbolos exangües que sólo adquieren vida irrisoria en las cifras de las estadísticas. Desde que estas hermosas filosofías entraron en la historia, enormes masas de hombres, en las que sin embargo cada uno tenía antaño una manera de dar la mano, son sepultadas definitivamente bajo las dos iniciales de las personas desplazadas, que un mundo sumamente lógico ha inventado para ellas.

Sí, todo eso es lógico. Cuando se quiere unificar el mundo entero en nombre de una teoría, no hay otro camino que el de tornar ese mundo tan descarnado, ciego y sordo como la teoría misma. No hay otro camino que el de cortar las raíces que unen al hombre con la vida y la naturaleza. No es por azar que en la gran literatura europea desde Dostoievsky no se encuentran paisajes. No es por azar que, en vez de interesarse por los matices del corazón y las verdades del amor, los libros significativos de hoy sólo se apasionan por los jueces, los procesos y la mecánica de las acusaciones; que en

vez de abrir las ventanas a la belleza del mundo, se las cierra con cuidado para la angustia de los solitarios. No es por azar que el filósofo que inspira hoy todo el pensamiento europeo es aquel para quien sólo la ciudad moderna permite al espíritu tomar conciencia de sí mismo, y que llegó hasta a decir que la naturaleza es abstracta y sólo la razón concreta. Tal el punto de vista de Hegel, y tal el punto de partida de una inmensa aventura de la inteligencia, aquella que acaba por matarlo todo. En el gran espectáculo de la naturaleza, estos espíritus embriagados ya sólo se ven a sí mismos. Es la ceguera final.

¿Por qué ir más allá? Quienes conocen las ciudades europeas destruidas saben de lo que hablo. Sus ruinas ofrecen la imagen de este mundo descarnado, extenuado de orgullo, donde a lo largo de un monótono apocalipsis vagan fantasmas en busca de una perdida amistad con la naturaleza y con los seres. El gran drama del hombre de Occidente está en que entre él y su devenir histórico no se interponen más las fuerzas de la naturaleza ni las de la amistad. Cortadas sus raíces, resecos sus brazos, se confunde ya con las horcas que le están prometidas. Pero al menos, llegados a ese colmo de extravío, nada debe impedirnos denunciar el engaño de este siglo que finge correr tras el imperio de la razón mientras busca tan sólo las razones de amor que ha perdido. Y nuestros escritores, que lo saben bien, acaban por adherir a ese desventurado y descarnado sucedáneo del amor, que se llama la moral. Los hombres de hoy pueden quizá dominarlo todo en sí mismos, y tal es su grandeza. Pero hay al menos una cosa que la mayoría no podrá volver a encontrar nunca: la fuerza de amor que les ha sido quitada. He ahí por qué tienen vergüenza. Y es bien justo que los artistas compartan esta vergüenza puesto que contribuyen a ella. Pero que al menos sepan decir que tienen vergüenza de sí mismos y no de su oficio.

Porque todo lo que constituye la dignidad del arte se opone a semejante mundo y lo recusa. Por el solo hecho de existir, la obra de arte niega las conquistas de la ideología. Uno de los sentidos de la historia de mañana es la lucha, ya iniciada, entre los conquistadores y los artistas. Ambos, sin embargo, se proponen el mismo fin. La acción política y la creación son las dos caras de una misma rebelión contra los desórdenes del mundo. En ambos casos se quiere dar al mundo su unidad. Y durante mucho tiempo la causa

del artista y la del novador político han sido confundidas. La ambición de Bonaparte es la misma que la de Goethe. Pero Bonaparte nos dejó el tambor en los liceos, y Goethe las *Elegías Romanas*. Y desde que intervinieron las ideologías de la eficacia apoyadas en la técnica, desde que, por un sutil movimiento, el revolucionario llegó a ser conquistador, las dos corrientes de pensamiento divergieron. Pues lo que busca el conquistador de izquierda o derecha no es la unidad, que representa ante todo la armonía de los contrarios, sino la totalidad, que es el aplastamiento de las diferencias. El artista distingue allí donde el conquistador nivela. El artista que vive y crea al nivel de la carne y de la pasión, sabe que nada es simple y que lo otro existe. El conquistador quiere que lo otro no exista; su mundo es un mundo de amos y esclavos, este mismo en que vivimos. El mundo del artista es el del debate vivo, el de la comprensión. No conozco una sola gran obra que se haya edificado solamente sobre el odio, mientras que conocemos los imperios del odio. En un tiempo en que el conquistador, por la lógica misma de su actitud, se convierte en ejecutor y policía, el artista está forzado a ser refractario. Frente a la sociedad política contemporánea, la única actitud coherente del artista —o de lo contrario tiene que renunciar al arte— es la repulsa sin concesión. Aun cuando lo quisiera, no puede ser cómplice de aquellos que emplean el lenguaje o los medios de las ideologías contemporáneas.

He ahí por qué es vano e irrisorio pedirnos justificación y compromiso. El artista es por su función misma el testigo de la libertad, y es ésta una justificación que suele pagar cara. Está comprometido por su función en el más inextricable espesor de la historia, ahí donde se ahoga la carne misma del hombre. Siendo como es el mundo, estamos comprometidos en él, pase lo que pase, y somos por naturaleza los enemigos de los ídolos abstractos que en él triunfan hoy en día, sean nacionales o partidarios. Y no lo somos en nombre de la moral y la virtud, como se busca hacer creer por un engaño suplementario. No somos virtuosos. Con ver el aire antropométrico que toma la virtud en nuestros reformadores, no hay por qué lamentarlo. Es en nombre de la pasión del hombre por aquello que hay de único en el hombre, que rechazaremos siempre esas empresas que se cubren con lo que hay de más miserable en la razón.

Pero esto define al mismo tiempo nuestra solidaridad. Puesto que debemos defender el derecho de cada uno a la soledad, nunca más volveremos a

ser solitarios. Estamos uno al lado del otro, no podemos trabajar completamente solos. Tolstoy pudo escribir la más grande novela de todas las literaturas acerca de una guerra que no había hecho. Nuestras guerras no nos dejan tiempo para escribir nada que no sean ellas mismas y, en el mismo momento, matan a Péguy y a millares de jóvenes poetas. He ahí por qué, superando nuestras diferencias que pueden ser grandes, encuentro que la reunión de estos hombres, esta noche, tiene un sentido. Más allá de las fronteras, sin saberlo a veces, trabajan juntos en los mil rostros de una misma obra que se levantará frente a la creación totalitaria. Juntos, sí, y con ellos esos millares de hombres que intentan alzar las formas silenciosas de sus creaciones en el tumulto de las ciudades. Y con ellos, también, los que no están aquí y que por la fuerza de las cosas se nos reunirán un día. Y aquellos otros que creen poder trabajar para la ideología totalitaria con los medios de su arte, siendo que en el seno mismo de su obra la potencia del arte hace estallar la propaganda, reivindica esa unidad de la que son los verdaderos servidores, y los señala a nuestra fraternidad forzosa a la vez que a la desconfianza de aquellos que los emplean provisoriamente.

Los verdaderos artistas no hacen buenos vencedores políticos, puesto que son incapaces de aceptar con ligereza la muerte del adversario. Están del lado de la vida, no del de la muerte. Son los testigos de la carne, no los de la ley. Su vocación los condena a abarcar aquello mismo que les es enemigo. Esto no significa, muy por el contrario, que sean incapaces de juzgar del bien y del mal. Mas su aptitud para vivir la vida ajena les permite reconocer, frente al peor criminal, la constante justificación de los hombres, que es el dolor. He ahí lo que nos impedirá siempre pronunciar la sentencia absoluta y, por consiguiente, ratificar el castigo absoluto. En el mundo de la condena de muerte, los artistas dan testimonio de aquello que se rehusa a morir en el hombre. ¡Enemigo de nadie, salvo de los verdugos! Y es esto lo que los señalará siempre, eternos Girondinos, a las amenazas y a los golpes de nuestros Montañeses con mangas de lustrina. Después de todo, y por su incomodidad misma, esta mala posición constituye su grandeza. Un día vendrá en que todos lo reconocerán y, respetuosos de nuestras diferencias, los más legítimos de entre los nuestros dejarán de desgarrarse como lo hacen. Reconocerán que su más profunda vocación es la de defender hasta el límite el derecho de sus adversarios a no estar de acuerdo con ellos. Proclamarán, según su condición,

que más vale equivocarse sin asesinar a nadie y dejando hablar a los otros, que tener razón en medio del silencio y los cadáveres. Tratarán de demostrar que si las revoluciones pueden triunfar por la violencia, sólo pueden mantenerse por el diálogo. Y sabrán entonces que esta singular vocación les crea la más conmovedora de las fraternidades, la de los combates dudosos y las grandezas amenazadas, la que, a través de todas las edades de la inteligencia, no ha cesado jamás de combatir para afirmar contra las abstracciones de la historia aquello que excede toda historia, y que es la carne, sea sufriente o sea dichosa. Toda la Europa de hoy, alzada en su soberbia, les grita que esta empresa es irrisoria y vana. Pero todos nosotros estamos en el mundo para demostrar lo contrario.

(Traducción de Julio Cortázar)

ALBERT CAMUS

G O E T H E

Desde hace mucho quiero dar un testimonio, aunque sea un testimonio ínfimo, de la gratitud que siento por Goethe. A menudo el nombre de Goethe se ha deslizado bajo mi pluma; pero nunca hasta ahora he hablado directamente de ese genio al cual, sin duda, debo más que a ningún otro, quizá más que a todos los otros reunidos. Hoy, al hablar de él, me parece en verdad que pago una deuda.

Tuve la dicha de encontrar a Goethe al comenzar mi vida. Inmediatamente sentí tejerse, como a pesar mío, los lazos de una fraternidad profunda; y, por lejos de él que a veces hayan podido arrastrarme algunos desvíos místicos, he vuelto siempre a su influencia con un íntimo contento de todo mi ser.

En estas páginas no me propongo hacer juicios nuevos acerca de su obra o de su persona. No tengo esa presunción, y creo rendirle mejor homenaje exponiendo sencillamente el papel que ha desempeñado en mi desarrollo intelectual, en mi vida. Ha sido un papel considerable. Más importante, sin duda, que en la vida de muchos alemanes; más importante que si yo mismo hubiera sido alemán. Porque, venido de más lejos, Goethe podía aportarme mucho más. Si a los franceses nos parece menos alemán que los otros autores de allende el Rin, se debe a que es más generalmente y universalmente humano, y por Goethe su raza toda se vincula más ampliamente con la humanidad. Empero, si en Goethe comulgaba yo con la humanidad, lo hacía a través de Alemania. Grave error es pretender que el beneficio de un escritor se detiene en las fronteras de su país. Sólo es perfectamente comprendido por sus compatriotas, qué duda cabe; pero todo lo que éstos no necesitan aprender porque lo llevan en la sangre, puede ser, para el extranjero, de inestimable enriquecimiento. Esa Alemania que, después de Lessing, Winckelmann y Herder alcanzaba su plenitud con Goethe, tenía menos que asombrarse y, por consiguiente, menos que aprovechar de Goethe que Francia. Sin duda Francia había tenido a Voltaire para ayudarla a luchar contra el avasallamiento reli-

gioso, pero mediante un sarcasmo que arrastraba, en la misma ironía, música y poesía verdaderas; éstas recuperaron bien pronto sus derechos con Chateaubriand y nuestros primeros románticos. Más durable era la acción de Goethe, que levantaba frente al Calvario un Olimpo frecuentado por las Musas y que resonaba con los cantos más hermosos. Yo comprendía, al leerlo, que el hombre puede salir de mantillas sin enfriarse, rechazar la credulidad de su niñez sin empobrecerse por ello, y que el escepticismo (quiero decir: el espíritu de indagación) puede y debe llegar a ser creador. Espero que me excusen, pues, si aduzco recuerdos personales de lecturas que figuraron entre los acontecimientos más importantes de mi vida. Mi caso, como no tiene nada de excepcional, permitirá medir la resonancia que despertó Goethe en un espíritu francés.

El contacto empezó a establecerse por el *Segundo Fausto*. Aún estaba en clase de retórica cuando Pierre Louys me hizo leer por vez primera (¿cómo no agradecersele?) el diálogo del Centauro. Cada vez que lo he releído más tarde, escuchaba la voz de Louys, mojada con lágrimas de admiración y de ternura, mezclarse a la de Fausto hablando de Helena:

Sie ist mein einziges Begehren!

Por admirable que me pareciera, me rehusé a no ver más que una restricción en este grito espléndido que debía resumir toda su estética (quiero decir: la de Pierre Louys). De igual modo Goethe, me parece; no ignoraba Goethe que Quirón no había podido ocuparse de botánica, de medicina ni de la educación de Aquiles, si hubiera llevado siempre a Helena sobre sus espaldas. Tampoco ignoraba Goethe cómo sacudir las espaldas. Su biografía, que leí poco después en una traducción alemana del libro de Lewes, me informó a ese respecto. La leí con interés tan vivo que desde entonces, cuando pienso en Goethe, no puedo decir precisamente si pienso en la obra o en el hombre mismo. En toda la literatura no hay otro ejemplo de confusión más perfecta, y también por ello su enseñanza es tan urgente. Por consagrada a su obra que sea la vida de ciertos artistas, permanece distinta de aquélla. En Goethe hay una penetración constante. Cada uno de sus poemas es un acto; y, recíprocamente, su vida entera se nos aparece como una obra de arte, una de sus obras más hermosas. Sean cuales fueren las páginas de Goethe que leo, no puedo olvidar a Goethe mismo, como me sucede olvidar

a Shakespeare cuando leo *Macbeth* u *Otelo*. En Goethe no admiro únicamente la flor sino la planta toda que la lleva y alimenta, de la cual no puedo separarla. Y si cedo en esto a un impulso de naturalista, también encuentro ese impulso en Goethe. Por intelectual que sea, Goethe nunca pierde de vista el mundo fenoménico. Lo guía un instinto seguro que no le permite pensar, anti-místico, sino de acuerdo con las leyes de la naturaleza. Ese instinto de naturalista falta a casi todos nuestros "intelectuales" de hoy. Creo que gracias a ese instinto, Goethe podría instruirnos mejor que nadie, aunque debido a ese instinto se lo comprenda y escuche menos. Y por ese instinto, sin duda, lo siento tan cerca de mí.

En esta primera época de mi vida no leí todo el *Segundo Fausto*, pero sí el monólogo de Fausto cuando despierta en medio de la naturaleza exultante; tan activa parece en estos versos la participación del mundo exterior, que comprendí en seguida, con gran vergüenza, que hasta entonces (tenía dieciocho años) no había abierto a Dios sino mi alma; comprendí que también podía hablarme a través de los sentidos si entre la naturaleza y yo no se interponía la pantalla de los libros, si dejaba que se estableciera un contacto directo y permanente, una comunión física de mi ser con todo lo que me rodeaba.

Leí también el monólogo de Helena:

Bewundert viel und viel gescholten...

Cuántas veces, después, me he repetido esas palabras, exaltándome en la persuasión de que la admiración ajena corre parejas con el vituperio, que no podemos merecer el elogio sin provocar también el insulto, y que no sienten el verdadero amor del laurel quienes no aman también su amargura.

El recuerdo de la primera lectura de *Torcuato Tasso*, que hice poco después, permanece inseparable de Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación* cavaba una profundidad metafísica bajo las réplicas del diálogo entre el poeta y el hombre de acción. Que Goethe no haya tenido siempre conciencia en sí mismo de esta significación profunda, poco importa. Permitir que veamos más de lo que el artista tenía el designio de poner en ella ¿no es propio de toda obra de arte perfecta? En este diálogo, dos universos se afrontan; la acción se opone al ensueño y a la contemplación pura... Y me complacía reconociendo en la vida entera de Goethe este antagonismo que él man-

tenía sabiamente, que lo invitaba a no hallar satisfacción sino en la lucha misma, a no aspirar al reposo, a no admitir otro que no fuera el de la muerte. Y como sabía que

Sobre todas las cumbres, el reposo

y no quería el reposo sino la lucha, a las cumbres sobrehumanas de lo sublime prefería, tanto en el arte como en la vida, las colinas soleadas donde crecen el trigo candeal y la viña, lo que debe alimentar al hombre y lo que puede embriagarlo.

Porque nada falsea más pérfidamente la figura de Goethe que la serena imagen que de él nos hacemos comúnmente (en Francia, al menos). No es la suya esa especie de felicidad superior que permite mantenerse impassible y sonriente en una región inaccesible a las tormentas. No lleva su spinozismo hasta procurar sustraerse a las pasiones que la *Ética* le ayudaba a comprender mejor. Por el contrario, primero se abandona a cada una, hallando en cada una su advertencia, y sólo procura librarse de ellas cuando ya nada tienen que enseñarle. Su meta, si alguna otra tenía que no fuera sencillamente la de vivir lo más posible, era la cultura, no la felicidad. Con toda excelencia lo demostraba Michel Arnauld, a quien me ligaba una estrecha amistad, en las páginas que publicó en 1900 y 1901 en "L'Ermitage" bajo el título de *La sabiduría de Goethe*. Acabo de releerlas. No creo que después se haya escrito sobre Goethe nada más sensato, nada mejor. Sin duda las conversaciones que yo sostenía por entonces con Michel Arnauld me ayudaron a penetrar aún mejor en la intimidad de aquel hacia el cual me inclinaban tantas nativas afinidades. Pero ¿conviene hablar en este caso de influencia? Si de tan buena gana me dejaba instruir por Goethe, es porque Goethe me informaba sobre mí mismo. Y, jugando con la palabra, si hablo de *reconocimiento* es porque en él me reconocía sin cesar. Cada uno de mis pensamientos, si no nacía de él, al menos se fortalecía en él. Goethe no me desviaba de mi ruta y yo, para encontrarlo, no me apartaba de mí mismo. Las lecturas que hice de su obra jalonan mi existencia. He vuelto a hallar un ejemplar de *Dichtung und Wahrheit* donde escribí con lápiz al margen de las consideraciones sobre la historia del pueblo hebreo (Libro IV): "Todo este pasaje admirable lo he leído en el casino de Biskra, el 27 de febrero de 1895..." Confieso que hoy,

al releerlo¹, por hermoso que me parezca aún ese pasaje, ya no comprendo qué podía sonreírme tanto en él. Pero ese día que sentí la necesidad de precisar, tuve, sobre ello no cabe duda, una especie de revelación. Quizá había sabido simplemente extraer una confianza nueva de este pensamiento tan simple y tan simplemente expresado: "Der Mensch mag sich wenden, wohin er will, er mag unternehmen, was er auch sei, stets wird er auf jenen Weg wieder zurückkehren, den ihm die Natur einmal vorgezeichnet hat"². Sí; era eso, sobre todo, lo que Goethe me aportaba: confianza. Y en el diario que llevaba entonces, leo más o menos por la misma fecha: "Nada me habrá fortalecido tanto en la vida como contemplar la gran figura de Goethe". Es verdad también que yo tenía que librarme de las trabas de una moral puritana que, durante algún tiempo, había podido endurecerme y enseñarme a resistir, pero de la cual ya no sentía más que la restricción y la incomodidad, de modo que estaba resuelto a aplicar contra esa moral misma la fuerza de resistencia que me había infundido. Nada podría ayudarme mejor a ello que la lectura de las *Elegías romanas*. Me embelesaba el comprenderlas tan bien. Aprendí de memoria esos amplios versos y me los recitaba el día entero; medían los apresurados latidos de mi corazón ávido. Incesantemente admiraba en ellos la legitimidad del placer con el asombro de alguien que, hasta ese día, había tropezado dondequiera con sujeciones, con prohibiciones. ¡Qué impunidad! ¡Qué soltura! Debía hacer mía esa tranquila y armoniosa plenitud en el goce. Nada se opone tan enérgicamente al ideal cristiano, cosa que no dejaban de advertir los celosos defensores de la Iglesia. Me divertía verlos negar a Goethe todo talento, todo don de persuasión, de elocuencia, cuando en realidad bastaba el ejemplo glorioso de su vida para convencerme de que Goethe no había equivocado el camino y que, sólo en Francia, quienes no lo habían leído en su lengua original, sino en una traducción desencantada, podían negar el esplendor de sus escritos. No me asombraba que rechazaran a Goethe, y me complacía no encontrar en Goethe un rechazo recíproco. Era natural que no pudieran admitir la ética de Goethe. Era natural que Goethe, preocupado de admitirlo todo, de comprenderlo todo, escribiera hablando de ellos: "Casi siempre descubro que los otros tienen tanto derecho de existir en su manera

¹ Escrito en 1932.

² Dondequiera que el hombre se dirija, y cualquier cosa que emprenda, siempre volverá al camino que de antemano le ha trazado la naturaleza."

como yo en la mía" ¹. Por eso la cultura acepta el catolicismo como una etapa fecunda del humanismo, de ese humanismo al cual la religión no puede sino oponerse.

Confieso sin embargo que esa longanimidad de Goethe me parece hoy un poco comprometedora. Mientras abre su inteligencia y su corazón por gran necesidad de comprenderlo todo, todo va bien; pero si lo hace por afán de tranquilidad, de comodidad, entonces siento que se agranda ante mis ojos la actitud incisiva de Nietzsche.

No es indiferente que sólo Alemania haya producido estos dos grandes representantes de la humanidad. Era necesario Goethe para permitir que Nietzsche se alzara, no contra él, sino sobre él. Cuando releo a Goethe, ya veo a Nietzsche en potencia. No hay que estrujar demasiado su Fausto para que de él surta el Superhombre; en *Los dioses, los héroes y Wieland* presiento *El nacimiento de la tragedia*; en fin, en su *Prometeo* (y no hablo sólo de la *Oda* que figura igualmente en el volumen de sus *Poesías*, sino del pequeño drama al que más tarde, un poco artificiosamente, ha unido este monólogo ²) aprendía ya que nada grande fué intentado por el hombre sino en rebelión contra los dioses. Ninguna obra de Goethe trabajó más profundamente mi pensamiento; su audacia, en verdad, es extrema; lo cual explica que Goethe no se decidiera sino difícilmente a publicar, y sólo al final de su vida, este escrito de juventud. La *Oda* misma que agregó a él fué entregada al público sin su consentimiento. En ella, como a pesar de sí, Goethe se une a Nietzsche, o más bien lo precede. Pero Goethe no puede y no quiere mantenerse en el estado de insubordinación que pinta en su *Prometeo*. Necesita encontrar, abandonando la región del rayo, un clima en que su pensamiento pueda más fácilmente llegar a la plenitud. Aquel que debía intentar en el *Segundo Fausto* una reconciliación de Fausto con Dios a través de una aventurada simbología

¹ *Campañas de Francia* (Munster; diciembre de 792). Y más adelante: "Esta fórmula de adiós de los piadosos y benévolos católicos no me era extraña ni desagradable; a menudo me había sido dirigida por relaciones pasajeras y a menudo también por sacerdotes, amigos míos, y no sé por qué razón estaría descontento de toda persona que deseara atraerme a su esfera, la única en que, de acuerdo con sus convicciones, puede uno vivir y morir tranquilo, en la esperanza de una eterna felicidad". (*Ibid.*; fin del párrafo).

² Con gran sorpresa de mi parte, he encontrado en Alemania literatos eminentes y muy cultivados que no tenían conocimiento o recuerdo de esta obra y que hasta negaron que existiera. Por eso hago de ella una cita un poco larga. A este *Prometheus*, y no a la bien conocida *Pandora*, alude Goethe en el libro XV de *Dichtung und Wahrheit*.

cristiana, de igual modo desea, en su espíritu pacífico, reconciliar con las divinidades del Olimpo al Titán en rebelión. La frase que agrega al monólogo: "Minerva tritt auf, nochmals eine Vermittelung einleitend" (Minerva llega para un nuevo ensayo de mediación) lo deja entender suficientemente. Y que no haya logrado encontrar una fórmula satisfactoria de conciliación, o que al fin considere esta conciliación imposible o vana, explica la interrupción de una obra en la que Goethe sin embargo no había cesado de pensar, porque simbolizaba y resumía admirablemente el tormento de su propio pensamiento. Diré más: esta paz que alcanzó en su vida, sólo pudo obtenerla trampeando un poco; pero no podía consentir que se trampeará en la obra de arte: ésta, pues, quedó inconclusa.

Si la dura castidad de Nietzsche prolonga una audacia más constante y no menos altiva, admiro y amo en Goethe esa ternura amorosa, compañera de su fuerza, que lo hace inclinar a Prometeo sobre Pandora:

*Y tú, Pandora,
Santo receptáculo de todos los dones
Que dispensan la alegría,
Bajo el cielo lejano,
Sobre la tierra inmensa;
De todo lo que hace regocijar mi ser,
De aquello que, en la frescura de la sombra,
Me abreva de consuelo,
Y del sol la felicidad primaveral
Y del Océano el tibio oleaje
Cuya ternura para siempre acarició mi seno,
Y de aquello cuyo puro resplandor celeste
Ha deleitado mi alma en reposo...
De todo eso, de todo... ¡Pandora mía!¹*

¹ Und du, Pandora
Heiliges Gefäß der Gaben alle,
Die ergötzlich sind
Unter dem weiten Himmel,
Auf der unendlichen Erde,
Alles, was mich je erquickt von Wonnegefühl,
Was in des Schattens Kühle ..

La universalidad misma de Goethe y el equilibrio en que mantiene sus facultades no son posibles sin una especie de moderación, de templanza. O mejor dicho: sólo la moderación permite ese equilibrio feliz que Nietzsche habría de rehusarse bien pronto. En Nietzsche triunfa Dioniso. Goethe desconfía un poco de la embriaguez y prefiere dejarse dominar por Apolo. Su obra, impregnada de luz, no tiene esos repliegues misteriosos en los que se abriga la angustia suprema y sus tinieblas. Puede derramar dulces lágrimas; nunca le oímos sollozar. Nietzsche exigirá más del hombre, es cierto; pero el ejemplo de ese Titán herido por el rayo, de ese Prometeo sin Pandora, evoca también nuestra fragilidad. A su ansiosa pregunta: "¿Qué puede un hombre?", nadie ha respondido mejor que Goethe.

(Traducción de José Bianco)

ANDRÉ GIDE

*Mir Labsal ergossem
Der Sonne Liebe jemals Frühlingswonne,
Des Meeres laue Welle
Jemals Zärtlichkeit an meinen Busen angeschmiegt,
Und was ich je für reinen Himmelsglanz
Und Seelen ruhgenuss geschmetckt ...
Das all all... Meine Pandora!*

P A S T O R A L

Canta la luz abierta
de par en par a Luz más soberana,
y tanto más lozana
por más cierta,
su plenitud que en los colores crece
aun en la oculta sombra resplandece.

Desde el prado lindero
su timidez con el silencio alterca,
el balido se acerca
del cordero,
y el aire que sustenta su delicia
sus rizados vellones acaricia.

En bajo asordinado
llega por la distancia diluïdo
el profundo mugido
del ganado,
y por los valles que sus voces llenan
sus antífonas de órgano resuenan.

La férvida cigarra
—anticipado anuncio de la siesta—
entrega en la floresta
su guitarra
monocorde y frenética en la mano
febril y alucinante del verano.

Inmortal alegría
bajo la fronda cauta se aposenta,
y el amor se sustenta
en melodía:
ansias gozosas líquidas salpican
los crótalos del viento que repican.

Ya el júbilo sonoro
por el cóncavo cielo se dilata,
cuando, líquida plata
en manso lloro,
el caramillo de apretado cauce
fluye limpia frescura bajo el sauce.

En tanto que el pandero
con tirante repique le acompaña,
sonriente se engaña
en el sendero
la mañana que vuelve hacia su aurora,
burlada por el tiempo y burladora.

Con las notas tranquilas
de la dulzaina en soledad tañida,
y en la apenas oída
en las esquilas,
se entrelazan en rústica armonía
en la coral festividad del día.

Ingenuo regocijo,
alternativa voz de moza y mozo,
su recíproco gozo
al aire dijo.
Ahora un silencio aun más regocijado
en la quietud del aire ha retozado.

El agua que murmura
entre las piedras su canción, aumenta
entre ramas de menta
su frescura,
y da acompañamiento lisonjero
al claro epitalamio del jilguero.

¿Qué arpas, qué clarines,
qué tiorbas o qué trompas majestuosas,
qué flautas insidiosas,
qué violines
competirán en musical frescura
con la brisa que trémula murmura?

Oh quietud campesina,
la vida tu declive alegre pisa,
y al término sin prisa
se encamina,
que el silencio en tu seno se adormezca
y —oculta hierba— entre tus voces crezca.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

¡SEMBRAD, ENTERRADORES, CARA A LA PRIMAVERA!

Sepultad vuestros muertos que son vuestra simiente,
bajo un cielo de cólera, entre un fango sangriento.
Un fango casi carne. Con él entre los dientes,
reposen, diez a diez y ciento a ciento.

Viento de furias lleva los músculos robustos
—selva unánime de iras— al horizonte en fuego.
Clavado como un hacha en los ceños adustos
va el propósito ciego.

La trinchera en acecho es ya casi una fosa.
El surco que a los muertos abráis, será trinchera.
Como han de alzarse un día, no necesitan losa:
¡sembrad, enterradores, cara a la primavera!

Sembrad, los que sabéis, por sobre toda angustia,
a través de la muerte, que el fracaso no era,
que no existe, a pesar de la hoja mustia,
más que una eterna y sola primavera;

los que tenéis lavados en lágrimas los pasos,
muerte tan a la orilla, que es ya toda la vida,
la piel como una flor ajena en propia diestra,
vida tan olvidada que ya casi no es vuestra...,
¡sembrad, enterradores, a vuestros muertos fieles!

(Odio y amor se juntan en una sola herida
y es dulce el odio y el amor nos duele...)

Enterrad vuestros muertos. Su trabajo comienza
ahora que descansan sus mortales agravios.
¡Cómo os gritan su grito de cólera y vergüenza
con la tierra en los labios!

Y claman largamente su sangre ida a la arena
las novias no abrazadas, las criaturas sin besos.
El huérfano en camino despertará sus venas.
Primaveras ahogadas gritarán en sus huesos.

Acostad vuestros muertos: son los por siempre erguidos;
y cubrid esos ojos que ya no han de apagarse.
Ocultad sus heridas. Cada una ha sido un nido
donde incubó el dolor un mundo a levantarse.

Ya germinan sus ojos —antorchas en la espera—,
en los ojos abiertos al sol cada mañana.
En los labios que ensayan la palabra temprana
su silenciada voz ya se despierta entera.

.....
¡Sembrad, enterradores, cara a la primavera!

Paraguay, julio de 1949.

JOSEFINA PLÁ

TRABAJOS DEL POETA

I

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgñados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, sin trompetas, calzados de silencio, en general de negro, dientes feroces, voces roncas, todos ojos de boca, se presentan Tedeoro y Tevomit, Tli, Mundoinmundo, Ninguno y los otros, que son mil y nadie, un minuto y jamás. Aparento no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana. Secreta y activamente me ocupo de ellos. La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mujiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defiando, apaleo a los visitantes, corto orejas, combato a brazo partido largas horas de silencio al raso. Crujir de dientes, huesos rotos, un miembro de menos, uno de más, en suma un juego —si logro tener los ojos bien abiertos y la cabeza fría—. Pero no hay que mostrar demasiada habilidad; una superioridad manifiesta los desanima. Y tampoco excesiva confianza; podrían aprovecharse y entonces, ¿quién responde de las consecuencias?

II

He dicho que en general se presentan de negro. Debo añadir que de negro espeso, parecido al humo del carbón. Esta circunstancia les permite cópulas, aglutinaciones, separaciones, ramificaciones. Algunos, hechos de una materia parecida a la mica, se quiebran fácilmente. Basta un manotazo. Heridos, dejan escapar una substancia parduzca, que no dura mucho tiempo regada en el suelo, porque los demás se apresuran a lamerla con avidez. Seguramente lo hacen para reparar energías.

Los hay de una sola cabeza y quince patas. Otros son nada más que rostro y cuello. Terminan en un triángulo afilado. Son peligrosos; cuando vuelan, silban como silba en el aire el cuchillo. Los jorobados son orquestas ambulantes e infinitas: en cada jiba esconden otro, que toca el tambor y que a su vez esconde otro, también músico, que por su parte esconde otro, que por la suya... Las bellas arrastran con majestad largas colas de babas. Hay los jirones flotantes, los flecos que cuelgan de una gran bola gaseosa y se desprenden y saltan en la alfombra; los puntiagudos, los orejudos, los cuchicheantes, los desdentados que se pegan al cuerpo como sanguijuelas, los que repiten durante horas una misma palabra, una misma palabra. Son innumerables e innombrables.

Debo aclarar también que ciertos días arden, brillan, ondulan, se despliegan o repliegan (como una capa de torear), se afilan:

Los azules, que florecen en la punta del tallo de la corriente eléctrica.

Los rojos, que vibran o se expanden o chisporrotean.

Los amarillos de clarín, los erguidos, porque los suntuosos se tienden y los sensuales se extienden.

Las plumas frescas de los verdes, los siempre agudos y siempre fríos, los esbeltos, puntos sobre las íes de blancos y grises.

¿Son los enviados de Alguien que no se atreve a presentarse o vienen simplemente por su voluntad, porque les nace?

III

Todos habían salido de casa. A eso de las once, advertí que me había fumado el último cigarrillo. Como no deseaba exponerme al viento y al frío, busqué por todos los rincones una cajetilla, sin encontrarla. No tuve más remedio que ponerme el abrigo y descender la escalera (vivo en un quinto piso). La calle, una hermosa calle de altos edificios de piedra gris y dos hileras de castaños desnudos, estaba desierta. Caminé unos trescientos metros contra el viento helado y la niebla amarillenta, sólo para encontrar cerrado el estanco. Dirigí mis pasos hacia un café próximo, en donde estaba seguro de hallar un poco de calor, de música y sobre todo los cigarrillos, objeto de mi salida. Recorría dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, no sentí, *pasó*— rauda, la Palabra. Lo inesperado del encuentro me paralizó un segundo,

bastante para dar tiempo a que volviera a la noche. Repuesto, alcancé a cogerla por las puntas del pelo flotante. Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediablemente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se estira... hasta que me quedé con un poco de silencio entre las manos amoratadas.

IV

Echado en la cama, pido el sueño bruto, el sueño de la momia. Cierro los ojos y procuro no oír el tam-tam que suena en no sé qué rincón de la pieza. "El silencio está lleno de ruidos —me digo— y lo que oyes, no lo oyes de verdad. Oyes el silencio". Y el tam-tam continúa, cada vez más fuerte: es un ruido de cascos de caballo galopando en un campo de piedra; es un hacha que no acaba de derribar un árbol gigante; una prensa de imprenta imprimiendo un sólo verso inmenso, hecho nada más que de una sílaba, que rima con el golpe de mi corazón; es mi corazón que golpea la roca y la cubre con una andrajosa túnica de espuma; es el mar, la resaca del mar encadenado, que cae y se levanta; que se levanta y cae, que cae y se levanta; son las grandes paletadas del silencio cayendo en el silencio.

V

Mala noche. Jadeo, viscoso aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza. Esta vez te vacío la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón. Mala noche. Doña campamocha se come en escamocho el miembro mocho de don campamocho. Tli, saltarín cojo, baila sobre mi ojo. Ninguno a la vista. Todos de mil modos, todos vestidos de inmundos apodos, todos y uno: Ninguno. Te desfondo a fondo, te desfondo de tu fundamento. Traquetea tráquea aquea. El carrascaloso se rasca la costra de caspa. Doña campamocha se atasca, tarasca. El sinuoso, el silbante babeante, al pozo con el gozo. Al pozo de ceniza. El eriso se irisa, se eriza, se riza de risa. Sopa de sapos, todos a una, bola de sílabas de estropajo, bola de gar-

gajo, bola de vísceras de sílabas sibilas, badajo, sordo badajo. Jadeo, penduleo desguanguilado, jadeo.

VI

Ahora, después de los años, me pregunto si fué verdad o un engendro de mi adolescencia exaltada: los ojos que no se cierran nunca, ni en el momento de la caricia; ese cuerpo demasiado vivo (antes sólo la muerte me había parecido tan rotunda, tan totalmente ella misma, quizá porque en lo que llamamos vida hay siempre trozos y partículas de no-vida); ese amor tiránico, aunque no pide nada, y que no está hecho a la medida de nuestra flaqueza. Su amor a la vida, obliga a desertar la vida; su amor al lenguaje lleva al desprecio de las palabras; su amor al juego conduce a pisotear las reglas, a inventar otras, *a jugarse la vida en una palabra*. Se pierde el gusto por los amigos, por las mujeres razonables, por la literatura, la moral, las buenas compañías, los bellos versos, la psicología, las novelas. Abstraído en una meditación —que consiste en ser una Meditación sobre la inutilidad de las meditaciones, una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la Contemplación, hasta que los tres son uno— se rompen los lazos con el mundo, la razón y el lenguaje. Sobre todo con el lenguaje —ese cordón umbilical que nos ata al abdominal vientre rumiante—. Te atreves a decir No, para un día poder decir mejor Sí. Vacías tu alma de todo lo que los Otros la rellenan: grandes y pequeñas naderías, todas las naderías de que está hecho el mundo de los Otros. Y luego te vacías de ti mismo, porque tú —lo que llamamos yo o persona— también es imagen, también es Otro, también es nadería. Vaciado de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar. Vienen eras de silencio, eras de sequía y de piedra. A veces, no siempre, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado. El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso, más tarde, vendrán otros.

VII

Salgo poco. Cuando, por casualidad, encuentro a mis amigos, exclaman al verme: “¿Qué le pasa? Está muy pálido. Debería ir al campo una temporada”.

¿Cómo explicarles que esa fatiga se la debo a un sueño que desde hace tiempo me visita, noche tras noche?

Me tiendo en la cama, pero no puedo dormir. Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro, en donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con que duermen los objetos cuyos dueños han muerto o se han ido de pronto y para siempre, sueño obtuso de objeto entregado a su propia pesadez inanimada, sin calor de mano que lo acaricie o lo pula, sin presión de pulso que interrumpa su bruto dormir a pierna suelta o, más exactamente, a pierna muerta, arrancada de un tronco todavía vivo que se retuerce mientras ella ronca, ahita de silencio y reposo, materia satisfecha y anestesiada por su propia satisfacción, mineralizada por la ausencia del cuerpo que la obligaba a vivir y condolerse. Mis ojos palpan inútilmente el ropero, la silla, la mesa, objetos que me deben la vida pero que se niegan ahora a reconocermme y compartir conmigo estas horas. Me quedo quieto en medio de la gran explanada egipcia. Pirámides y conos de sombra me fingen una inmortalidad de momia. Nunca podré levantarme. Nunca será otro día. Estoy muerto. Estoy vivo. No estoy aquí. Nunca me he movido de este lecho y jamás podré levantarme. Y cierro los ojos. Soy una plaza donde embisto capas ilusorias que me tienden toreros enlutados. Don Tancredo se yergue al centro, relámpago de yeso. Lo ataco y cuando estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite. Y embisto de nuevo, bajo la rechifla de mis labios inmensos, que ocupan todos los tendidos. Ah, nunca acabo de matar al toro, nunca acaba de ser arrastrado por esas mulas tristes que dan vueltas y vueltas al ruedo, bajo el ala fría de ese silbido ceniciento que decapita la tarde como una navaja inexorable. Abro los ojos. Me incorporo y oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas, muchacha flaca y perversa, que arroja una carta que sólo contiene insidias y calumnias. Luego se aleja con sigilo. Me tiendo; apenas es la una. Caen, caen horas, caen grandes piedras en un pozo, caigo en un pozo, caigo en mí mismo. Me estiro, mis pies salen de mi cuarto, mi cabeza atraviesa las paredes. Me extiendo por la noche infinita, como las raíces de un árbol sagrado, como la música, como el silencio. Y me invade el miedo: ¿cómo defender ese inmenso cuerpo desamparado? La noche se llena de dientes, patas, garras, babas. ¿Qué harán las lejanas uñas de mis pies?, se preguntan mis ojos aterrados. Y, lentamente, me encojo. Cruje mi esqueleto, rechinan los goznes del mundo.

Enciendo la luz: son las cuatro y ya no me será posible dormir porque el día bruscamente se me ha echado encima con su sentencia a cadena perpetua y habrá que levantarse y afrontar el trabajo diario, los saludos matinales, las sonrisas torcidas, los amores en lechos de agujas, las penas y las diversiones que dejan cicatrices imborrables. Y todo sin haber reposado un instante, pues ahora que estoy muerto de sueño y cierro los ojos pesadamente, el reloj me llama: son las ocho, ya es hora.

¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que desde hace mucho sueño todas las noches que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?

VIII

Lo más fácil es quebrar una palabra en dos. A veces los fragmentos siguen viviendo, algunos con vida frenética, feroz, monosilábica. Es delicioso echar ese puñado de recién nacidos al circo: saltan, danzan, botan y rebotan, gritan incansablemente, levantando sus coloridos estandartes. Pero cuando salen los leones hay un gran silencio, interrumpido sólo por las incansables, majestuosas mandíbulas...

Los injertos ofrecen ciertas dificultades. Resultan casi siempre monstruos débiles: dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda la sangre a un medio-cuerpo; águilas con picos de paloma, que se destrozan cada vez que atacan; palomas con picos de águila, que desgarran cada vez que besan; mariposas paralíticas. El incesto es ley común. Nada les gusta tanto como las uniones en el seno de una misma familia. Pero es una superstición sin fundamento atribuir a esta circunstancia la pobreza de los resultados.

Llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, alas, picos, cuernos. Colecciono manadas, que someto a un régimen de colegio, de cuartel, de cuadra, de convento. Adulo instintos, corto y recorto tendencias y alas. Hago picudo lo redondo, espinoso lo blando; reblandezco huesos, osifico vísceras. Pongo diques a las inclinaciones naturales. Y así creo seres graciosos y de poca vida.

A la palabra torre le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra odio la alimento de basura durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje. Mato de hambre al

amor, para que devore lo que encuentre. A la hermosura le sale una joroba en la u. Y la palabra talón, al fin en libertad, aplasta cabezas con una alegría regular, mecánica. Lleno de arena la boca de las exclamaciones. Suelto a las remilgadas en la cueva donde gruñen los pedos. En suma, en mi sótano se corta, se despedaza, se degüella, se pega, se cose y recose. Hay tantas combinaciones como gustos.

Pero esos juegos acaban por cansar. Y entonces no queda sino el Gran Recurso: de una manotada aplastas seis o siete —o diez o mil millones— y con esa masa blanca haces una bola, que dejas a la intemperie hasta que se endurezca y brille como una partícula de astro. Y cuando esté bien fría, la arrojas con fuerza contra esos ojos fijos que te contemplan desde que naciste. Si tienes tino, fuerza y suerte quizá destroces algo, quizá le rompas la cara al mundo, quizá tu proyectil estalle contra el muro y le arranque unas breves chispas que iluminen un instante el silencio.

IX

No bastan los sapos y culebras que pronuncian las bocas de albañal. Vómito de palabras, purgación del idioma infecto, comido y recomido por unos dientes cariados, vasca donde nadan trozos de todos los alimentos que nos dieron en la escuela y de todos los que, solos o en compañía, hemos mastinado desde hace siglos. Devuelvo todas las palabras, todas las creencias, toda esa comida fría con que desde el principio nos atragantan.

Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Para execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, expeler, exturbar, excorpiar, expurgar, excoriar, expilar, exprimir, expectorar, exulcerar, excrementar (los sacramentos), extorsionar, extenuar (el silencio), expiar.

Un lenguaje que corte el resuello. Rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables. Un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, de esdrújulos y agudos, incansables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotuelnosotrosvosotro sellos. Un viento de cuchillos que desgarré y desarraige y descuaje y deshonoré las casas, los comercios, los templos, las bibliotecas, los periódicos, las familias, las

cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, los amores, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las ideas, las creencias, las pesadillas, las verdades, la fe.

X

Ronda, se insinúa, se acerca, se aleja, vuelve de puntillas y, si alargo la mano, desaparece, una Palabra. Sólo distingo su cresta orgullosa: Cri. ¿Cristo, cristal, crimen, Crimea, crítica, Cristina, criterio? Y zarpa de mi frente una piragua, con un hombre armado de una lanza. La leve y frágil embarcación corta veloz las olas negras, las oleadas de sangre negra de mis sienes. Y se aleja hacia dentro. El cazador-pescador escruta la masa sombría y anubarrada del horizonte, henchido de amenazas; hunde los ojos sagaces en la rencorosa espuma, aguza el oído, olfatea. A veces cruza la oscuridad un destello vivaz, un aletazo verde y escamado. Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las profundidades insondables. El cazador sopla el cuerno que lleva atado al pecho, pero un enlutado mugido se pierde en el desierto de agua. No hay nadie en el inmenso lago salado. Y está muy lejos ya la playa rocallosa, muy lejos las débiles luces de las casuchas de sus compañeros. De cuando en cuando el Cri reaparece, deja ver su aleta nefasta y se hunde. El remero fascinado lo sigue, hacia dentro, cada vez más hacia dentro. ¿Volverá alguna vez a la costa?

XI

Luego de haber cortado todos los brazos que se tendían hacia mí; luego de haber tapiado todas las ventanas y puertas; luego de haber inundado de agua envenenada los fosos; luego de haber edificado mi casa en la roca de un No inaccesible a los halagos y al miedo; luego de haberme cortado la lengua y luego de haberla devorado; luego de haber arrojado puñados de silencio y monosílabos de desprecio a mis amores; luego de haber olvidado mi nombre y el nombre de mi lugar natal y el nombre de mi estirpe; luego de haberme juzgado y haberme sentenciado a perpetua espera y a soledad perpetua, oí contra las piedras de mi calabozo de silogismos la embestida húmeda, tierna, insistente, de la primavera.

XII

Hace años, con piedrecitas, basuras y yerbas, edificué Tilantlán. Recuerdo la muralla, las puertas amarillas con el signo digital, las calles estrechas y malolientes que habitaba una plebe ruidosa, el verde Palacio del Gobierno y la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una palma, con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables. Tilantlán, ciudad gris al pie de la piedra blanca, ciudad agarrada al suelo con uñas y dientes, ciudad de polvo y plegarias. Sus moradores —astutos, ceremoniosos y coléricos— adoraban a las Manos, que los habían hecho, pero temían a los Pies, que podían destruirlos. Día y noche honraban a las Manos, pero en su corazón reservaban un sitio a los Pies. Su teología —y los renovados sacrificios con que intentaron comprar el amor de las Primeras y asegurarse la benevolencia de los Últimos— no evitaron que una alegre mañana mi pie derecho los aplastara, con su historia, su aristocracia feroz, sus motines, su lenguaje sagrado, sus canciones populares y su teatro ritual. Y sus sacerdotes jamás sospecharon que Pies y Manos no eran sino las extremidades de un mismo dios.

XIII

Difícilmente, avanzando milímetros por año, me hago un camino entre la roca. Desde hace milenios mis dientes se gastan y mis uñas se rompen para llegar allá, al otro lado, a la luz y el aire libre. Y ahora que mis manos sangran y mis dientes tiemblan, inseguros, en una cavidad rajada por la sed y el polvo, me detengo y contemplo mi obra: he pasado la segunda parte de mi vida rompiendo las piedras, perforando las murallas, taladrando las puertas y apartando los obstáculos que interpuse entre la luz y yo durante la primera parte de mi vida.

XIV

La terca Esperanza me llama, incesante. Y su voz resuena en mi pecho como el timbre del teléfono suena incansable en una casa donde todos han muerto.

XV

¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de mi noche de piedra! Hace siglos que no llueve. Hasta la hierba rala de mi pecho ha sido secada por el sol. El cielo, limpio de estrellas y de nubes, está cada día más alto. Mi sangre se extenua entre venas endurecidas. Nada te aplaca ya, Cólera, que te muerdes impotente las manos; ni a vosotras, Virgen, Estrella Airada, hermosuras con alas. Todas las palabras han muerto de sed. Nadie podrá alimentarse con estos restos pulidos, ni siquiera mis perros, mis vicios. Esperanza, águila famélica, déjame sobre esta roca parecida al silencio. Y tú, viento que soplas del Pasado, sopla con fuerza, dispersa estas pocas sílabas y hazlas aire y transparencia. ¡Ser al fin una Palabra, un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos! Pero ya el Olvido pronuncia mi nombre: míralo brillar entre sus labios como el hueso que brilla un instante en el hocico de la noche de negro pelaje. Los cantos que no dije, los dice ya el silencio.

XVI

Como un dolor que avanza y se abre paso entre vísceras que ceden y huesos que resisten, como una lima que lima los nervios que nos atan a la vida, pero también como una alegría súbita, como abrir una puerta que da al mar, como asomarse al abismo y como llegar a la cumbre, como el río de diamante que horada la roca y como la cascada azul que cae en un derrumbe de estatuas y templos blanquísimos, como el pájaro que sube y el relámpago que desciende, ¡oh batir de alas, oh pico que desgarrar y entreabre al fin el fruto!, tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, oh caída infinita en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.

París, febrero-julio de 1949.

OCTAVIO PAZ

E L V I A J E

Un gentío enorme iba y venía por la estación. La luz gris, macilenta, penetraba por las claraboyas, diluía los objetos, palidecía los rostros. La voz pánica de los megáfonos parecía presidir el clamor general, acicatear el apremio. M... se había quedado inmóvil en medio de aquella turbamulta. Los otros, lo otro, todo aquello que no era él recobraba una fuerza prescindente, una virtud que lo desamparaba.

"Todos lo hacen...", le había dicho su mujer. Pensó en la noche anterior. En Berta y en los niños. Había tenido que despedirse, que abandonarlos. Quizá para siempre. ¿Por qué, en efecto, regresar? ¿No era posible, acaso, no regresar nunca?

El recuerdo de aquellos seres familiares alrededor de la mesa, quietos en el mudo asombro, lo entristeció aún más. El peso de una culpa parecía gravitar sobre su cuerpo. Los menores movimientos parecían recelar un peligro, arriesgar lo irreparable. Y algo en M... empezó a conjurar.

Faltaba un cuarto de hora para la partida del tren. M... tomó su valija y se encaminó lentamente hacia el portón de entrada como si volviera para siempre sobre sus pasos. Pero apenas llegó al linde se detuvo. Entonces volvió sus ojos a la ciudad de piedra. Los edificios se recortaban sobre un cielo de tormenta, increíblemente blancos, y las paredes exhibían hasta su límite, y a favor de una luz tétrica, el aspecto total. La calle, la gente, los carruajes, se le antojaron desligados de su vida, animados por una lejana autonomía. Un viento desusado estrechaba la atmósfera, confinaba las cosas, cercaba los ruidos, y un súbito rayo de sol pareció acentuar la penumbra del ambiente.

Unas campanas habían dado la hora en el edificio de una gran compañía. M... levantó la vista hacia la torre y recorrió su desolada superficie. Se sintió muy pequeño. Allá, muy arriba, estampados en el alto cubo de granito que segaba el cielo, se divisaban los signos circulares del reloj. Aquel tañido parecía provenir de la eternidad y era como el juicio de los tiempos sobre la

ciudad inmóvil. La mole asumió de pronto un aspecto legendario, una infantil sustancia, y a M... le pareció que la torre tomaba la extraña y rígida intemporalidad del cartón.

M... pensó en la misión que se le había confiado. El hecho de viajar entraba en las eventualidades inherentes a su cargo, y en este caso tenía que hacer una simple notificación a un deudor del Estado. Sin embargo, la circunstancia lo sobrecogía. Comenzó a desandar su camino, esta vez en dirección al andén. Volvía a sentir el asalto despiadado del uno, de aquel ser genérico que lo emparentaba con los otros hasta convertirlo en un *otro* cualquiera. Aquel *uno* le robaba el ser, lo desposeía. Por un instante sintió el deseo loco de regresar, de renunciar. Pero M... era, ya, un viajero.

Se enfrentó, al fin, con el tren. La larga fila de vagones se perdía en el arco de la salida. Al fondo, muy lejos, se divisaba, materna y humeante, la oscura locomotora. Reclinada sobre el andén parecía descansar en otro plano, definitivamente descarrilada. Tampoco los coches parecían guardar ninguna relación entre sí. Yacían en una desigual, descuidada contigüidad. No se correspondían ni en altura ni en posición, y daban la impresión de hallarse asentados en distintas vías. Por lo demás, el color pizarra de los techos, la clara y fresca pintura de algún vagón, la descolorida superficie de otro, las cortinas del coche comedor, recogidas y diminutas, aquellos pasamanos de hierro retorcido, conferían al conjunto un aspecto irreal, al mismo tiempo pueril y siniestro. Se habría dicho que aquel tren anacrónico existía de un solo lado, como un enorme y endeble bastidor.

M... fué conducido al coche comedor y ubicado en un asiento próximo a la ventanilla. Sus dos compañeros de mesa observaban circunspectamente lo que ocurría en el andén. Tenían un parecido asombroso entre sí y ejecutaban casi a un tiempo sus movimientos. M... los imaginó espías; espías, quizás, de su viaje. Contagiado por la sostenida curiosidad de los dos señores, que de cuando en cuando lo miraban a hurtadillas, se puso, él también, a mirar hacia afuera. La gente se despedía frenéticamente. Contemplados a través del vidrio aquellos seres parecían absurdos, intemporales; la escena parecía transcurrir en otro mundo, a la vez lejano y cercano. M... volvió la vista. Los dos señores habían clavado los ojos en sus platos y apoyaban los antebrazos en la mesa. Observó que mantenían sus manos cerradas, en una actitud ritual que los pulgares, muy destacados, acentuaban con pulcra vulgaridad. Una fuerte trepidación, seguí-

da de la lenta e inmóvil desaparición de la gente que se agitaba silenciosamente en el andén, indicó a M... que el tren se había puesto en marcha. El tardío silbato —el eco, tal vez— lo estremeció. Parecía dirigido a él, consignado a su angustia. Era la partida. M... pensó con desazón en su mundo. En Berta y los niños. En los que se quedaban.

La noche había caído de pronto, como si una premeditada connivencia la hubiera vinculado a la partida. Sólo se percibían, acá y allá, vacilantes luces que la marcha del tren parecía descubrir y ocultar sin término. Aquellas luces se apoderaron de M... con la fuerza de las reminiscencias infantiles. Se recogió por un instante en insondables protecciones. Un gesto animoso, una sonrisa, se animaba, quién sabe dónde, en la faz de una anciana... Pero fué una corta felicidad. Una voz lo devolvió a su angustia. “¿No se sirve el señor?”, dijo alguien. Quiso comer y no pudo. Sus dos compañeros masticaban con lentitud. A ratos, y como si se hubieran puesto de acuerdo, levantaban los ojos claros y los abrían desmesuradamente, como si algo que ocurriera en el extremo del salón los dejara en suspenso. Pero muy pronto se restituían a su operación con la certeza del que nada teme. Entonces M... empezó a observar a uno y otro de los pasajeros. Aquella gente parecía ajena al viaje. Comía, discutía, leía, vociferaba. M... buscó en vano una cara amiga, alguien que le devolviera el ser, la presencia. Comprobó que no estaba para nadie.

Pesados, soñolientos, los pasajeros se fueron retirando poco a poco. El murmullo de las conversaciones se había apagado y hasta la escasa luz del comedor pareció volverse más tenue. Algo había enmudecido, como por sorpresa. La marcha del tren se apoderó del súbito silencio y se hizo más densa. Las pocas personas que aún quedaban eran presencias inútiles, seres que hubieran puesto término a una representación. Los cuerpos acompañaban inertes las bruscas oscilaciones de la marcha, ahora más veloz. “Como objetos...”, pensó M... Y sintió una compasión irredimible.

Un inspector y un guarda se le acercaron. No había otra alternativa que acostarse. El coche comedor quedaría en una estación próxima. M... fué conducido hasta un compartimiento. El guarda se detuvo frente al número doce. “Es aquí...” M... adivinó su mirada bajo la oscura visera. Una pregunta se le anudó en la garganta. Pero el guarda la contestó. “Hay tres pasajeros”, dijo. M... bajó la cabeza como quien acata una orden, y se dispuso a entrar. Casi en el extremo del vagón, un grupo de pasajeros se alejaba inseguro. M...

los vió perderse en la sombra seguidos del inspector, como si éste los arrojara definitivamente del coche. Entonces, con sumo cuidado, abrió la puerta, penetró y la cerró tras de sí.

El pequeño dormitorio estaba apenas iluminado. Los tres pasajeros dormían. M... los contempló con impremeditada unción. En la litera superior yacía vestido un carmelita de rostro ascético. Los labios entreabiertos y anunciantes acentuaban el hundimiento de las mejillas descarnadas, y las cejas, muy arriba, expresaban una interrogación cadavérica. En el centro de las órbitas asomaba entre los párpados una córnea blanca y luciente. La barba gris, espesa, recogía sin pausa los estertores del ronquido. Un movimiento brusco del sacerdote lo sobrecogió. Empezó a desvestirse. En la cama baja dormía un joven de unos veinte años. Su rostro lampiño, su inmovilidad eran inquietantes. El tercer pasajero dormía en plena penumbra y era sin duda un militar. Así lo hacía presumir una espada que pendía de una percha, a su lado, y que a M... le pareció enorme, a causa, quizá, de la estrechez del espacio.

Observo un instante la litera vacía. Su primer impulso fué trepar de un salto, pero el desánimo se lo impidió. Tomó, pues, la escalerilla de mano y la aplicó suavemente al borde de la cama. Entonces, en un arresto supremo de voluntad, empezó a subir. Hubo un segundo en que deseó caer. Pero una fuerza imprevista lo animó de pronto. Casi veloz, M... escaló los dos peldaños que le faltaban. "Como un autómata", dijo; y cayó pesadamente sobre su cama.

Se cubrió con las frazadas y trató de dormir. Pero estaba insomne. El viento se estrellaba contra el coche y agitaba, a pausas regulares, las endebles ventanillas. M... sintió la inmensa llanura, su olor salvaje, su infinito silencio. Imaginó con terror lateral, infantil, los perdidos y nocturnos campos. Aquel mundo que la extensión volvía ciego y absurdo lo desconcertó hasta el espanto. Aquel mundo inenarrable sofocaba el suyo hasta la supresión. Lo barría, lo ignoraba. Era exactamente su no ser, su nada. Ajeno a su mito de arte, lujo y evocaciones. A su mundo puntual y circunscripto. Hizo un esfuerzo por absorberlo, por incorporarlo a una conformidad. Tomó una actitud quieta y forzó sus labios con la resignación de otras sonrisas. Pero fué inútil.

El tren se detuvo, al fin, en la estación en que M... debía bajar. La máquina descansaba, exhausta, sobre el incesante y quieto escape del vapor. M... contempló una plataforma cenicienta, cercada por una fila de árboles podados

que recortaban sus muñones contra un cielo blanco. Muy lejos, casi al final del andén, se alzaba el viejo edificio de la estación. El aire estaba inmóvil; el lugar, desierto. M... empezó a caminar en dirección al edificio. Sus pisadas se destacaban, nítidas, como si resonaran en un espacio cerrado y vacío. Y le pareció que aquel ruido isócrono provenía de otro cuerpo, de un incansable perseguidor.

Advirtió de pronto la figura de un hombre que lo esperaba. Llevaba un guardapolvo gris. M... observó que estaba totalmente rasurado. Sus facciones eran diminutas y no correspondían al tamaño de la cara y de la cabeza, demasiado grandes con relación al resto del cuerpo. El hombre era muy alto y delgado. Sin embargo, presagiaba una rara energía, una inquietante virtud de obstinación. "Soy el Delegado", dijo enfrentándose con M..., y lo tomó fuertemente del brazo. M... se dejó llevar. Estaba demasiado cansado para oponer la menor resistencia. "Vd. sabe...", articuló. "Lo sé, lo sé...", contestó el Delegado, sonriendo y moviendo la cabeza con un gesto de tolerancia. Era como si condujese a un niño. "Hay que ir al elevador", agregó en un tono que parecía indicar el carácter previo de su frase. Tenía el aire decidido e indiferente de quien cumple con una misión rutinaria. M... pensó en oponerle alguna razón, pero sólo atinó a sacar su reloj. "Regreso esta misma noche", dijo, y se volvió para mirar el tren. Pero el Delegado no parecía oírlo. Asió, sí, su brazo con más fuerza. M... se sintió arrastrado, como un culpable.

Los dos hombres atravesaron el vestíbulo de espera, traspusieron la puerta de acceso a la estación y salieron a una explanada gris, casi desierta. El Delegado se detuvo de pronto y señaló a lo lejos con su brazo libre. M... divisó, recortada sobre una playa extrañamente lisa y argétea, la mole oscura del elevador. Debía ser enorme, a juzgar por el aspecto diminuto de los edificios que se distinguían a su alrededor. Continuaron en dirección al pueblo. Al distinguir las primeras casas M... resolvió entablar una conversación, siquiera breve, con su acompañante. Era preciso que lo escuchara. Era preciso que aquel hombre comprendiera que el motivo de su viaje era sencillamente practicar una notificación y que el hecho de visitar el elevador, todo lo interesante que fuera (personalmente, no le interesaba en modo alguno), importaba en realidad un rodeo inútil que obstaría al cumplimiento de la diligencia que debía realizarse en el día y a su propio regreso que debía ocurrir, a más tardar, esa misma noche.

Animado por estos razonamientos, M... levantó la cabeza para mirar al Delegado, quien parecía haber crecido inusitadamente. Comenzó entonces a hablar, sobrecoído por la altura de su compañero. Pero comprobó que balbuceaba en un lenguaje ininteligible. El Delegado le recomendó silencio con un gesto. M... escuchó una banda lejana. Aquellos sonos que la brisa deformaba en sucesiones imprevistas lo abatieron aún más. Apartó la vista del Delegado y se puso a mirar con desgano frente a sí. Habían llegado al pueblo.

La calle principal descendía ligeramente hasta perderse en un brusco recodo y las casas que la cercaban mostraban un frente descuidado, casi derruido. La claridad del día empezó a menguar y M... vió animarse en las pobres ventanas el centelleo de las primeras luces. Inesperadamente, y como si la aparición se hubiera vinculado secretamente con aquel oscurecimiento, advirtió que una larga fila de hombres provistos de estandartes avanzaban hacia él. Entonces, al fondo de las calles más distantes y por encima de los más altos techos, se hizo visible una suerte de muro colosal que parecía cercar el pueblo por todos sus lados. Aquella masa de color pardo se extendía, en efecto, en todas direcciones y producía una sensación de asfixia. A M... le pareció un inmenso animal, allí echado para siempre, como un centinela. "Es el elevador", dijo secamente y con una voz lejana el Delegado. M... vió que sonreía, esta vez más cerca de él. Miró, aterrado, su reloj. Sólo faltaban dos horas para el regreso del tren.

El cortejo de hombres se detuvo, como si obedeciera a una consigna, y se dividió en dos grupos a cada lado de la calle. M... comprendió que debían pasar por en medio de ellos. Se trataba, sin duda, de una manifestación. Era evidente que el Delegado había advertido a todo el pueblo de su llegada y que aquellos hombres —trabajadores, quizá, del elevador— habían decidido rendir al visitante el homenaje de su presencia: un poco por respeto a las autoridades de la gran ciudad, a quienes, según ellos, el recién llegado debía representar; otro poco, tal vez, por terror al Delegado, que parecía tener allí un predicamento sin límites. Sin soltar el brazo de su forzado acompañante, el Delegado empezó a saludar a unos y otros, sin perjuicio de señalarles ininterrumpidamente a M..., quien, no obstante, era bien visible.

A medida que avanzaba M... comprobó que aquella gente reconocía en él a otra persona; saludaba al funcionario, es decir, a alguien muy lejano, muy lejano de M... Y entonces el contacto con ellos lo desfiguraba: le otorgaba

un ser extraño. "Un extranjero", se dijo. Otra vez, el *otro*, el simple *uno*, lo atacaba, lo desposeía. M... comenzó a buscarse, a llamarse desesperadamente. Un mundo inhóspito, sin alternativa, sin esperanza, un mundo tan sólo existente, suplantaba su viejo yo familiar. Ese yo había perecido de golpe, fulminado por la *otra* existencia. Ese yo no vivía —no podía vivir— esta existencia irreductible. Era esta última, por lo contrario, quien parecía vivir en su muerte.

Sintió una súbita transformación de su angustia, como si las fuerzas del terror se hubieran sublimado en una quieta desesperanza. Entonces descubrió —sin ánimo, ya, para resistir— que su viaje se transfiguraba. Que su vida se incorporaba, sin posibilidad de retorno, a otros sueños. Al sueño, quizá, del Delegado.

M... y su guía se enfrentaron, al fin, con el elevador. La puerta de acceso era estrechísima y se abría sobre una torre cilíndrica de incalculable altura. Una nube de tierra envolvía en ese instante la construcción y acentuaba su vago e imponente contorno. Una ráfaga de viento apresuró la entrada de los dos hombres, que se internaron con un paso rápido e igual. En aquel lugar, que parecía ser un vestíbulo, la oscuridad era absoluta. M... oyó, no obstante, que el Delegado conversaba con distintas personas, las cuales hablaban todas a un tiempo y se expresaban en un idioma ininteligible y monótono. No tardó en adivinar que eran subordinados inmediatos que se ponían a disposición del Delegado. Estos últimos saludaron a M... con una especie de salva que lo sorprendió tanto más cuanto que no los distinguía. Aquellos hombres —pensó— se habían acostumbrado a la ausencia de luz y se movían en el negro espacio con la misma naturalidad que otros en pleno sol. En esa cavilación se hallaba cuando sintió en su brazo libre el estrujón de una mano férrea. "Es el Sub-Delegado", dijo alguien que parecía hallarse muy lejos de M... Entonces se hizo una débil luz. M... vió primero una masa gris e informe. Luego pretendió mirar a sus compañeros, pero advirtió que su cuello estaba rígido y le impedía todo movimiento lateral o hacia atrás. Debíó contentarse con mirar de frente, único acto que pareció estarle permitido por el momento. Observó que él y la ya numerosa comitiva esperaban la llegada de un montacargas.

El ascensor apareció como por sorpresa; silencioso, solemne. Al fin, y luego de un leve estremecimiento, se posó quieto y expectante. M... tuvo apenas tiempo de contemplar el desvencijado maderamen, pues, en el mismo instante

dos fuertes brazos lo condujeron casi en vilo hasta su interior. El resto de la compañía se apeñuscó como pudo a su alrededor y el montacargas emprendió una marcha que, muy lenta al principio —pudo observar que la pared estaba plagada de dibujos obscenos—, se hizo de pronto vertiginosa, y M... se sintió materialmente expulsado hacia arriba. Por fortuna aquel ascenso duró tan sólo unos segundos, al cabo de los cuales el artefacto se detuvo bruscamente. Hubo entonces un murmullo general. M... presintió que habían llegado a la meta señalada por el delegado.

El lugar era una suma de penumbras. No había otra luz que la muy débil que parecía emanar de las innumerables caras que se distinguían en el recinto. Se habría dicho, más bien, que esos rostros advenían al conjuro de la mirada que sobre ellos posaba M... Que era M... quien los iluminaba, animándolos a la vida. Esos seres —esos ojos— lo miraban con la expresión anhelante de los condenados y parecían suplicar una salvación. Esos seres que aparecían y desaparecían en la plena oscuridad como si un mar bravío los trajinara a la deriva, veían sin duda en M... un redentor. Pero M..., aherrojado por los brazos inexorables de sus guías, sólo tenía libertad para mover los ojos. Por otra parte, una vaga impotencia, una desagradable sensación de anestesia había empezado a invadirlo. Miró con rabia al Delegado, pero su cara no surgió de la penumbra. "Aquellos seres —pensó— son todavía iluminables. Aunque pronto se quedarán sin luz." Su sorpresa no fué muy grande cuando advirtió, muy lejos y en medio de aquella masa de gente, a Berta y los niños. Sintió su dolor fuera de sí, como un ente que se hubiera desprendido de su ser para adquirir una presencia objetiva. Sintió que le estaba vedado, también, sufrir. Que sólo podía comprobar.

¿Qué hacían esos seres en aquel limbo? La pregunta de M... era natural. Sin embargo la concibió con gran pena, como si una extraña voluntad —la voluntad del elevador, quizá— hubiera pretendido ahogar en germen toda duda. Escudriñó con más empeño las penumbras. Entonces vió que algo relucía a la altura de los innumerables pechos. Eran mesas. Vió, también, manos. Esas manos se movían con parsimonia y parecían realizar una tarea monótona y sencilla. Volvió a observar los rostros. Mostraban una horrible tensión. Era evidente que aquellos infelices hacían un gran esfuerzo por concentrarse. Mantenían sus ojos desmesuradamente abiertos sobre aquello que manipulaban, como si no les hubiera sido dado apartarse un segundo de su labor. Esa actitud

ansiosa no parecía corresponder a la simplicidad de la operación. Se habría dicho que las múltiples miradas vigilaban la incesante repetición de un mismo acto. Los movimientos parecían cumplirse bajo el signo de un rito febril y maniático. Era como si importara más el modo de disponer las manos —la posición relativa de los dedos, el preciso punto de contacto entre los mismos, el lugar, en fin, que el conjunto debía ocupar en el aire— que el cumplimiento efectivo de la tarea. Era evidente, sobre todo, que los distintos actos debían comenzar de nuevo al cabo de unos segundos. Pero lo que más exasperaba al observador era comprobar que una segunda consigna ordenaba la repetición idéntica. El menor gesto, la menor actitud, la más sutil posición de las manos debía ocurrir fatalmente en el mismo lugar y aún comenzar y terminar en la misma forma. En suma: la repetición debía ser perfecta.

M... pensó en una refinada tortura y algo en él pudo sacudirse, aún, con el furor de la indignación. Observó que la más pequeña equivocación —el temor a equivocarse era, en aquella gente, una obsesión— se castigaba mediante látigos rematados en una diminuta punta de goma que al caer sobre las manos de los infelices se adhería por un instante a la piel, produciendo el efecto de una succión. M... levantó los ojos. Advirtió arriba, muy arriba, la sombra de los cómitres. Estos se paseaban por una angosta cornisa circular, cercada por una delgada barandilla. Lo hacían lentamente y con el paso desarticulado de las aves. Cumplían su misión con despiadado rigor y eran avizores y certeros. Tampoco le extrañó divisar a su jefe entre ellos. Una fuerza superior parecía inducirlo a él también, como si le estuviera impuesta la misión de castigar. Era él quien le había ordenado realizar el viaje. Ese viaje que ahora descubría en su absoluta, dolorosa gratitud. En el mismo instante, y como un suceso que se ligara sin remedio al descubrimiento del jefe, resonó en el vasto ambiente la carcajada inconfundible de un cómitre.

M... dedujo, sobrecogido, que el designio fundamental del elevador —y el Delegado parecía su desgraciado ejecutor— era tener quieta a toda esa gente. Con ese fin se le imponían movimientos que por su simplicidad, igualdad y repetición favorecían una suerte de hipnosis colectiva, contraria al menor exceso. Lo importante, en rigor, era que el pensamiento no sobrepasara el acto. Toda acción debía agotarse en un presente absoluto que hiciera imposible las dos operaciones esenciales del alma: evocar y proyectar. La distracción era allí un delito y la fantasía un crimen, implacablemente adivinado por los có-

mitres en el más imperceptible error de las manos. "Pero esa gente no puede..." insinuó M... "Esa gente no puede divagar", concluyó, interrumpiéndolo, el Delegado. "Por otra parte, no puede desear más. Existe." Se hizo un silencio profundo. El Delegado agregó: "Concebimos un plan máximo. Pero fracasó, como todas las ideas demasiado ambiciosas. Hemos optado, pues, por un plan mínimo". Y luego de una pausa: "Esta gente vive sin excesos. Ha llegado a un término medio. Es, al fin, normal y eso basta. Lo importante es la disciplina".

M... no pudo más. Su yo familiar volvió de pronto, como un aura de infinito terror. Consultó, trémulo, su reloj. Sólo breves minutos lo separaban de su regreso. Era inútil, no llegaría. Aquellos brazos de hierro, aquel elevador, lo retenían. Presintió, angustiado, que no volvería. Se dejó ir, con la esperanza de ver, siquiera de lejos, a Berta y los niños. Comprobó que hacían lo indecible por no merecer el látigo. Temerosos, absortos, sólo atendían a su tarea. M... se sintió arrastrado hasta una mesa. Sintió, también, que se desplomaba, en una silla. Sintió, en fin, que las garras de sus guías lo soltaban. Y oyó, estremecido, un silbato lejano. "El tren parte", balbuceó. Entonces vió sus manos afanarse, mudas, en el aire.

MARIO A. LANCELOTTI

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

HISTORIA DE UN JUGADOR ¹

Este hotelito, donde se reunían jugadores de carreras, estaba situado junto a la estación final del tranvía y frente a un grupo de casas modernas. Era una antigua alquería de un solo piso, construída sobre un foso. En verano servían de comer en el patio; allí se veían algunos frescos, vestigios de paisajes lacustres que con el tiempo habían adquirido un tono verdoso, y una vieja rueda inmóvil que daba su nombre al hotel. Los dormitorios habían sido modernizados con instalaciones de agua caliente y mobiliarios nuevos. Tomé una habitación situada en un ángulo; tenía dos ventanas: una miraba al grupo de casas modernas, la otra hacia atrás, al campo. En efecto, la llanura polvorienta en que al llegar de la ciudad se veía surgir el hipódromo, se transformaba en un verdadero campo insospechado aun para mí, que frecuentaba esos lugares desde hacía tanto tiempo. Ante ese paisaje me puse a pensar en mí mismo. Era la campiña lombarda tal como aún se extiende hasta la ciudad, con sus grises y largas alquerías que evocan los lazaretos, sus inútiles fortines, sus conventos abandonados, sus iglesias, sus fuentes, sus huertas; una campiña tan severa, tan melancólicamente cargada de afectos, tan dispuesta, como una persona viva, a interrogar nuestra conciencia. “¿Por qué has venido aquí? —empecé a preguntarme en esa compañía constante, amistosa, pero no indulgente—. ¿No te bastaba con lo que has hecho? ¿Era preciso, además, que te mezclaras a esta repugnante banda de ladrones?”

Había entrado, como he dicho, en ese período en que el alma, extenuada por una pasión abrumadora, no se atreve a despojarse de ella, porque la aterroriza el vacío de los días futuros que no llenará ya esa angustia, ese depravado espasmo. Por lo demás, no obtenía ninguna de las informaciones que me había prometido la mujer del hipódromo. Era cierto que veía, en

¹ Véase SUR, N° 177.

las mesas vecinas a la mía, a unos extraños individuos con gorras y polainas de lana, casi todos pequeños, deformes y de tez rojiza; pero me inspiraban tal repugnancia que no podía hablarles. Tampoco ellos parecían muy dispuestos a entablar relación; cuidadosos de cuanta palabra cambiaban entre sí, bajaban la voz cuando yo me acercaba, o callaban del todo. Esa estada en el hotel de la Rueda sólo sirvió para que arrastrara de la habitación al patio mi presencia desagradable e importuna. Iba, sin embargo, al hipódromo. La mujer me esperaba ansiosa; yo le decía que aún no me había familiarizado bastante con mis compañeros de hotel para ganar su confianza; pero le aseguraba que estaba a punto de obtenerla. Con el poco dinero que me quedaba volví a jugar según mi manera habitual, sin miras de recuperarme y con la perspectiva de tener que pagar el alquiler y la comida. En los momentos que el juego me dejaba libre, salía a caminar. Las horas que pasaba en esos lugares donde los aspectos nuevos de la ciudad se insinuaban entre los paisajes de la campiña, me devolvían cierta sensación de dicha que siempre estoy dispuesto a sentir, aun en los peores momentos.

En el restaurante de la Rueda solía encontrar, a veces solas, más a menudo con amigos, a tres vistosas mujeres elegantemente vestidas. Supe que aunque vivían en una de las casitas situadas frente al hotel, preferían a la cocina doméstica la que la Rueda les ofrecía con menos trabajo. Una de ellas, la madre, era gruesa y pálida. Ojeras de color verde aceitoso se destacaban sobre el fondo macilento de su rostro, en cuya blandura no se distinguía ninguna línea precisa, bajo los cabellos grises y revueltos con estudiado desorden. De las dos hijas, una era morena y alta, muy erguida, de mirada opaca, de perfil nítido y duro: pero es inútil que la describa porque ya la conoce usted. La otra, rubia, tenía unos ojos redondos y grises, a la vez nebulosos y vivos, cuya expresión más evidente era un deseo ávido e histérico de ser compadecida.

Había reparado en ellas desde hacía varios días, y las observaba atentamente. Una vez, al caer la tarde, me asomé a la ventana que daba a la casa. La atmósfera vibraba aún por una tormenta que se había calmado minutos antes; detrás de la casa, más allá de la llanura, se veían las montañas, acercadas por el aire casi demasiado transparente, iluminadas por una viva, incandescente luz de milagro que descendía de una gran nube lejana. Las dos hermanas salieron al balcón de la villa y en él se acodaron silenciosamente. Ambas parecían adormecidas de pereza; yo me sentía como a dos pasos de

ellas, sumergido en una tibieza imaginaria semejante a una complicidad moral. Volvía a sentir esa compasión que experimento siempre ante las mujeres; un deseo de mezclarme a sus vidas, de asimilarlas por completo. Pero esta vez el deseo era más agudo. Vi que una de las muchachas arrojaba al jardincillo que rodeaba la casa algo que no distinguí; un trozo de piedra, sin duda, desprendido de la baranda. Después ambas se echaron a reír. Las sentía envueltas en una leve alegría, cada una encendiendo en la otra el propio lánguido egoísmo. Pero a veces, cuando la languidez llega a su punto extremo, engendra una tendencia opuesta, nos incita a cometer actos duros y perversos. Esto sucedió a la morena; de pronto se irguió, apartó a su hermana y se retiró bruscamente. Sentí con tanta nitidez su cambio de humor como si hubiera ocurrido en mis nervios. A partir de entonces, mi atracción por esa familia fué más intensa aún.

La conocí muy pronto. Al día siguiente salí a pasear y, al volver, tomé un sendero que corre entre vallados, caballerizas y pequeñas viviendas. Sentada sobre la hierba vi a una de las muchachas, la rubia, que se lamentaba en voz alta mientras la otra procuraba consolarla.

—¡Vamos, Laura, vamos! ¿De verdad te sientes mal? —preguntaba la morena con un exceso de premura y de inquietud que contrastaba con su rostro inexpresivo.

La otra se quejaba con mayor violencia, rechazando la ayuda de su hermana.

—¡Ah! —decía llorando—. ¿Por qué seré siempre la más desgraciada? ¡Déjame, todo ha de ocurrirme a mí!

—¿Puedo serles útil? —pregunté, adelantándome.

—¿Tan mal te sientes, Laura? Cálmate, déjame ver —respondió la otra; luego, sin mirarme:

—Se ha torcido un pie —explicó— y se ha hecho mucho daño. Estábamos caminando...

—Preguntaba —insistí— si podía serles útil.

—No, gracias, nos arreglaremos solas —respondió la muchacha, siempre sin mirarme, inclinándose sobre su hermana.

Ésta empezó a agitarse.

—Así es como te preocupas de mí. ¿Me abandonarás en medio de la calle? No puedo moverme. ¿Cómo harás para llevarme tú sola?

—Está bien, Laura, el señor nos ayudará —dijo la otra.

Y sin prestar atención a sus gritos agudos y rabiosos la tomamos cada uno por un brazo y la llevamos hasta la casa. Juntos subimos la escalera y entramos en un dormitorio.

—Gracias —dijo la morena, mirando ansiosamente a la rubia que gemía—. Ha sido usted muy amable, pero ya puedo arreglármelas sola.

Iba a retirarme cuando Laura, interrumpiendo un instante sus quejas, miró primero a su hermana, luego a mí, y dijo con una especie de gratitud insolente y perversa:

—Emilia no es amable con usted. Ahora no puedo agradecerle. Espero que mañana estaré un poco mejor. Venga a vernos.

Volví a mi habitación y durante toda la noche no cesé de pensar en la escena que acabo de contar, especialmente en la muchacha que había oído llamar Emilia. Pero este pensamiento sondeaba una parte de mí oculta y dolorida, una parte como inflamada de mi conciencia, y adquiría ya, aunque de modo impreciso, el sabor de un sentimiento moral. Oía cantar los pájaros en los árboles vecinos al hotel, y su canto, en el aire ya demasiado caliente, no parecía un sonido vivo sino el crepitar de una antorcha. Volví a pensar en Emilia y volví a sentir esa especie de piedad que me era habitual ante las mujeres. En el pasado, sin embargo, esa disposición del alma cesaba en cuanto una mujer, procurando distinguirse, se destacaba de las otras. Entonces, como una luz que cambia lentamente, la piedad, sin modificar su apariencia, se transformaba poco a poco en aversión. Con Emilia no ocurría lo mismo: la sentía aislada de las demás mujeres, y continuaba atrayéndome. Presentía confusamente en ella una vida de derrotas, orgullos, bajezas, protestas y, sobre todo, dolor. Quería participar de esa vida. Me turbaba una agitación moral comparable al sentimiento de tener un deber que cumplir, comparable a una resolución, a un remordimiento. Esa tarde fuí a la villa; volví una y otra vez.

No me propongo referir un amor que se parece a tantos otros. Me contentaré con indicar sólo algunos de sus rasgos distintivos. Emilia me recibió más amablemente que su hermana. Ésta, después de haber motivado mi entrada en la casa con su desdeñosa invitación, me trató desde el primer momento como a un intruso y no dejó nunca de serme hostil. Emilia interpuso cierta autoridad para impedir que yo fuera juguete de su capricho. Por esta actitud

me pareció razonable y severa, y gradualmente mis deseos se transformaron en amor. Pero no bien advirtió Emilia mis sentimientos hacia ella, resolvió desalentarme y me habló con franqueza. Me contó gran parte de su vida (la madre, que había huído de su hogar, la complicidad de las hijas, los compromisos exigidos por la necesidad), pero no para encontrar alivio en sus confidencias ni, en el fondo, por amistad. En sus desahogos había algo hostil, una entonación ofensiva. A veces se encarnizaba con su propia "derrota moral" (así se complacía en llamarla); otras, obedeciendo siempre al mismo orgullo, se jactaba de ella. Estimulado por mis sentimientos morales, yo le abría perspectivas de orden, alternando mi prédica con un doloroso esfuerzo por comprender todas las sombras de su alma. "No —respondía Emilia—, si me fuera preciso aceptar ese orden, al cabo de dos días estaría tan desesperada que me vería obligada a destruirlo a cualquier precio. Podré entregarme a ti, pero no debo embaucarte. Defiendo mi perversidad porque es la única fuerza que me mantiene erguida, porque es mi verdadera honestidad". Para hacerme estas confidencias me esperaba vestida sin la menor coquetería, con unos trajes que no parecían suyos, sino puestos para ver cómo le irían. Yo sufría físicamente, sentía sobre su cara la marca de sus pensamientos. Veía su cuerpo adulto, privado de infancia, semejante a una cosa que le era extraña, que se iba abandonando a la pereza y engrosando hasta entorpecer sus movimientos.

—Tu presencia —me decía a veces, enfadándose— me pesa demasiado; siento la seriedad de tu empeño... Si sólo fuera un amor imbécil ya te habría contentado.

A veces Laura interponía entre nosotros sus miradas vagas, insatisfechas, llorosas, lamentando sus propias desgracias con entonaciones pueriles o exaltándose en una turbulenta alegría. Otras veces venía la madre. Los mejores momentos eran los momentos de fatiga. Como las tres mujeres carecían del dinero necesario para marcharse al campo, las mañanas en que hacía buen tiempo bajaban al jardín y tomaban sol tendidas sobre colchonetas. Yo me instalaba junto a ellas. Vistos así, desde el suelo, los árboles que crecían junto a nosotros se confundían con los de la campiña, que distinguíamos al otro lado de la calle, agitados por la misma brisa que empujaba en lo alto las nubes blancas. Emilia sonreía, pero con una sonrisa curiosamente destacada

de sus labios, como si de su sangre surgiera un pálido fantasma de risa; yo me sentía envuelto en un vapor cálido.

Pero a menudo la dureza, la intransigencia que me atraían en Emilia se trasformaban, vistas bajo otra luz, en blandura.

—Haces mal en hablarme así —solía decirme cuando yo le predicaba moral—; no tengo ganas de luchar, no tengo ganas de nada que me cueste un esfuerzo, quiero llevar una vida fácil y sin complicaciones.

Sus palabras exaltaban la inercia. En ellas resonaba, sin embargo, un acento de rebeldía que dejaba traslucir algo equívoco y dudoso. Por lo demás, la desidia era la regla de esa casa. Dormían hasta muy tarde, no salían nunca a caminar, dedicaban horas enteras al cuidado del cuerpo en la mayor promiscuidad, sin pudor alguno. El juicio de Emilia sobre las otras dos mujeres era severo. Describía a su madre como a una persona fácil para todo, dispendiosa, de mucho corazón y poco sentido moral, que repugnaba a su intransigencia. Por su hermana no sentía ninguna piedad. Sin embargo, vivía para ellas, y manifestaba hacia Laura un celoso sentimiento de protección. “Laura —me dijo un día— se ha puesto hoy a llorar. La mandé al diablo porque no podía ya más. Las mujeres son demasiado malas y necias. Pero ahora tengo la garganta apretada como si hubiera sido yo la que lloraba.” Comprendí entonces cuán estrecho era el lazo entre esas mujeres unidas por años de necesidades comunes, de condescendencias recíprocas, y por una especie de estado crónico de solidaridad en la rebeldía. Emilia, que era la más fuerte, a veces quedaba confusa al verse en la imposibilidad de desertar de esa vida de penurias, de la que también ella era responsable, en busca de nuevos afectos, de una vida más razonable y tranquila. Una orgullosa sensación de complicidad la hacía rechazar cualquier tabla de salvación. Condenar a las dos mujeres y demostrarles amor era, en ella, parte de una misma y oscura necesidad de sacrificio. En sus relaciones conmigo parecían también dos maneras de herirme.

Al cabo de algunos días advertí claramente en qué situación me hallaba. La intransigencia de Emilia me atraía; su desidia moral me repugnaba; pero, desgraciadamente, veía con demasiada nitidez hasta qué punto era difícil distinguir la una de la otra. Sentía la maldad de esas mujeres que habían construido una sociedad para ellas solas, que desde hacía años vivían resistiéndose a la ley dictada por los hombres. De los hombres, en efecto, hablaban como

de seres enemigos, representantes de una policía universal. Además, sentía en su rebeldía una necesidad de calmarse, de mantenerse al abrigo de complicaciones, y advertía entre ellas una complicidad física hecha de malestares nimios y de lascivos impulsos rebeldes. Pero, justamente, al contacto de esas impresiones mi instinto moral, ese peculiar instinto de seguridad opuesto a todo riesgo y a todo azar, despertaba y se desencadenaba. Amaba a Emilia con violencia intelectual, como si hubiera buscado el gusto físico de su conciencia. Ante ella no pensaba un instante siquiera en la aventura; sólo pensaba en cerrarme el camino de la aventura. Buscaba en ella una ayuda para afrontar y matar el juego, destruir para siempre la angustia de esa ineludible mudanza que me perseguía desde la niñez, y sustituirlos por la seguridad y la paz. Sería la última mujer de mi vida, unida a mí por un pacto de fidelidad eterna. Gracias a ella y a ese pacto, el diablo perecería. Desde hacía algún tiempo había dejado de ir al hipódromo. El juego, de la noche a la mañana, se me había hecho repugnante. En efecto, el rostro de Emilia, imagen de mi conciencia, me lo prohibía con su severa mirada. Me confesé a ella en secreto, pero una vez más, la última, me jugué entero a ella.

Un caluroso día de julio estaba en mi habitación, meditando sobre mis problemas amorosos a la verde sombra de las persianas, cuando Emilia vino a buscarme. Su expresión era más severa aún que de costumbre y sus maneras más cortantes. Me adelanté para recibirla.

—No —dijo—, no hables, te lo suplico. Démonos prisa, y en tres días todo habrá terminado.

Pero estas palabras sólo sirvieron para exacerbar mi antigua obsesión de abolir todo descenso hacia la muerte. Ebrio de felicidad, sentía entre mis brazos la carne de una mujer que debía ser eternamente mi mujer. Había acabado con el juego, con los riesgos; recordé mi antiguo proyecto de casarme y comprendí, como si una imagen falsa se hubiera disipado para dar lugar a la imagen verdadera, que la esposa reclamada por mi temor no era la que yo había imaginado hasta entonces, pudorosa, tímida, sino la muchacha que apretaba contra mi pecho.

Entonces mi habitual necesidad de que el juego fuese lo menos juego posible, puesto que el juego se transforma y muere, me aprisionó nuevamente, y comenzaron nuevas jornadas de angustia. Rara vez, y sólo en los momentos de fatiga que siguen al acto amoroso, dejaba Emilia de oponerme su fuerza.

Eran los peores momentos para mí. Con el cuerpo adormecido de languidez y una sonrisa que la revelaba casi exhausta, exhalaba el fondo de su alma en un ligero parloteo semejante a las burbujas de aire que de un objeto sumergido en el agua suben a la superficie. Me contaba sus recuerdos, sus ideas, sus proyectos, y todos parecían hechos para que yo sufriera. Inclinado sobre ella, aspiraba esa charla como las emanaciones ácidas de una taza de leche fermentada. Después mi pensamiento volvía al pasado. Ese paisaje cuya dulzura rayaba en lo absoluto, ese marco dentro del cual yo conservaba mis colinas, mi ciudad, mis padres, mis recuerdos, todas esas imágenes eternas confiadas a la vida de mi carne y que yo hubiese querido llevar intactas al más allá, se iluminaban de nuevo como por encanto y me rodeaban, resplandecientes, el día entero. Pero sin Emilia nada habrían significado, y Emilia, sin ellas, sólo habría sido angustia. Emilia debía plegarse a ellas, y así, en un mundo regenerado, todo peligro acabaría y yo habría vencido por fin a la muerte.

Nuestro matrimonio quedó resuelto.

Pero aún me atormentaba otra preocupación. Aunque había dejado de jugar, no poseía ya casi nada. Se lo había ocultado a Emilia, y hasta le había asegurado que tenía un buen pasar, persuadido de que habría rechazado nuestro matrimonio al saber que por poco la exponía a la indigencia. Nos casamos. Yo calculaba que me haría querer antes de que Emilia descubriera mi mentira. Ella, por lo demás, empezaba a quererme a su manera, pero con un amor que me aterrorizaba, como si no hubiese existido el vínculo sacramental del matrimonio.

—¿En qué sueñas? —me decía mirándome con ojos velados de ternura—. Nada hay en el mundo que no debamos abandonar un día. Siempre llega el momento en que no se quiere ya, y acaso llegue primero para ti. Entonces, dos personas sensatas deben tener el valor de separarse. Pero ¿por qué te asustas? ¿No te basta que por ahora sólo quiera a ti?

Aterrado por estos discursos que sonaban a mis oídos como una sentencia de muerte, veía que también el amor no me aportaría sino angustia, faltando al deber que yo le había asignado, si no lograba que Emilia amara más que a mí mismo el vínculo que nos unía. Casi irritado por la naciente ternura con que empezaba a tratarme, intenté obligarla a transformar la naturaleza de su amor, a querer sobre todo el matrimonio en sí. Me obsesionaba la idea

de hacerme aceptar por fuerza, íntegramente, sin renuncia posible. No quiero extenderme sobre este período, quizás el más oscuro de mi vida, y que ni siquiera hoy he llegado a comprender. Me abandoné a los impulsos menos nobles de mi naturaleza; me mostraba blando, tortuoso, esquivo; todo eso sin retención alguna, buscando que Emilia lo comprobara cada vez, como para hacer de ella la tumba de mis pecados. Hasta en nuestra vida íntima desplegué ante Emilia mis instintos más bajos. No sé si obedecía a la necesidad de confesarme o a un anhelo de eternizarme con todos mis instintos en su corazón, de aprisionar el mal en la persona de Emilia y allí matarlo. Entonces vi cómo se helaban los primeros retoños de su amor; los reemplazaba el desprecio, la ironía. Exasperado al perder terreno, la llevé a mi provincia. Había examinado el estado de mis finanzas, había calculado que sólo tenía tres meses para obligarla a que me aceptara y me quisiera.

No obstante el estado en que me encontraba, llegar a mi ciudad natal, en compañía de Emilia, me conmovió hasta las lágrimas. Todo seguía allí como antes. Las mismas viviendas, con sus peristilos de columnas clásicas, los mismos pórticos, las mismas sombras del claro de luna, las capillas y las hornacinas, los mendigos invariables. Por un sincero ímpetu de amor obligué a Emilia a visitar conmigo todos los lugares de los que conservaba un recuerdo, en cierto modo para aprisionarla en la red de tantas cosas queridas. Pero estos paseos, empezados alegremente, dieron el golpe de gracia a mi esperanza. Emilia no miraba sino el vacío; caminaba con los ojos fijos, hundida en su muda resistencia. De mi pasado, que hallábamos dondequiera, surgió de nuevo el terror pánico de la muerte absoluta. Nuestra unión, ya vacilante, se desplomó bajo el peso de esa angustia en las horribles noches que pasábamos, con la luz encendida, yo acusando a Emilia, Emilia suplicándome, casi con lágrimas en los ojos, que la dejara partir.

—Ahora puedes verlo —me decía, y su voz, al hacer esta comprobación mortal, adquiría el tono de un razonamiento y a la vez una sombra de ternura—. Ha llegado el momento, Giovanni. Debemos separarnos. Es lo mejor que puede ocurrirnos. Te lo suplico, haz mi deber menos penoso, procura que nos comportemos dignamente. Ya puedes estar seguro de que no soy la mujer que necesitas.

—¡Sí, lo eres, lo eres! —gritaba yo, y con palabras incoherentes la acusaba de querer matarme, y le decía que no quería morir.

La postración nerviosa me llenó de recelo; empecé a llevar un revólver conmigo.

Para separar a mi madre y a Emilia, que ya no podían vivir juntas, pero sobre todo para obligar a Emilia a vivir sólo conmigo, la llevé a una villa que aún poseo en las colinas que rodean la ciudad. Allí pude exaltarme nuevamente junto a esa naturaleza, tan próxima a mi alma, de que he hablado ya. Cada uno de sus paisajes parece un cuadro. Después de años de ausencia, los volvemos a encontrar tal como habían quedado en nosotros. El canto de un gallo despierta en nosotros otro canto de gallo oído muchos años antes y que reteníamos en la memoria. Yo caminaba llorando de compasión hacia mí mismo por esa llanura, por esas suaves pendientes, entre esas casas familiares. Su presencia hacía surgir de mi alma una música, la antigua música de costumbre, pero mezclada ahora con gritos. Arrastraba las horas entablando con Emilia una monótona discusión que no terminaba nunca. Ella afirmaba que nuestras naturalezas eran inconciliables; yo le juraba que estábamos hechos el uno para el otro. Así procuraba retardar la muerte.

Una tarde de marzo, al terminar ese invierno tan penoso, estaba sentado sobre la hierba de la pendiente que hay detrás de la villa, más allá del jardín, en el pequeño terreno que aún me pertenece. Dondequiera que posara los ojos, a mis pies, sobre la llanura, sobre los bosques que aún conservaban el pardo encarnado del invierno, sobre las hileras de sauces que se perdían en el impreciso horizonte en medio de una bruma a flor de tierra, veía dibujarse un hermoso cuadro. Y la creciente dulzura que se insinuaba en mi alma, brotando del paisaje, y unida a la dulzura de tantas contemplaciones pasadas, me llevaba a sentir con más violencia la injusticia de ser a tal punto desdichado. La llanura se cubrió después como por un lago de tonos indecisos que no encontraban forma y que se fundían a lo lejos en un solo tinte rojo. "Qué parecido soy —pensaba yo— a esta naturaleza inasible pero como agitada por la fiebre de razonar". Y volvía a ver mi vida presa de la obsesión de moralizar sobre los temas que se prestaban menos a ello. Me veía buscando la paz, el orden, las virtudes amorosas, que anhelaba con todas las fibras de mi ser, por los caminos y en las almas menos apropiados, y me veía obligado a buscarlos de tal modo, ya que esos bienes brotaban de un grano de angustia que me era tan necesario como el alimento mismo. Rumizando mis penas, que me colmaban el alma, al caer la tarde me

adormecí sobre la hierba. Empecé a soñar, y creí estar en el mismo sitio, pero una hora después; sobre la llanura resplandecían algunas grandes estrellas solitarias. Gozaba del paisaje, como ocurre a menudo en los sueños, y, caminando bajo la luz de las estrellas, sentía un cálido orgullo amoroso. Llegué así a la puerta de mi casa, subí las escaleras, entré en el aposento de Emilia. Había en mí un leve recuerdo de las disputas pasadas, pero como diluido en la alegría recogida al claror de las estrellas. "Si lograra mostrarme tan sólo un instante como soy —pensaba—, Emilia y yo nos comprenderíamos". Mientras me disponía a hablar, Emilia, sentada ante su espejo, se pintaba los labios. Vi su rostro en el espejo, y mi felicidad se transformó en un espanto glacial. Vislumbré por primera vez el verdadero rostro de Emilia: un rostro viejo ya, blando, sin vestigios de la más lejana virginidad, deforme, resignado, partido por una torva sonrisa. Desesperado, exclamé súbitamente:

—Emilia, sábelo, todo vínculo es eterno.

—Oh, Giovanni —me respondió—, termina con tus historias. Que acaben los disgustos. No queremos sufrir demasiado, ¿verdad? Debemos vivir tranquilos. No somos eternos.

Y siguió pintándose, cada vez más lentamente, con su sonrisa torva. Sentí un dolor físico agudo, un espasmo de furor y algo todavía más horrible. Comprendí que dormía y también me pareció sentirme mal; se me oscureció la vista. Mi sueño se perdió en el vacío. A esta sensación ha de parecerse la muerte. Mientras mi espíritu se entenebrecía de tal modo, recuperé el sentido y casi despierto ya, en un último y frágil despojo de sueño, aferré la garganta de Emilia —esa garganta que todavía distinguía en la sombra— y empecé a sacudirla fuertemente.

Me desperté por completo: estaba debatiéndome sobre la hierba como si hubiera tratado de ahorcar a alguien, tan encarnizado en mi tarea que no pude interrumpirla y la prolongué algunos instantes, lanzando un ronco grito de dolor. La fatiga me detuvo al fin, pero sintiéndome insatisfecho repetí varias veces el ademán de apretar una garganta; todavía me debatí unos minutos sobre la hierba, hasta que al fin, avergonzado, jadeante, emprendí el regreso con la cabeza baja.

Poco después de este episodio partimos para Inglaterra. Emilia, inexplicablemente, lo aceptó todo, incluso la miseria, que sólo a medias yo le había confesado. No creo que con nuestra partida se haya atenuado la amenaza

que todavía pesa sobre mí. Soy un hombre que no se resigna a morir. Por eso cada noche renace la impresión de aquel horrible desvanecimiento en el sueño, de aquellos gestos insensatos. La historia no ha terminado. Vivo en el mayor de los peligros.

La lectura de su manuscrito produjo en Dorigo un curioso efecto. Después de esforzarse en no oír, abrumado por la vergüenza, la repugnancia hacia las personas que lo rodeaban y el sentimiento de su propia indignidad, empezó a prestar atención poco a poco como atraído por el mero sonido de las palabras. A partir de ese instante, cada palabra fué absorbida por su alma, la exaltó, infundió en ella un calor febril, la fué cambiando por completo. Era como escuchar, en una iglesia colmada de gente, a un predicador que hablara personalmente de nosotros y de nuestros pecados. Frase por frase, Dorigo entraba en lo vivo de ese relato de su propia vida, que no decía sin embargo la verdad, sino algo semejante a la verdad, algo más doloroso y sugestivo. Hacia el fin, íntegramente invadido por el placer que le deparraba su propio relato, rectificaba su juicio acerca de su comportamiento y acerca de la señora van der Goes y de sus compañeros. Haberse incorporado a la empresa, haber escrito esas páginas y escuchar ahora su lectura le parecía, bajo el soplo cálido que irradiaba de ellas, admisible, hasta digno de encomio. La empresa, en fin, le parecía ahora más seria. Nada más agradable y más justo que servir la causa de la señora van der Goes, hurgando en el propio dolor o buscando almas gemelas. Tal placer le procuraba oír esa lectura, que la inminencia de su fin le daba una sensación de frío, de abandono; hubiese querido rogar a la señora van der Goes que leyera con más lentitud. Recordó entonces que la tarde que había escrito en el bar la historia de su vida, continuó escribiendo otros sucesos ocurridos en las mismas colinas durante esos mismos días de angustia. De pronto concibió la esperanza de que la señora van der Goes consintiera en proseguir leyendo un segundo manuscrito. En efecto, cuando ella terminó y terminaron también algunos aplausos y felicitaciones, Dorigo se puso de pie y con las mejillas rojas, la mirada brillante y el tono exaltado, dijo que había redactado otro episodio que continuaba el primero y se adaptaba aún más al espíritu de su misión.

—¿Lo tiene usted aquí? —preguntó la señora van der Goes.

Dorigo sacó algunas páginas de su bolsillo.

La lectura continuó, pues, con la historia siguiente, que también apareció en el periódico.

(Continuará)

(Traducción de Enrique Pezzoni)

GUIDO PIOVENE

C R Ó N I C A

LA "LUCRECIA" DE BENJAMIN BRITTEN

*So fares it with this faultful lord of Rome,
Who this accomplishment so hotly chased;
For now against himself he sounds this doom,
That through the length of times he stands
disgraced...*

SHAKESPEARE: *The rape of Lucretia.*

The rape of Lucretia es una ópera de cámara para ocho cantores y una orquesta de doce instrumentistas. Dos actos, divididos en dos escenas; cada acto tiene un prólogo y el último un epílogo. En un corto prefacio al libreto de Ronald Duncan (inspirado en *Le viol de Lucrece* de André Obey), Benjamin Britten resume su punto de vista: muchas personas piensan que el compositor puede indiferentemente poner música a cualquier especie de poesía. Quizá esto sea verdad para ciertos músicos. Schubert se ha inspirado, a veces, en versos mediocres. Darius Milhaud ha ido aún más lejos y ha puesto música a un catálogo: *Machines agricoles*. Britten, en cambio, considera que "si las palabras de una canción se asemejan en sutileza y claridad de expresión a las de la música, resultarán un mayor deleite artístico para quien la escuche."

Valéry, aficionado a Wagner (extraña preferencia en un escritor cuya obra es tan poco wagneriana), decía que poner música a un hermoso poema es algo tan chocante como iluminar la tela de un gran pintor con luz de "vitrail". No le faltaba razón. La música impregna cuanto toca. Las palabras adquieren a su contacto no sé qué profundidad, una quinta dimensión que a ella sola pertenece. En *La bonne chanson* se oye más la voz de Fauré que la de Verlaine. Más la de Debussy que la de Baudelaire, cuando en algunos poemas de *Les fleurs du mal* el músico se apodera del poeta, pese a su determinación confesa de quedar como al margen, de pintar en camafeo y de limitarse a tonos grises. En cuanto a *Pelléas*, el hecho es que ya no podemos releerlo

(si nos gusta la música y sobre todo si sabemos de memoria la partitura, cosa nada extraordinaria en los debussystas) sin cantarlo mentalmente. Esta prolongación musical del drama, que Debussy deseaba "discreta", asomando apenas de la sombra y volviendo a esconderse en ella, ha invadido totalmente el texto de Maeterlinck. La sentimos en cada línea. Por más que la música se nos acerque "tous feux éteints", como una rosa en las tinieblas, la respiramos. Se desliza hasta en el monosilabismo de las conjunciones, colora las primeras palabras de Golaud, las primeras que se oyen en la ópera: "Je ne pourrai plus sortir de cette forêt". Golaud se ha perdido, también, en la "selva selvaggia". Todo es símbolo en *Pelléas*. Golaud no encontrará ya la salida.

Pero no es necesario recurrir a frases de doble alcance como ésta para que se produzca el milagro de transubstanciación que la música crea al menor roce con la palabra; ni es preciso recurrir a aquellas que Maeterlinck pone en la enamorada boca de Pelléas en los momentos culminantes del drama y a las que Debussy presta un par de alas ("On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps"). Las cosas sin trascendencia, ni pretensión poética, dichas y oídas mil veces por nosotros, esas que forman el fondo diario y trivial de nuestras conversaciones, se encienden, trémulas, al contacto de la música y se vuelven conmovedoras como juramentos de amor: "... On vient d'arroser les fleurs au bord de la terrasse et l'odeur de la verdure et des roses mouillées monte jusqu'ici...", "Il doit être près de midi", "... j'entends sonner les cloches et les enfants descendent vers la plage pour se baigner". Estas frasecitas corrientes, lugares comunes de nuestra vida cotidiana, investidas por la música en que se disuelven de los plenos poderes de la poesía, nos estremecen con su inesperada revelación de belleza. Sin lágrimas habíamos podido escuchar el relato de los padecimientos y transportes de dos enamorados enternecedores de juventud; sin lágrimas habíamos visto a Golaud, el de las sienes grises y la inútil experiencia, internarse en el bosque de su pasión. Estábamos preparados para las fluctuaciones de ese drama. Pero apenas una voz canta, sencillamente: "Il doit être près de midi... On vient d'arroser les fleurs au bord de la terrasse..." sentimos subir la tibia marea del llanto como si, en su aparente e inofensiva banalidad, sólo frases de esta índole fueran capaces de clavar su punta en nuestro corazón desprevenido y despertar su dormida congoja.

Quizá sean estas frasecitas desprovistas de artificio ("Il y a un tilleul où le soleil n'entre jamais") las que dejen un tenaz sabor de misterio. El gusto salado pasa así, sin más intermediario que la brisa, de la inmensidad a nuestros labios en la proximidad del mar.

La música enciende con su poesía las palabras que acompaña, hasta cuando se empeña en asegurarles como Golaud a Mélisande: "Je ne vous touche pas".

Aun cuando se trata de una lucha entre música y poesía de igual poderío, la música vence; el poema naufraga en su oleaje. Pero esto no significa que el músico deba renunciar a buscar buenos textos; ni que el poeta, por más celoso que se sienta de su obra, deba rehusárselos.

Britten acusa a los compositores de ópera de menospreciar soberanamente los valores poéticos. Pretenden, dice, llevar de las narices al libretista, y ningún poeta que se respete soporta ese trato. Para que la poesía sirva a la música, según Britten, tiene que ser sencilla, sucinta, clara como el cristal. El poeta-libretista y el compositor han de trabajar juntos y la música no debe servir para rociar un texto cualquiera.

Debussy no parecía preocuparse de claridad; buscaba al poeta que "diciendo a medias las cosas, me permita injertar mi sueño en el suyo; el que conciba personajes cuya historia y morada no sean de ningún tiempo, ni de ningún lugar; el que no me imponga despóticamente la "scène à faire" y me deje libre para tener, de vez en cuando, más arte que él y acabar su obra." Esto se lo proporcionó Maeterlinck. Y *Pelléas et Mélisande*, en que se dicen las cosas a medias, era el soporte ideal para su música ¹.

Britten parece buscar un género de libreto muy distinto del drama de Maeterlinck. Exige además una poesía transparente que no se usa mucho en nuestros tiempos. Ignoro si ha tenido ante *Pelléas* esa actitud de repudio que adoptó Debussy ante la *Tetralogía*. Lo dudo. Britten me parece demasiado distante de Debussy para experimentar una reacción que en el músico francés se debía seguramente a un exceso de amor-pasión

¹ Este libreto ha ofrecido siempre a los chistosos profesionales, o a los que pasan por serlo en los medios intelectuales, un blanco fácil. Es tentador para ciertos individuos ser mordaces a expensas de los demás. Resulta una manera cómoda de lucirse. Cualquier poeta se presta a la parodia, Dante o Claudel, Shakespeare o San Juan de la Cruz. Esto no disminuye en nada su grandeza. No es que compare a Maeterlinck con los autores que acabo de citar. Tampoco soy enemiga de las parodias, y ese juego me divierte mucho cuando sólo pretende ser un juego. Pero hay parodias que se proponen asesinar con su burla. Así un filósofo español, ridiculizando un día a *Pelléas* (que detesta, eso es asunto suyo), me decía creyendo demoler para siempre el drama al dar un ejemplo de la estupidez perogrullesca del texto: "Né té pench pas à la fénétré, Mélisannedé; ti pourrais tomber". Muy gracioso, en efecto. Sobre todo a causa del acento catalán involuntariamente cómico. Al oírlo comprendía uno por qué este escritor se resistía al encanto del injerto de Debussy en Maeterlinck. Es menester por lo menos conocer la pronunciación francesa para gozar del milagro que se produce cuando ciertas frases del texto se apoyan en la música.

por Wagner. Pues hay pasiones que esterilizan a un creador si no se libra a tiempo de ellas con violencia.

Britten nació el año en que silbaron *Le Sacre du Printemps* en el teatro de los Champs Elysées y en que Debussy (apenas había cumplido cincuenta años) entregaba *Jeux* (su partido de tennis bailado) a Diaghilef. Debussy no parecía muy contento de la suerte que corría su música: "El genio perverso de Nijinski —escribía a Robert Godet— ha creado una matemática especial; este hombre suma las fusas con los pies, hace la prueba con los brazos; luego, súbitamente atacado de hemiplejía, mira pasar la música con una mirada aviesa".

Britten, dormido en su cuna, se preocupaba poco de esta borrasca desencadenada por la renovación del arte al que estaba destinado. Sin embargo, le llegaría el turno de articular su pensamiento musical y de resignarse a que ciertos críticos miraran pasar su música con mirada aviesa. Ayer acusaban a Stravinsky de incomprensible; hoy acusan a Britten de superficial y demasiado fácil. Virgil Thompson y Olin Downes se han mostrado particularmente feroces con él. Han analizado con dureza *The Rape of Lucretia*, presentado por primera vez este año sin éxito de público en Nueva York. Allí vi esta ópera en compañía de Ansermet, que dirigió su estreno en Glyndbourne y admira mucho al joven compositor. La música, los decorados de John Piper y el libreto me parecieron llenos de hallazgos. He sabido después que hasta los colores de los trajes, en *The rape*, han sido elegidos cuidadosamente de acuerdo con el carácter del personaje: para Colatino se ha buscado un rojo franco y firme; para Tarquino un verde azulado como el de esas grandes moscas tan desagradables, a pesar de los preciosos tonos que llevan encima; para Junio un rosado provocativo; para Lucrecia un blanco puro, y en la última escena un violeta triste; para las sirvientas un alegre amarillo; junto a ese color resalta más el blanco y se vuelve más triste el violeta.

Dios me libre de dictar sentencias de muerte o pronósticos de inmortalidad ante la joven música. Cuántos técnicos, cuántos maestros se han equivocado en su diagnóstico. Toda apreciación que no sea humildemente subjetiva me parecería impertinente y arriesgada. Un enamorado de la música puede permitirse decir, en estos casos, me gusta o no me gusta. Nada más. Lo pondríamos en apuros si le preguntáramos las razones de sus simpatías o de sus antipatías. A los musicógrafos corresponde ser objetivos y técnicos.

Como enamorada de la música sólo puedo decir que *The Rape of Lucretia* me gusta. Me divierte el desenfrenado galopar de Tarquino hacia Roma, hacia Lucrecia

(interpretación del tema de la impaciencia, en que la carrera del caballo y la del pulso se confunden), descrito por el coro masculino con palabras de sonoridad y corte bien elegidos, comentario al ímpetu frenético del príncipe etrusco cuando grita: "¡Mi caballo, mi caballo!" Me gusta el coro de las mujeres que hilan en la casa de Lucrecia; y la *berceuse* interrumpida por el recitativo, acompañado sólo por sonidos opacos (percusión) que describen la marcha silenciosa de Tarquino, "ágil, viril como una pantera", hacia el cuarto de Lucrecia; y los ceremoniosos "Buenas noches" que cambian Tarquino, Lucrecia y sus sirvientas. En suma, oigo la música y las palabras inglesas de esta pequeña ópera con sorpresa y placer. No imaginaba que el inglés cantado (no me refiero al género liviano) pudiera ser tan seductor y lleno de sugerencias. Dios perdone mi ignorancia. No estoy en nada de acuerdo con el crítico del *New York Times*, que encontró *The Rape* francamente desprovisto de vida y realidad. Britten ha declarado, por otra parte, que no le preocupa el realismo o el naturalismo.

Desde luego, la obra no gustará a nadie del mismo modo que *Pelléas* o *Boris Godounov*, óperas de otra categoría. Fauré no pertenece a la categoría de Bach, ni Verlaine a la de Dante. Ansermet, en su artículo sobre Britten (número cuádruple de SUR, 153-156), dice que no se encontraría en esa música el equivalente del re bemol del violoncelo cuya aparición me fascina en el *Cuarteto* de Debussy (tampoco habría encontrado Chabrier el la de los violoncelos que le deleitaba en el Preludio de *Tristán*). El estilo de Britten, según Ansermet, es un sincretismo de estilos, más que un estilo. El equivalente del re bemol ha dejado de ser quizá un ideal de nuestro tiempo, agrega. Todo esto no impide que Britten, si no exigimos de él lo que ya otros nos han dado, tenga su encanto. Un gran encanto *muy suyo*. En cuanto al libreto, ha sido elogiado por unos y criticado por otros. Ronald Duncan tiene admiradores fervientes y detractores sin piedad. Por mi parte creo que la colaboración de Ronald Duncan con Benjamin Britten da excelentes resultados.

El libreto de *The Rape of Lucretia* sale bastante de lo común para destacarse inmediatamente. La violación de Lucrecia y su suicidio expiatorio, escándalo de la época de Tarquino el Soberbio, que acarreó, dicen, además de los consabidos desagradados personales, la caída de la monarquía en Roma, es conocido por los menos letrados. Estas poco recomendables hazañas masculinas suelen tener repercusión póstuma. Despiertan la curiosidad de los muchos aficionados a las crónicas policiales. Una buena mitad del público que asistió a la representación de *The Rape of Lucretia* en Nueva York lo hizo por el título. Conozco el caso de una persona que se abstuvo de ir por lo mismo.

Los que fueron a la representación en busca de un condimento pornográfico se llevaron un chasco. El espectáculo está teñido de espíritu cristiano de buena ley, cosa que debió de sorprenderlos. Corre una anécdota que no deja de tener su gracia sobre los efectos producidos por el título de la ópera en las altas esferas de la sociedad británica. Parece que cuando una de las ancianas más respetables y encumbradas del Imperio felicitó a Britten por su obra, preguntó (nuestras madres y nuestras abuelas habrían hecho otro tanto): "¿Por qué ha elegido usted ese título y ese tema?", como dando a entender que los encontraba sobradamente chocantes. Britten, sorprendido por la pregunta, intimidado, torpe como un ciclista novicio, embistió el obstáculo que se proponía evitar y tartamudeó, más o menos: "Siempre me interesaron mucho las violaciones". La historia no dice si su interlocutora se dió cuenta de que el joven no había tenido la intención de contestar tal cosa.

Ronald Duncan ha colocado dos testigos del drama, coros masculino y femenino, a cada lado del escenario. El masculino comenta y explica a los hombres, el femenino a las mujeres. Allí permanecen durante todo el espectáculo para tenernos al corriente de lo que ocurre en Roma y en la conciencia de los personajes (a veces también en el subconsciente). Cuando Colatino, Tarquino, Lucrecia y Junio se callan, el coro comenta sus gestos, sus sentimientos y sus secretas intenciones. Pero los comenta como testigos para quienes no rigen las leyes del tiempo y del espacio y que son contemporáneos de todo el pasado y de todo el porvenir. Quinientos años antes de Cristo hablan de Él, presente ya en ellos. ¿Qué pasaba en Roma en aquella época? Nada que no sea familiar a la nuestra. Tarquino, "el advenedizo etrusco", gobierna con violencia arbitraria. ¿Cómo llegó al poder?

*Haciendo que sus virtudes y su voluntad
Sirvan al designio de un mal determinado.
De apacible humildad disfrazó su soberbia...
Si la piedad lo estorbaba, rezaba con ella.
Si la codicia, la sobornaba...*

No es una historia particularmente original. En cuanto a su hijo Tarquino VI, trata a Roma "como si fuera una prostituta".

Colatino, general romano, ama a su Lucrecia, Lucrecia ama a Colatino. El príncipe etrusco llega a obsesionarse por esa mujer, la única cuya virtud subsiste en una Roma desquiciada. Pero la virtud de Lucrecia es tanto más inquebrantable cuanto que parece coincidir con el amor. ¡Qué fácil, qué natural es ser fiel

cuando se quiere! El caso de Mélisande, por ejemplo, es todo lo opuesto. Se diría que es Golaud quien la ha violado (también puede violarse legalmente, dentro de los lazos matrimoniales), pues sentimos que esta unión sólo ha sido conscientemente buscada, querida por parte de Golaud. La niña que lloraba al borde de la fuente no sabía lo que hacía. Es un caso de inocencia indefensa. "Hace ya seis meses que me casé con ella —dice Golaud—, y no la conozco mejor que el día en que la encontré". ¡Qué confesión! Mélisande soporta a Golaud. Pero llega Pelléas. Y Pelléas es el amor. Desde este momento Mélisande podría decir a Golaud lo que Lucrecia dice a Tarquino:

*Aunque esté en tus brazos
Estoy más allá de tu alcance...*

Mélisande y Lucrecia se hermanan en el amor.

*Querer como queríamos
Era morir diariamente de ansiedad...*

dice Lucrecia a Colatino: "Lloro siempre al pensar en ti... Soy feliz, pero estoy triste...", dice Mélisande a Pelléas.

Es el destino de todo amor humano, dentro o fuera de la legalidad del código.

Hasta un gran amor —dice Lucrecia antes de matarse—, es demasiado frágil para soportar el peso de las sombras. ¿Y qué amor carnal puede jactarse de librarse del peso de las sombras? ¿Es necesario Tarquino para saberlo? Colatino perdona. ¿Qué tiene que perdonar? Nada, le dictan su espíritu, su razón y su corazón. Pero la carne tiene su memoria propia que llegado el momento dirá su palabra. Esta memoria de la carne es opaca, no da paso a la luz. ¿Será que Lucrecia adivina lo que significa la lucha contra esta memoria? ¿La intuye? El honor es menos implacable que esa memoria, infierno terreno de los amantes más afortunados. Con la sangre se limpia el honor, pero sólo con la muerte la memoria. Urge trasponer el amor a otro plano, al de la muerte. Lucrecia no piensa todo esto de modo explícito, sin duda; pero el espectador lo piensa en lugar de ella, volviéndose así miembro del coro.

Mélisande, ese ser "misterioso como todo el mundo", no muere de la herida insignificante que no habría matado a un pájaro. El arrebató de Tarquino tampoco mata a Lucrecia. La herida y Tarquino son accidentes. Ambas mueren porque:

*Desde que el Tiempo y la Vida empezaron
El gran Amor ha sido corrompido por el Destino o por el Hombre.*

O no se sobrevive a este descubrimiento, o se sobrevive trasponiendo el amor a otro plano. Ahí está la esencia del drama.

¿Cómo es posible que siendo ella tan hermosa y tan pura muera? ¿Y que nosotros, que tanto la queríamos, continuemos viviendo?, se preguntan los personajes apesadumbrados en torno del cadáver de Lucrecia. ¿Es tan breve la belleza? ¿Es eso todo? Eso es todo.

No. No es todo, responde entonces el coro:

En su Pasión está nuestra esperanza...

No hay otro bálsamo para el dolor humano que aprender a amar con este vertiginoso desprendimiento, con este dulce y terrible desprendimiento de sí mismo. Desprendimiento que se parece a la muerte sin su frialdad y a la vida sin su afán de posesión. No es ésta *una* religión. Es *la* religión. No es éste *un* amor. Es *el* amor. La trasposición del amor humano a otro tono. Así termina *The Rape of Lucretia*.

Arkel decía: "Si yo fuera Dios me apiadaría del corazón de los hombres". Habría que llegar a poderse apiadar del corazón de los hombres sin ser Dios. Dios acabaría por existir, entonces, hasta para quienes lo niegan.

Por lo general, las óperas no se prestan a esta clase de meditaciones. Son, sin embargo, las que sugiere o las que *me* sugiere *The Rape of Lucretia*.

VICTORIA OCAMPO

N O T A S

Libros

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ: *Babel* (Edición de la Revista de Literatura Mexicana, México, 1949'. —

Hace cincuenta años, Enrique González Martínez corría a las imprentas mexicanas con las cuartillas de su iniciación: pasos de mocedad, temblorosos de augurio.

Esos pasos aventurarían propia ruta. Enrique González Martínez pone en el lenguaje poético de fin y principios de siglo —enérgico, impetuoso, pleno de alardes, suficiente de exteriores— una serena madurez de intimidad, espontánea, turbada por la experiencia de los hombres y las flores. Ante el lenguaje seguro y dominador —lenguaje de conquista— de la poesía modernista, se nos aparece el suyo como requerido constantemente por pruebas íntimas. No es el poeta un arrogante invasor de temas, sino agudo sensibilizador de ellos. No se desplaza —ésa fué la actitud de su época: desplazarse, salir de su propia zona, alejarse de sí, aunque se pusiera en cada verso, en cada discurso, un Yo sonoro, que lo era para mostrarlo y no para vivirlo—, sino que se recobra, que regresa, que se interna —aventura mayor— en sí mismo. Alojar el mundo en sí es operación más laboriosa, más dramática, que alojarse en el mundo. La poesía de Enrique González Martínez realiza operación inversa a aquella en que se consume la poesía de esos años de su iniciación. Ésta va hacia el mundo. La de Enrique González Martínez llama al mundo hacia ella. Y como las señales de llamada son excelentes, el mundo acude con esa contradictoria diligencia de que es capaz.

Su poesía desarrollaba una posición belicosa: cortarle el cuello al cisne. La proposición aparece en *Los senderos ocultos*. Su fecha, 1911; es decir, la fecha de la declinación modernista. (Henriquez Ureña precisó que el movimiento modernista comienza a desintegrarse después de 1910.) Enrique González Martínez, preparado para ello, asume la función de poner señas diferenciales —y un pregón insurgente— en la poesía de nuestra América de expresión hispana. Es el anti-Rubén. (Ureña lo supo así: poeta de la meditación y de la serenidad.)

A los cincuenta años de la iniciación, aparece *Babel*. Signo de congregación, *Babel* es el registro en tiempos poéticos de los tiempos del hombre poeta. Lo designa él como *poema al margen del tiempo*, pero esa marginalidad no nos advierte que el poema está desprovisto de tiempos, sino que los ha comprendido a todos los que se dieron para la experiencia del hombre, y, que si ellos se fueron —ellos fueron los marginales—, quedó el hombre y su experiencia, su experiencia turbada por la poesía y eternizada por la poesía. El punto de partida es el sentimiento de la tierra que se trasluce, inmediatamente, en una urgencia de cielo:

*y mientras más abondaba las raíces,
la floral avidez iba más alta.*

Tierra y cielo, profundidad y altitud: dimensiones integradoras de la poesía y del hombre. En las propuestas rutas de universalización se interfiere el pleito pro-

fano, laboreo diario del mundo inseguro en el que muere y resurrecciona el espíritu de redención. La redención es el programa del poeta, un programa de textos leves, personales, reincidentes, universales, que piden —convocan— como en *El Romero Alucinado*, a un mismo tiempo, lámpara de gozo y lámpara de duelo para su propia vida, textos como estos de *Babel* que contienen un temblor de Sagrada Escrituras con eternas variantes de pregunta, sermón y profecía.

Este libro de los cincuenta años de labores del poeta es un enérgico remozar de augurios, un alegre anuncio de la patria del hombre, mientras vuelve él a saberse, inquietamente humano, entre sueño y verdad, congoja y promesa, una leve unidad ambiciosa, turbada:

*entre la tierra y el azul, suspenso
soy juguete del aire todavía.*

Juguete del aire. ¿Destino del hombre? ¿Condición de la poesía?

DARDO CÚNEO

PEDRO SALINAS: *Literatura Española. Siglo XX* (Robredo, México, 1949). —

Un estudio panorámico o sistemático de la literatura española del siglo xx debe comenzar por referirse a la llamada generación del 98. Superadas las discusiones acerca de sus integrantes y las rencillas de grupos, el movimiento así llamado surge como el mayor esfuerzo de los escritores españoles para adecuar la vida y la literatura nacionales a la realidad de su tiempo.

Posiblemente, alguno de ellos no tuvo gran visión de futuro, pero ninguno quedó indiferente al momento de vida trágica que marcó "el desastre nacional". Quisieron, aniquilándolo, transformar el presente angustioso en pasado, y, penetrando más allá de sus ruinas, hacerlo resurgir desde la salud anterior de Garcilaso y Góngora, de San Juan, de Bécquer. De Quevedo y Gracián.

Ha sido un sistema de penetración, o sea de intelectualización. Por eso, la generación del 98 que Salinas estudia paralelamente al movimiento modernista, se distingue de aquél porque importa una visión integral que no considera lo puramente estético, sino lo literario como un tópico dentro de la problemática nacional que preocupa y ocupa constantemente.

Dice Salinas que las denominaciones "modernismo" y "generación del 98" suelen

usarse indistintamente, dando por supuesto que son la misma cosa con leves diferencias de matiz. Tal afirmación no es del todo exacta, puesto que nadie ha intentado confundir sus significados; mientras que las similitudes señaladas por la historia y por la crítica quedan aceptadas por el autor. En tal sentido reconoce al "modernismo", dentro del movimiento español, función de lenguaje generacional.

Este tema inicial persiste en el libro a manera de constante ideológica en los diversos autores. Su estudio se intensifica al tratar el concepto de generación literaria aplicado a la del 98. "Reconocida —tácita o expresamente, con amistad o con vituperio— por casi todos los españoles preocupados por la vida espiritual de España"¹, su existencia ha sido negada, en ocasiones, hasta por quienes están llamados a representarla. El primero es Pío Baroja: "yo siempre he afirmado que no creía que existiera una generación del 98. Una generación que no tiene puntos de vista comunes, ni aspiraciones iguales, ni solidaridad espiritual, ni siquiera el nexo de la edad, no es una generación"². Sin embargo, tanto Baroja como Ramiro de Maeztu, que comparte la crítica, terminan por aceptar, a fuerza de negarlo, la existencia de un estado generacional que debía "llenar un hueco en la visión de la España contemporánea". Hueco de visión que se irá iluminando con el aporte de penetración intelectual de Ganivet y Unamuno, la interpretación histórico-crítica de Azorín y el enfoque esperpéntico en el arte de Valle Inclán.

Convencido de su existencia, Salinas dió un curso en la Facultad de Filosofía y Letras, de octubre a diciembre de 1934, durante el cual trató de probar su certeza mediante la aplicación de los factores exigidos por Petersen. Los resultados obtenidos en aquel curso son incluídos en su estudio, que no merece la crítica de unilateral que le hace Laín Entralgo, quien considera exclusivamente la faz literaria del problema. Establecidas las metódicas clasificaciones dentro de cada uno de los factores enumerados por Petersen, Salinas se ocupa de la innegable generación del 98 en la obra de uno de los escritores que perteneció a los dos movimientos estudiados anteriormente: Ramón Del Valle Inclán.

Que el modernismo cumple aquella función de lenguaje generacional en los hombres del 98 lo prueba, mejor que otro, Valle Inclán. No compartimos la opinión de que este autor es integrante primordial del modernismo hasta la aparición de los *Esperpentos*, como significando que a partir de ese momento deja de serlo. Enten-

¹ P. Laín Entralgo: *La generación del 98*.

² Pío Baroja: *El escritor según él y según los críticos*.

demos que siendo aquél un movimiento de innovación iniciado a fines del siglo pasado, se encuentra en estado formativo al momento de aparecer Valle Inclán, y toda la obra de este escritor cabe, en lo estilístico, dentro de sus límites, con las etapas y evoluciones que quieran señalársele. Lo destacable en Valle Inclán es que con lo esperpéntico incorpora a su obra de modernista —corriente puramente literaria— el sentido de lo nacional y político que alienta a la generación a que pertenece. Su estética, formada sobre la geometría grotesca de los espejos de la calle del Gato, no comienza rotundamente en este instante de su creación; para este período utiliza, con preferencia casi exclusiva, la línea deformante con que ha construido muchas escenas de su producción anterior, creando un sistema de caricatura para el trazado de los personajes que se propone ridiculizar. Salinas se ocupa en un amplio capítulo, agregado a esta nueva edición del libro, de la creación esperpéntica exclusivamente, otorgándole el valor histórico de ser algo más que una impresión estética y viendo surgir de ella "pálidos" y "descarnados" los conceptos del 98, "el complejo de la decadencia española".

Otros temas merecieron la atención del autor en sus artículos de "Índice Literario", publicación del Centro de Estudios Históricos de Madrid, recogidos en este volumen. Si a pesar del mérito que alcanzan sus apreciaciones de crítico agonista sobre la lírica moderna, hemos limitado este breve comentario a sus artículos sobre la generación del 98 y el modernismo, es porque esta idea persiste siempre en los restantes. Machado, Jiménez, Alberti, Guillén, Aleixandre, Cernuda, aparecen iluminados por la comprensión del camarada (en el más puro sentido del término). Lástima que la constante de reducir las similitudes entre aquellas dos denominaciones le lleve a afirmar que "debería ya empezar la historia literaria española a sospechar en la precaria y superficial existencia de un modernismo poético en España a la manera de Rubén Darío, el americano". Sin embargo, ahí están las palabras de Ortega y Gasset, quien se refiere a la necesidad de "empezar por la rehabilitación del material poético" que inquietaba a los espíritus españoles del 98. Ortega y Gasset dice: "Esto vino a enseñarnos Rubén Darío, el indio divino, domesticador de palabras, conductor de los corceles rítmicos. Sus versos han sido una escuela de forja poética. Ha llenado diez años de nuestra historia literaria"¹, como negando anticipadamente la "precaria" y "superficial" existencia que Salinas atribuye al modernismo en España.

ROBERTO DI PASQUALE.

¹ J. Ortega y Gasset: *Los versos de Antonio Machado*

GERMÁN ARCINIEGAS: *En medio del camino de la vida* (Sudamericana, Buenos Aires, 1949). —

No podremos juzgar este libro del ensayista colombiano sin esclarecer previamente el género a que pertenece. De tal pronunciamiento depende la reprobación o la alabanza. ¿Se trata de una novela, como afirma el autor y corrobora la nota editorial impresa en la solapa del volumen? ¿O es un relato de viaje?

Examinemos el único testimonio válido para la crítica: es decir, el propio texto.

Las primeras páginas del libro nos sitúan en un restaurante "de mala muerte", en el puerto de Génova. Allí encontramos runidos, por iniciativa del narrador, a los pasajeros y tripulantes de un buque petrolero italiano que, dos días más tarde, zarpará con destino a Nueva York. El autor (o, hipotéticamente, quien narra en primera persona) previene a sus compañeros de viaje: "Ante todo, quiero dejar bien establecido un hecho fundamental: ésta va a ser una novela". He aquí, pues, a unos personajes advertidos, antes de iniciarse la acción, de que no van a vivir *como* —o, en todo, caso, *no sólo* como— hombres, sino como figuras novelescas. ¿Se avendrán ellos dócilmente con esta singular condición? Y si se avienen, ¿les será posible vivir con autenticidad y, al propio tiempo, en público y para el papel? Una joven rubia insinúa un anticipo burlón de la trama novelesca que va a desarrollarse cuando se produzca el contacto de estos seres, obligados a convivir en las estrechas e invulnerables fronteras de la nave.

El lector está ya dispuesto a internarse en la novela. Pero, terminada la lectura, descubre que no hay tal novela. Todo lo que sucede, ha sucedido ya. Es decir que los personajes, sin entregarnos nunca su intimidad, se limitan a contar algunos lances y aventuras de sus vidas durante los últimos y angustiosos años que su historia atormentada acaba de infligirle a la vieja Europa. En el presente, es decir, durante el viaje, nada ocurre. Cuando los personajes de la novela llegan a su destino, se despiden, o no se despiden (el nerviosismo, ante la perspectiva incógnita que les abre el puerto americano, y la debilidad del vínculo ocasional que los ha unido, disculpan esta falta de cortesía) y toda conexión queda rota entre ellos.

Parece ser que si el autor llamó novela a su narración fué con objeto de brindar a sus personajes una mayor libertad en la confidencia, para que no retuvieran secretos o tergiversaran sus historias. En suma: una precaución contra la cauda del miedo dejada en estas almas por los atroces años que habían vivido. Sin embargo, los editores

aceptan el equívoco y afirman que se trata, efectivamente, de una novela, y esto vuelve a levantar justas dudas, ya que la nota editorial viene a ser una calificación de género literario. Y en este caso —es decir, dando por bueno que el autor acepte el juicio de los editores— cabe suponer que Germán Arciniegas quiso hacer una novela. Pero ¿se ha consumado el milagro? Porque sería el milagro evangélico del agua convertida en vino, sólo que al revés: aquí el vino (la novela) se trueca en agua (el relato).

Por nuestra parte, ateniéndonos al texto, debemos creer que Arciniegas no se propuso construir una novela, sino un relato de viaje.

Como relato, *En medio del camino de la vida* es una buena muestra del género. Resplandecen en él algunos toques de color, como la descripción de Gibraltar, visto desde el buque, y la entrada en el puerto de Nueva York, uno de los mejores pasajes del libro: "No sé si en todos los puertos grandes hay esta variedad de boyas que están sembradas en el mar de Nueva York. Las hay que son enormes cabezotas rojas y que con un intervalo exacto de segundos lanzan un bramido de vaca dolorida que debe asustar a los niños del mar. Otras son como la capucha del cuento que nos hace exclamar: ¡Se está ahogando Caperucita!"

El lector va conociendo a los pasajeros, sin llegar a simpatizar hondamente con ninguno. Y es que el autor los observa desde afuera, como espectador que, por actitud previa y deliberada, se propone describirlos y no penetrar en su intimidad. Esta disposición de ánimo, en el narrador, hace objetos de los seres humanos. El propio autor lo dice en las primeras páginas: no seré siquiera un espejo sino una pared, un muro (más impasible todavía). Esto no significa que el observador no se conmueva. Se conmueve, pero sin dejar de tener la péñola lista para el apunte, lo cual priva de espontaneidad a la vivencia.

Así nos enteramos de muchas cosas y nos pinta a sus compañeros de viaje. Es el caso del clérigo salesiano, guerrillero en Yugoslavia, enemigo de Tito, a quien declara muerto y suplantado por un "sosías" ruso; que aborrece a los judíos y a los comunistas, y odia también a los ingleses, por haber éstos entregado —afirma él— a 10.000 refugiados yugoslavos en manos de los comunistas. Este sacerdote, que predica el exterminio de quienes no piensan como él, dice un sermón de cristiana dulzura sobre un emotivo tema del Evangelio en la misa del primer domingo de la travesía. Es uno de los tipos más logrados. Con menos vigor, pero no sin interés, se nos describe a una familia de judíos alemanes, inteligencias finas y caracteres suaves, que no sienten u ocultan, a diferencia del salesiano, las huellas del resentimiento. Da

gracia y color a estas figuras, sombrías unas, grises y melancólicas otras, la euforia de una joven milanesa, que ensaya a bordo, para realizar menudos caprichos, sus artes de coquetería.

Hay en el relato momentos de ternura dados con digna sobriedad. Como la escena de la niña de los judíos (esta familia fué la única que el capitán de la nave no invitó nunca a su mesa) que se acerca al comandante con la esperanza de recibir, como recibieron otros menudos pasajeros, el inverosímil —inverosímil para un chiquillo de la hambrienta Europa— obsequio de un chocolate. "En un momento su mirada y la del comandante se cruzan. Ella deja escapar una sonrisa imperceptible..." Pero el marino no repara en la niña, y ella se retira avergonzada. Poco después la vemos entretenida en mirar, con ojos ávidos, y "las manos vacías", un buque que surca la bahía.

Germán Arciniegas ha querido condensar, en un puñado de humanidad fugitiva, el drama y la ventura de esos emigrantes que vienen hacia América con su carga de odios vivientes —como el salesiano— o dispuestos a olvidar y a emprender tareas creadoras —como el químico judío— y todos con la ilusión de una tierra de paz, o con el sueño de la fortuna, luminosos afanes que se anticipan —en un progresivo horizonte, hasta las costas americanas— a la proa de la nave. El autor nos lo dice expresamente al cerrar su libro: "De los escombros de Europa arrancan y vuelan sobre el Atlántico, en pequeñas bandadas, hacia el Nuevo Mundo, los bravos aventureros, los tipos azarosos, los eternos ilusos, como siempre. Como desde 1942..."

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ.

UNA REVISTA DE FILOSOFÍA

"Notas y Estudios de Filosofía", dirigida por Juan Adolfo Vázquez, de la Universidad de Tucumán, es la primera revista exclusivamente filosófica editada en nuestro país en forma independiente, desde que se interrumpió en 1946 la breve experiencia de "Minerva".

"Se mantiene el propósito —dice la Redacción— de que "Notas y Estudios" sea principalmente un vehículo de información e intercambio de ideas para quienes se interesan por cuestiones filosóficas en los países hispánicos." El primer número responde a tales fines.

Las nutridas páginas mimeográficas de "Notas y Estudios" dan cabida a colaboraciones originales, un texto filosófico clásico en primera traducción —*La norma del gusto*, de David Hume—, y abundantes noticias y reseñas bibliográficas que abarcan un campo considerable de la actividad filosófica en nuestra República y diversos países de América y Europa.

José Ferrater Mora trata de fijar el significado de la logística; manifiesta que, por más que lo niegue, esa corriente toma posición frente a la realidad. Ferrater piensa continuar con este tema. En el presente trabajo nos da una somera reseña de la aludida escuela y de su desarrollo.

H. G. Schenck, de Oxford, rastrea en los románticos el pesimismo cuyos gérmenes culminarán más tarde en una concepción catastrófica y negativa de la sociedad humana. Aunque Schenck crea en la verdad de esa profecía, y a pesar de no señalarlo explícitamente, del trabajo mismo surge que tal concepción estaba viciada de irracionalismo en su misma cuna. La oposición entre Condorcet y Chateaubriand, por ejemplo, revela cuán diferente puede ser la interpretación del futuro según que el profeta sea partidario del progreso o de la reacción.

Juan Adolfo Vázquez examina los dos criterios escolásticos de la verdad, el ontológico y el gnoseológico, y su aplicación al estudio de la Historia. Concluye que "es insuficiente e inadecuado aplicar a la historia y a la historiografía las ideas clásicas de verdad", y que "cualquier nueva discusión del problema requiere la elaboración previa de una ontología de la tradición y una nueva doctrina de la verdad". A pesar de las dudas planteadas, su actitud es constructiva, y ve un ejemplo de obra historiográfica bien construida en *Decadencia y caída del Imperio Romano*, de Gibbon, cuyo valor sigue siendo actual, pues "el valor de este tipo de historiografía no reside sólo en la verdad concebida como fiel reproducción de un documento sino también en la belleza del estilo y del conjunto formal. Como nos recuerda Trevelyan, Clío era una musa".

La traducción de *La norma del gusto*, de Hume, por Raúl Alberto Piérola, añade un importante trabajo sobre estética a nuestra bibliografía filosófica.

Los corresponsales alemanes Aloys Müller y Gerhard Funke, así como los textos extraídos de la "Zeitschrift für Philosophische Forschung", Bd. II, Heft 2-3, no añaden mucho a lo que sabíamos sobre la filosofía alemana de preguerra, es decir, la consciente o inconscientemente hitleriana. Según estas noticias, dominan allí la neo-escolástica, el existencialismo, Jaspers, Max Scheler, Hartmann. El renacimiento de la filosofía se concebiría como el retorno a las escuelas irracionalistas que prepararon el camino al nazismo. Como es sabido, estas escuelas fueron unificadas bajo la prensa

de Heidegger y del Mito del Siglo XX, y aquellos fenomenólogos, intuicionistas, y existencialistas, lo bastante ilusos como para abrigar todavía afanes culturales o reservas académicas, lo mismo que aquellos no pertenecientes al "Herrenvolk", pagaron bien duramente su equivocación de haber cooperado en la construcción del Frankenstein.

Este informe bastante parcial sobre el Oeste de Alemania proporciona, sin embargo, algunos atisbos sobre otras corrientes: por ejemplo, Theodor Litt, en su libro *Pensar y Ser*, se propone demostrar que "el pensar no coincide casualmente con el ser y que, por lo contrario, el hecho de y la manera como se lo conoce forma parte de la esencia del ser". El corresponsal, Aloys Müller, no aprecia esta posición, y más adelante dice: "Flor especial echa el positivismo, pero no entre los filósofos, sino casi exclusivamente en la ciencia natural. La llamada filosofía a la que estos cientistas dan luz es tan diletante que más vale no hablar de ello..." Los congresos filosóficos de Garmisch-Partenkirchen, desde el 2 hasta el 8 de setiembre de 1947, y de Maguncia, del 1º al 8 de agosto de 1948, no desmintieron el panorama trazado más arriba.

Julio César Arroyave ha contribuido, desde el punto de vista católico, con un breve resumen sobre "La Filosofía en Colombia".

Los comentarios bibliográficos estuvieron a cargo de Lucía Piossek, Raúl Alberto Piérola, Juan Adolfo Vázquez, M. T. de Villa Maciel, Manuel Gonzalo Casas, María Eugenia Valentié y Anne-Marie Goguel.

HERNÁN RODRÍGUEZ.

Diálogo polémico

EL TELÉFONO, NUEVO TOTEM DEL CINE

...pero era más curioso *Corazón agrietado*.

—Tampoco lo he visto.

—Claro es que no llegaba a los extremos de *Las estrellas miran desde arriba*; si acaso podría compararse con *A las siete en el puente* o con *La muchacha que siempre decía no*...

—Sigo ignorando todos esos films que usted me cita. Y su memoria me abruma.

—¿Cómo se explica? Entonces, ¿ya no va usted al cine?

—Muy pocas veces. Las menos posibles. Cuando únicamente estoy casi seguro

de no salir arrepentido de mi debilidad. Cuando sospecho que no deberé olvidarme en absoluto, vengativamente, cinco minutos después, del film que he visto.

—¡Trascendentales estamos!

—No es eso. Es que sencillamente pretendo evitar lo standard y huero; más claro aún, el cine norteamericano corriente, que nos infligen a mansalva, y cuyo nivel medio no mejora, sino que baja todos los días un peldaño más en su mediocridad.

—El buen espectador de cine no confunde los términos ni aspira constantemente a lo excepcional.

—Con lo no irritante me conformaría.

—Bueno, pongamos con que le baste salir un poco de sí mismo. Solazarse no es deprimirse, ni siquiera preocuparse. Y yo creía que usted, por haber sido uno de los primeros entusiastas del séptimo arte...

—Cuando podía llamarse así. En aquella época ingenua en que el calificarlo de ese modo, con cierto énfasis, más que un homenaje era un desafío a otras artes que se nos antojaban decrépitas.

—¿No sería más bien que ustedes ponían demasiadas —y desviadas— esperanzas en un instrumento que aún no había dado la medida de su grandeza?

—Y, sobre todo, de su abyección, reconózcalo usted.

—Eso es fatal. Sucede con todos los géneros y todas las técnicas. Pero no me negará que entonces no se sentían parcos exaltando las fuerzas vírgenes de ese cine norteamericano al que ahora parecen despreciar tanto.

—Los cow-boys, las praderas, la inocente perseguida, el muchacho fuerte que se abre paso por sí mismo, traían un ímpetu fresco, estaban más allá de la intriga vulgar que los envolvía; y además no querían imponérsenos como normas vitales, se nos daban sencillamente a modo de ejemplos musculares. Eran figuras de dos dimensiones a las cuales no había que buscar ninguna profundidad, ni geométrica ni espiritual.

—Pero de allí, de esos films que aún no han desaparecido, que suelen volver de vez en cuando, de su fogosidad intrascendente, nacen en buena parte estos otros. Serán sentimentaloides, superconvencionales, melodramáticos hasta la carcajada, todo en ellos resultará previsto...

—Un momento. No es eso lo que me enoja —ya que descarto su posible valor artístico: inexistente—, sino la imagen presuntamente admirable, más aún, ejemplar, imitable, única, de la vida que quieren darnos.

—¿Y no estará en ella el atisbo de una nueva civilización, que tanto ustedes los europeos, como nosotros los americanos europeizantes, no comprendemos bien...?

—Sí, la civilización de la "coca-cola", como dice un amigo mío. Pero repito que lo ofensivo no reside en su vulgaridad, sino en la jactanciosa seguridad con que ese tipo de cine pretende imponernos ciertos modos vitales, haciendo indirectamente un proselitismo inaceptable.

—No veo que los films norteamericanos hagan propaganda de nada.

—Pues yo no veo apenas otra cosa.

—Si se tratara de los films rusos...

—Absolutamente inocuos desde ese punto de vista, como propaganda de un tipo de vida y costumbres. A nadie se le ocurriría tomar como modelo el espectáculo de varias familias habitando en un mismo departamento, ni considerará envidiable tirar entre ropas ajadas, asediado por el frío, ni, en suma, vivir en un estado de tensión y recelo ante toda clase de amenazas, ya que los otros ejemplos posibles, el espíritu de solidaridad, las invocaciones a la disciplina, no tienen aureola heroica y son difícilmente contagiosos. Y en cuanto a la propaganda de tipo puramente político, una censura, lamentablemente muy parecida en todos los países, cuida de aguarla, cuando muy rara vez uno de esos films logra aproximársenos.

—En ese caso, ¿qué pretende usted reprochar contrariamente a las películas norteamericanas? ¿Que nos ofrezcan como ejemplo una vida feliz?

—¡Feliz! Entonces, para usted, ¿la felicidad también consiste en vivir prendido a un teléfono, en hipnotizarse ante un cuarto de baño, en acariciar un automóvil como si fuera una Venus, en saltársele el corazón ante un jugador de "base-ball", en idolizar cualquier chirimbolo mecánico, viendo cómo las gentes han invertido su papel ante las máquinas, pasando de ser sus dueñas a ser sus esclavas, y cómo se empeñan vitaliciamente por comprar un frigorífico o una limpiadora eléctrica? ¿Usted cree que el supremo ideal humano es vestirse de etiqueta e ir a bailar a un "night-club", lugar en que deben coronarse indefectiblemente todos los idilios? ¿Usted cree que la imaginación humana —y no hablo de los medios, pues esos personajes parecen tenerlos sin tasa— no da para más...?

—Un momento. No confunda. ¿Quién le ha dicho a usted que esos films reflejan con exactitud la vida media norteamericana? ¿No comprende que tales escenas son más bien una "transferencia", una trasposición de ciertos deseos e ideales multitudinarios que en la realidad sólo logran alcanzar unos cuantos, pero que el cine acerca a todos? ¿Acaso ignora que ese craso realismo de lo hedónico es más bien una estilización, pero no conseguida por el camino del arte, sino por el del convencionalismo y el cromo?

—Tendrá usted razón, pero nada de ello cambia sustancialmente lo que digo. Sepa que yo no satirizo la vida americana como tal, ni hago una crítica de sus costumbres —con no seguirlas me basta— como tales, sino en sus reflejos a través de la pantalla; y me alzo contra su unilateralidad, contra la insistencia con que nos son presentadas, exhibiéndosenos a manera de modelo e ideal. ¡Valiente ideal! ¿Usted cree que todos los problemas sentimentales se resuelven con un divorcio más, que no hay diferencias anímicas entre los seres (santo y bueno que se borren las sociales) y que debemos aceptar ese igualitarismo psicológico, merced al cual un "chauffeur" semi-analfabeto se entiende en dos minutos con una mujer refinada —al menos si juzgamos por su modo de vivir, por los cacharros que decoran su casa—? ¿Usted acepta que todos los conflictos entre los seres humanos se produzcan por su reticencia, por no poder hablar y explicarse normalmente, por ese fondo no ya subconsciente, sino más bien de animalidad y tartamudez (denominador común también de los personajes en muchas novelas norteamericanas); que el ideal apolíneo, mental y vital, en todas sus formas, debe encarnarlo sin excepción un individuo de dos metros de alto, con prognatismo agresivo y aire resuelto, pero que da vueltas al sombrero entre las manos cuando intenta balbucear una frase decisiva? ¿Usted cree...?

—Alto, querido amigo. Su tirada de invectivas es estupenda. Pero déjeme ahora "colocar" la mía. Ya preveo adónde van de rechazo sus tiros. Mejor dicho, el "boomerang" puede golpearle el rostro. ¿O acaso piensa usted que es mejor el ideal de vida que nos proponen los films europeos, es decir, los franceses e italianos, pues son casi los únicos que de allí ahora nos llegan? ¿Cree usted que la felicidad consiste en habitar en una bohardilla, en subir a pie los cinco pisos de una escalera crujiente y en una casa que amenaza ruina, y llegar a una habitación destartalada donde hay una mujer greñuda que por menos de nada se queda en "combinación" enseñándonos sus huesos? ¿Usted cree que es más estimulante ver vivir a personajes que no disponen de ascensor, se bañan —es un modo de decir— en un barreño, no pueden nunca subir en un automóvil y hacen las diligencias en persona, pues el teléfono es un lujo o una cosa de oficinas? Y respecto al fondo: ¿considera usted más placentero ofrecer al espectador los lados sórdidos de la vida, exaltar el pintoresquismo de la haraganería, relacionarnos con mujeres "louches", machos equívocos y amantes irregulares? ¿Cree usted que los problemas todos de la vida pueden reducirse a variaciones sentimentales sobre el sempiterno "triángulo" adúltero, a mostrarnos al desnudo los celos, la codicia, el sensualismo sin barreras, a hundirse en los complejos oscuros, borrando,

en suma, toda disoria neta entre el bien y el mal y presentándonos lo anormal y lo amoral como algo cotidiano y naturalísimo?

—Me gusta su réplica, aunque al final se haya teñido de una moralina que no cuadra. Pero reconozco que, como caricatura refleja de mi acusación contra el cine yanqui, no está mal la que usted devuelve contra el europeo. Ahora bien, la mía era eso: una acusación objetiva, no una caricatura. Películas como *El muelle de las brumas*, *Amanecer*, *La bestia humana* y sus múltiples derivadas se limitan a pintar la vida como es —no toda la vida, claro, pero sí el trozo de realidad que acotan. Los films italianos que más hemos celebrado últimamente, desde *Roma, ciudad abierta* hasta *Sciuscia* son documentales, brutalmente objetivos, si usted quiere, pero hechos sin amaño ni hipocresía. Y no necesito apenas recordar otros como *Los visitantes de la noche*, *El diablo en el cuerpo* o *Cuatro pasos en las nubes*, ya que por su dimensión poética escapan a todo cotejo realista. Pero en ninguno de ellos —como tampoco en los rusos de calidad, *Alejandro Newsky* o *Iván el terrible*— advertirá usted el menor asomo proselitista de un tipo de vida. Están resueltamente en los antípodas de esos otros films —el noventa por ciento de los norteamericanos— dedicados a colorear de un falso tono rosado la vida o a ensalzar la religión del éxito, el mito de la “eficiencia” y demás lugares comunes.

—Así no vale argumentar. Ahora me doy cuenta de sus intenciones. Resulta que está usted oponiendo las excepciones de antología, las “páginas escogidas”, diríamos, del cine europeo, a la producción standard y gregaria del cine yanqui, queriendo olvidar que también en éste se dan las obras maestras.

—Pero no comparativamente con la misma frecuencia.

—No merece la pena de que empiece a acumular ejemplos. Me interesa más replicar a esa frase suya sobre la religión del éxito y el mito de la eficiencia. ¿Es posible que no sepa usted que los norteamericanos han sido ya los primeros en reaccionar contra ellos, bien en tono dramático y satírico como Orson Welles en su *Ciudadano Kane*...

—Es la excepción. Y se quedó ahí.

—...o bien en tono burlesco como en aquel *Vive como quieras* y la serie de continuaciones que engendró?

—¡Vaya una novedad! Recuerdo la frase de un amigo mío cuando salía de ver hace años este film en París: “Los norteamericanos, en arte —dijo—, siempre llegan a punto. Resulta que ahora, con más de un siglo de retraso, acaban de descubrir las delicias de la “vie de Bohème”. Claro es que, pensándolo un poco, podía haber

encontrado las raíces de esa corriente unos siglos más atrás, al recordar la primera regla establecida por Gargantua en su Abadía de Thélème: *Fai ce que voudras*. Pero como el ideal de una vida libre, no urgida ni encarrilada, les resultaba violatorio de sus más sacrosantos principios tabúes, aquellos llamamientos al individualismo de ciertos films se perdieron en el vacío y pronto volvieron a imponerse las quietas normas de lo mostrenco.

—Es usted injusto. ¿Acaso cada tipo de civilización no tiene las suyas? ¿Cree por ventura que lo vulgar, lo mostrenco, como usted dice, es patrimonio de un solo país?

—Claro que no. Pero los demás países, suponiendo que posean tantas vulgaridades, no tienen los mismos medios para mostrarlas, es decir, para imponerlas. Las mediocridades nacionales debieran aplicarse únicamente, y ya es bastante, al consumo interno. Que cada país soporte, si tiene aguante (es decir, si no tiene fuertes minorías), las suyas propias. Pero que no se pretenda imponernos las ajenas. Ahora, lo que sucede con el cine norteamericano —¿no lo ha pensado usted alguna vez?— es realmente singular: se trata de un mecanismo poderoso que fatalmente exporta todos sus productos, sean buenos, regulares o abominables. ¿Cuándo se ha visto que suceda algo semejante con los productos artísticos —o pseudoartísticos— de otros países? Para que una obra teatral se represente o un libro extranjero se traduzca, aun por muchos factores que se mezclen, y que poco pueden afectar a su pura calidad, es innegable que deberá alcanzar cierto grado de excelencia o de interés.

—Olvida usted que el cine es un arte de masas...

—Llámele más bien industria mayoritaria.

—¡Qué aristocratismo tan anticuado!

—No se trata de eso, aunque lo importante estaría no tanto en renunciar a él como en modernizarlo. Y sólo acertando a burlar esas normas de lo standard, el cine podrá salvarse... Pero yo no pido tanto, no soy tan candoroso. Me conformaría con que no se nos infligieran tan a menudo, con una insistencia tan agresiva, esas imágenes triviales y falseadas de la vida; pido menos, no me sentiría tan ofendido si pudiéramos verlas tratadas con menor énfasis, con un poco de ironía, sin presentárnoslas como ejemplos admirables, renunciando al proselitismo que llevan dentro; con que empezásemos a ver films sin gentes que caen en éxtasis ante un aparato telefónico.

—¡Qué obsesión! ¡Acabará usted por convertir el teléfono, en su imaginación, en un *deus ex machina* mítico! Después de todo es un artefacto como cualquier otro de los que nos rodean y no veo por qué habrían de cubrirlo con una cortina.

—¡No se da usted cuenta! ¿No ha comprendido que en los films norteamericanos cien por ciento el teléfono ha llegado a adquirir el significado de un totem venerado y solemne? ¿No ve que es la reencarnación mecánica de un Dios cuya presencia no cabe ignorar un minuto? Si se hiciera un recuento de las veces que aparece el teléfono en ciertos films veríamos que ocupa la pantalla con no menos duración y frecuencia que algunos actores. Por eso creo no lanzarme a la hipérbole cuando lo interpreto como un rasgo más del primitivismo estadounidense. Un totem —Frazer lo define así, más o menos— es un objeto material al que el salvaje testimonia un supersticioso respeto, porque cree que entre aquél y su propia persona existe una particularísima relación. Pues bien, así como las tribus australianas lo condensan en un animal comestible, en una planta, en el agua, los norteamericanos del cine condensan su totem en un teléfono. La única diferencia es que sustituyen las danzas ceremoniales por el rito de acercársele a cada momento. Pero el resultado es el mismo: convierten su totem en un sucedáneo mágico de lo religioso.

—Muy ingeniosa su teoría, pero...

—Perdón, no es meramente una teoría —puesto que en seguida voy a darle un ejemplo. ¿Recuerda usted cierto film de Bette Davis? Y conste, ante todo, que esta actriz me parece ser una de las que menos condescienden a plegarse al fetichismo del *happy-end*, de las que menos se prestan a la beatería del optimismo, la eficiencia y otros embelecos. Yo no recuerdo el título —quizá usted lo sepa—, pero lo que no he olvidado es cierta escena muy significativa, tristemente reveladora de cómo una actriz de talento sucumbe —está obligada a sucumbir, so riesgo de eliminación o impopularidad— por momentos... Bette Davis representa al papel de una mujer de cierta edad, una solterona. Tiene "temperamento", en el sentido especial que suelen dar los franceses a esta palabra, pero no tiene un hombre. Y de pronto surge uno, más joven que ella, con trazas de galán enamorado. Inician un diálogo confidencial. En esto, de repente, suena el teléfono que está a su lado —pues no se concibe ninguna escena de interior donde este embeleco no figure en todo momento, según antes le decía a usted, como un actor más, en primer plano. Y ¿qué sucede? ¿Qué sucedería si la interrupción hubiera acontecido en un film de cualquier otro país del mundo? La protagonista, la solterona, habría mandado el teléfono al diablo, sin contestar. Todo lo más, dos segundos para zafarse de la llamada y volver a colgar el auricular. Porque el momento, dado lo que sabíamos hasta entonces del asunto, era capital para ella. Recapacite usted: iba a declarársele un joven —a ella, no solicitada ya por varones— y que además le gustaba. La "emergencia", como ellos dicen, era única para ser

atrapada por los pelos. Y sin embargo, ¿qué hace Bette Davis? Deja a su joven galán con la palabra en la boca y emprende una larguísima charla con la persona que estaba al otro lado del hilo. ¿Era o no importante lo que desde allí le decían? No lo sabemos, no se nos dice enteramente, pero aunque lo hubiera sido... ¿Concibe usted una situación humanamente más inverosímil y norteamericanamente más verosímil, más irremplazable? Figurémonos ahora por un momento que Bette Davis hubiera desatendido el timbre del teléfono. ¿Qué hubiera pasado? ¿No cree usted que el público habría abandonado la sala, a modo de protesta contra el agravio inadmisible inferido a uno de sus totems más venerados...?

—¡Qué fantasía tan delirante! Yo creo más bien...

—Un momento todavía. Ya sabe usted que no me siento nada blando hacia las claudicaciones de Dalí en estos últimos años; su abaratamiento del superrealismo, sus apostasías, su codicia le hacen absolutamente digno del sobrenombre anagramático "Avida Dollars" con que le ha rebautizado Breton. Pues bien, hay, sin embargo, un rasgo de Dalí que no puedo menos de considerar admirable, revelador de una osadía única. A poco de llegar a Nueva York, hace ya unos años, pintó cierto cuadro donde aparecía un teléfono, colgante de un árbol; al fondo, unas montañas; en primer término, un plato con un par de huevos fritos. Pero ese teléfono colosal sólo a medias mostraba las formas de dicho aparato; estaba más bien metamorfoseado en un cangrejo, en una langosta de mesa; los dos extremos del receptor eran las patas informes del animal. ¿Qué le parece? Por mi parte, yo veo ese cuadro como un rasgo extraordinariamente audaz. ¡Ahí es nada: atreverse a convertir en algo repugnante un objeto acariciado y venerado por los norteamericanos en los films, profanar el tabuismo adherido a ese totem, exponiéndose al castigo del "mana", o sea de la fuerza misteriosa que habitualmente se considera adscrita a un totem...! ¡Qué osadía! —repito. Tan singular y enorme, que luego, para hacérsela perdonar, Dalí se avino a desnaturalizar su arte, dibujando cubiertas de magazines, y construyendo maniquíes para las tiendas de la Quinta Avenida; obras, desde luego, más tranquilizadoras y nada insurgentes.

GUILLERMO DE TORRE.

Crónica de cine

"AL FILO DE LA NOCHE"

El título en inglés de esta película, *Sorry, wrong number* (*Perdón, número equivocado*), está mucho más de acuerdo con su tono general, tan intrascendente, brutal, espeluznante como puede ser un número equivocado de teléfono a altas horas de la noche.

Se trata de un film sorprendente por su planteo y por su solución. La sorpresa final es, desde luego, lógica, pero el cine nos ha acostumbrado demasiado a que en la pantalla lo lógico sea lo imprevisible. Todas las acciones, por arbitrarias que sean, están justificadas si es el personaje central quien las ejecuta. Hay siempre redención o justificación. Los culpables son castigados. Los protagonistas pueden ser víctimas de un momentáneo error; en el fondo son simpáticos y nobles. Aquí no se trata de esto.

Perdón, número equivocado fué un gran éxito radiotelefónico en los Estados Unidos. El argumento —en pocas palabras y repitiendo toda la propaganda que se ha hecho con el film— es la situación en que se halla una mujer, imposibilitada de huir a causa de su enfermedad, que descubre, al ligarse una comunicación telefónica, que dos asesinos planean un crimen. Luego, por una serie de sucesivos llamados y por circunstancias que acumula y analiza su mente en esas primeras horas de la noche, esa mujer adivina que la persona asesinada será ella misma: Leona Stevenson.

Está sola en su casa, en medio de la ciudad; los criados han salido. Tiene a su lado, para solicitar ayuda, un teléfono.

Más atroz que el descubrimiento del asesinato planeado, o que el terror que experimenta al sentir aproximarse la hora de su ejecución, es el inconcebible, horripilante desamparo de ese ser en uno de los centros más populosos del mundo.

En el primer momento Leona se ha alarmado por la ausencia de su marido. Éste prometió regresar a las seis de la tarde. Pasan las horas y Stevenson no vuelve, el teléfono de su oficina ha quedado descolgado. Su marido es el único ser en el mundo con quien Leona podría contar —es posible que una víctima sólo pueda contar finalmente con su asesino, que la presencia de ese asesino y la complicidad que se establece entre víctima y verdugo sean menos angustiosos que el horror de saberse sola.

Stevenson no aparece y Leona llena sus horas con llamados telefónicos. También recuerda. Sus recuerdos (es una mujer neurótica y enferma) son inconexos, borrosos, no muy claros. Eso justificaría —si no nos inclináramos a creer insistentemente que se trata de un error y no de un acierto logrado por el director del film— la aparente incongruencia de las escenas de relleno. Es también confusa la información que trasmite a Leona su ex rival, Sally Hunt, o tal vez sólo sea confusa la interpretación que da Leona a las palabras de Sally. Ésta habla de una casa destartada a orillas del mar, donde se fabrican clandestinamente productos de la empresa Cotterel. Vemos, en la nebulosidad del alba, a unos hombres que llevan sobretodos y valijas, atravesando la playa. Vemos a un pescador y a una mujer asustada que observa todo y que presiente hechos terribles.

Las llamadas se suceden. Habla un viejo químico inglés que sueña con Surrey, con caballos, que se ha visto envuelto en la fabricación clandestina de los productos y que, inexplicablemente, no sabemos si como aviso o como amenaza, da a Leona un número de teléfono: el número de la Morgue.

Desde una orgía en Chicago, habla el padre de Leona. Mr. Cotterel es un individuo despreocupado y brutal.

Leona llama a la comisaría. El oficial de guardia se distrae jugando con una niña negra.

El crimen está planeado para las once y cuarto, hora en que el paso de un tren cercano ahogará los gritos de la víctima.

En medio de las luces, en medio de la ciudad, Leona Stevenson está sola. Naturalmente, no espera su muerte con dignidad. Más atroz que esta muerte, planeada por un marido que casi se arrepiente del crimen planeado, es la espera de la víctima.

En las últimas películas hemos visto con cierta frecuencia al individuo fuera de la ley, acorralado y perseguido. (*Sangre en las manos*, *El demonio de la noche*). El problema es siempre el mismo: la persecución. No importa que el perseguido sea o no culpable. En *Al filo de la noche* la situación varía, haciéndose más verdadera. Leona Stevenson no es prófuga de la justicia. Al contrario, sus relaciones con la sociedad son, desde el punto de vista policial, perfectas. No puede huir. Esta encerrada dentro de su habitación como podemos suponer que ha estado encerrada dentro de sí misma. (Uno de los méritos de este film es permitirnos suponer más hechos o pensamientos de los que aparecen implícitos.) Las cosas que la persiguen pueden ser fantasmas de su propia imaginación (aunque la escena final demuestre lo contrario). Es un ser perseguido, acorralado, amordazado casi, sin que nadie lo persiga. No puede moverse y sus llamados, sus pedidos de auxilio, caen en el vacío. Nada justifica a Leona Stevenson, ni siquiera su muerte, que es absurda y cobarde. Nada justifica a su marido, aunque pocos momentos antes del asesinato llame a su mujer para decirle —prolongando el suspenso en el film— que le quedan tres minutos de vida y que, para salvarse, debe llegar hasta la ventana y gritar (Stevenson no puede ignorar que, en ese lapso, Leona enferma no podrá llegar jamás hasta la ventana). Posiblemente el individuo que planea un crimen

se sienta menos culpable que el que lo ejecuta. Aunque su culpa sea mayor, está libre del acto sucio, que mancha las manos. Posiblemente por eso, Stevenson busca una arbitraria justificación ante sí mismo acusando a su mujer a último momento, cuando sabe ya que nada puede detener el crimen.

Al filo de la noche alcanzó gran éxito popular en los Estados Unidos. No podemos menos de cavilar sobre los motivos de ese éxito, ya que no se trata de personajes simpáticos al público, ni de situaciones agradables, ni, finalmente, de una película con aciertos demasiado evidentes. La bajeza de los Stevenson, marido y mujer, no es la bajeza que generalmente suele conmover al público. Sólo la soledad brutal de Leona Stevenson puede encontrar eco popular. Aparecen en este film: el resentimiento (Stevenson), la grosería (Leona y su padre), la envidia (Sally Hunt), el desdén (el médico que comunica telefónicamente a la enferma datos sobre su enfermedad). Sobre todos estos seres gravita, como una gran sombra, el miedo. El miedo los deja totalmente solos. Aquí nadie —sean cuales fueren los motivos que tenga para ello— puede contar con nadie. (Por ejemplo: en busca de un precario alivio para su conciencia, Stevenson traiciona, a último momento, a sus cómplices.)

Por todo eso, pese a su aparente irrealdad, *Al filo de la noche* es una película real. Los hechos de este film gravitan sobre el desamparo y el miedo de cada uno de los habitantes de una ciudad inmensa.

Bárbara Stanwyck desempeña con admirable conciencia su papel de mujer histérica, aterrorizada y mezquina. Como en un sueño recordamos que el torpe e incoloro Burt Lancaster de esta película fué el admirable "Sueco" de *Los asesinos*. Los principales honores en el reparto corresponden inmediatamente al actor que hace el papel de viejo químico, el inglés de Surrey que sueña con caballos y que, misteriosamente, da a la víctima el número telefónico de la Morgue.

ESTELA CANTO

Actualidad

LOS PENÚLTIMOS DÍAS

JULIO 3. — Aniversario de la muerte de Yrigoyen. Su vida no sólo interesa a los arqueólogos de la política y la sociología, sino también a los que quieran observar a través de la psicología un planteo singular, y bastante generalizado, del alma ante la tierra. Los detalles más reveladores son aquellos que los biógrafos mencionan al pasar, como notas de colorido. La *cueva del peludo* es el enclaustramiento psíquico del espíritu inseguro de sí mismo. Pero dentro de la cueva este espíritu acaba por asegurarse *a pesar* de la realidad de la que está segregado; acaba por convertirse en un absoluto, en un espíritu "absolutamente" poderoso, capaz de convencer a los más reacios. Ese absoluto sólo hallará un mundo propicio para acogerlo: el mundo de lo abstracto, del krausismo, de los principios. De allí la enorme fe en los valores morales, la rigidez, la negativa a dejarse fotografiar y el traje negro. Y de allí también su condición de violador, que señalan los biógrafos, porque el amor es la toma de contacto con la realidad, y este absoluto no sabe hacerlo más que violentándola o seduciéndola con su astuto rondar. Todo ello necesariamente: Yrigoyen no ha decidido ser asceta, sino que ha resultado asceta, y además quiere vivir. Podría decirse que era un asceta libidinoso. En política se repite la imagen: la gran *Reparación* del país, la enorme empresa ética que los puros, los intransigentes, llevan contra el *Régimen* se realiza mediante la conspiración y la revolución, o sea mediante astucia y violencia. La realización inmoral de lo moral como vocación ininterrumpida. Por otra parte: "la palabra de Yrigoyen basta", y efectivamente, aunque se resiste a firmar documentos bancarios, Yrigoyen siempre cumple. Donde, además de una ética en-

fermiza pero inobjetable, se advierte el desprecio por la letra escrita, por la eternidad que simboliza la letra escrita. Pues Yrigoyen lleva en sí lo absoluto, y exigirle que asegure (eternice) su palabra mediante la escritura del documento es dudar de la eternidad del instante que es su palabra hablada, que es Él. Lo confirma la obsesión de inventar palabras, que es la característica de sus escritos. La creación —feliz o infeliz— de palabras es un ataque a la eternidad, es ponerse en pie de igualdad con ella, sin que interesen los resultados: en caso de éxito, al insuflársele vida, se es más que la eternidad; en el de fracaso, porque siempre queda la marca del que la violó. Pero también es menosprecio por la historia, porque la palabra escrita es historia; la Argentina es *neutral*, no está vinculada a la historia; a lo sumo Yrigoyen puede vincularse con la Sociedad de las Naciones, que es una idea abstracta en la que se elimina lo particular de los países, la historia. Un asceta libidinoso, una eternidad en resistencia al tiempo: tal conjunción es Yrigoyen. En las líneas de su vida se reflejan los rasgos básicos de todos los dictadores americanos, desde el doctor Gaspar Francia hasta Rafael Leonidas Trujillo. Pero aún más importante resulta que su existencia sea una singular imagen en la que figuran casi todas las posibilidades y las imposibilidades de los argentinos. Todo argentino puede reconocerse —inversa o directamente— en Yrigoyen, y en Yrigoyen nos podemos mirar todos como con una lupa que agranda en forma obsesionante las fuerzas y las debilidades. Es natural que mirarse en él sea un ejercicio más que nada de desesperanza, de humillación. Lo único que no se puede hacer es rechazar la imagen.

JULIO 8. — En el Museo Nacional veo la *Tête de femme* de Modigliani, que no he dejado de visitar desde aquella tarde invernal en que la conocí. Recuerdo ante este cuadro haber leído la frase de un crítico que decía que Modigliani "tenía mucha imaginación", y mientras me repito la frase, el cuadro me persuade de que estoy enunciando un absurdo. ¿Cómo puede decirse que Modigliani tenía imaginación? No hay palabras que den una idea más falsa de su obra. Imaginación tenía Delacroix, tiene Chirico, y ambos lo supieron y la aprovecharon por las vías más propicias. Pero en Modigliani no se trata de nada imaginativo: las cosas son *así*; son realmente *así* las largas cabezas, los delgados cuellos, y jamás en las líneas de su digno y febril estilo se hallará ninguna de las peticiones de principio que la imaginación invoca. Quizá sea lícito decir que Modigliani *era* la imaginación, pero no que *tenía* imaginación. Su empleo de la imaginación, como en todo artista verdadero, no consistía en hacer maravillosas las cosas naturales sino en hacer naturales las maravillas que su ser le proponía. Era un trabajo inverso: en vez de ocultar el mundo tras la nube de sus imaginaciones, forzaba a éstas a que se convirtieran en cosas tan reales como todas las que componen lo natural. Eso es lo avasallador de las obras de Modigliani: que no tienen nada imaginado, que sus figuras, tan poderosamente dulces, carnalmente poéticas, cando-rosamente torturadas, existen con grave convicción. Por eso, mientras consideramos casi siempre con frialdad el talento o el genio de los artistas imaginativos, es imposible hablar de Modigliani sin emoción.

JULIO 10. — *Macbeth*. No es injusto decir que Orson Welles se ha dejado seducir, deslumbrar, por *Macbeth*. Sobre todo si se piensa que la seducción incluye ese arrebató tan apto para la comprensión de lo artístico. En la versión cinematográfica de Orson Welles se percibe un *exceso* de comprensión de *Macbeth*; sintió que la esencia de esa obra es *lo siniestro de la aniquilación*, y decidió expresarla

en forma concluyente, haciendo que se expandiera y se apoderara de todo. Por eso el extraño castillo, que en lugar de cámaras tiene cuevas talladas en la roca, por eso las vestimentas sorprendentemente sombrías, despojadas de toda brillantez —brillantez casi imprescindible en un ambiente cortesano, y que el lector *ve* siempre en la obra a través del lenguaje especial de los personajes—, por eso lady Macbeth tiene más decisión criminal que ímpetu criminal, por eso le falta esa alegría oscura y tremenda que es el halo que hace destacar más su perversidad en la tragedia. Todo está subordinado en la película a la verdad de lo siniestro, mientras que en Shakespeare esa verdad surge en una atmósfera que es lo contrario de lo siniestro, y que sirve, justamente, para acordar más verdad a lo siniestro. Duncan dice: "Este castillo está deliciosamente situado: pronto y dulcemente lo recomiendo el aire a los sentidos apacibles". Y Banquo agrega: "Aquí sopla suavemente el hálito celestial". Tales frases son impronunciables en el film de Welles, porque lo siniestro es allí absoluto. Por ello las diversas sensaciones son tan extremas que se le quedan al espectador en la piel, cuando en Shakespeare, más atenuadas, pasan de la sensibilidad al cerebro, componen con su trascendencia la línea de la tragedia. Obras como las de Shakespeare son igual que piedras, que árboles, que trozos de la creación, y basta querer representarlas a través de su verdad absoluta para desfigurarlas. Para ser comprendidas exigen, como la creación, que no nos dejemos seducir, que nos emocionemos con ellas pero también que nos mantengamos fuertes y desconfiados; exigen que, ya que no tenemos su plenitud, compensemos esa deficiencia con una vigilancia que nos permita advertir las facetas por las que nuestra naturaleza no se siente reclamada. Sin embargo, la película de Orson Welles es excepcional. Es una de las raras pruebas de que el cine puede ser un arte, y resultan incomprensibles las críticas que tan despiadadamente le prodigaron los asistentes al festival cinematográfico de Cannes. Cuando re-

cuerdo escenas como la inmediatamente posterior al asesinato de Duncan, la de las alucinaciones de Macbeth en el banquete o la del ascenso del bosque de Birnam, me pregunto qué sentido y qué razón de ser pueden tener mis objeciones anteriores. Quizás ninguno; quizás no haya querido hacer ninguna censura a la obra de Orson Welles. Quizás haya deseado sólo señalar que nuestra época es tan macbethiana que entendemos a Macbeth hasta el punto de no entender ya a Shakespeare.

JULIO 13. — Los periódicos dan cuenta de un singular caso de honradez. Un vendedor de billetes de lotería tiene por cliente a un señor que acostumbra a comprar para todos los sorteos un mismo número. Cuando no puede ir a adquirirlo en persona lo reserva por teléfono. En vísperas del último sorteo el comprador ni aparece ni llama para que le guarden su billete. El número resulta premiado, y el agenciero tiene en su poder el billete al que le han correspondido varios miles de pesos. Entonces lo cobra, y, con gran reserva, entrega el dinero a su cliente. Pero los periodistas, que todo lo descubren, se enteran, y, pese a los esfuerzos del protagonista, el caso es narrado en los diarios con fotografías, detalles y elogios. ¿Es esto honradez? ¿No hubiera sido lo verdaderamente honrado aceptar la desdichada circunstancia de que el derecho al dinero no había correspondido al presunto merecedor y cargar con esa supuesta culpa valientemente, en lugar de abandonarse en seguida al fácil consuelo, e incluso al halago, de la honradez? Lo poco natural del caso me ha hecho pensar, más que en honradez, en soberbia, en vicio de la honradez, en algo como lo que es el catolicismo respecto al cristianismo.

JULIO 15. — Victoria Ocampo se irrita, se irrita y dice, entre signos de exclamación: "¡Qué Sarmiento ni Sarmiento! ¿Qué tienen que ver Sarmiento, San Martín y Alberdi —por grandes que sean— con todo esto?" Y con esas frases pone al descubierto el nudo de la cuestión. Supone que al sustituir a T. E.

Lawrence por Sarmiento en el título de ese hipotético libro, yo proponía un problema de grandeza, y casualmente lo que quise plantear fué un caso de pertinencia. Me parece harto ponderable el generoso impulso que hace que Victoria Ocampo desee ofrecer a los lectores de SUR, como tema de meditación, la personalidad de Lawrence y la de Gandhi, pero —hablando con la exageración necesaria— tengo graves dudas sobre la eficacia de tales impulsos. Quiero significar con esto —tan simbólico y relativo como lo fué mi primera insinuación— que sospecho que los americanos no estamos ahora capacitados para entender profundamente a esas personalidades y los problemas que suscitan, que nos hallamos fuera de la órbita de vigencia de éstos, que tenemos otros problemas *anteriores* que nos vedan, en cierta manera, el acceso a los otros y que, por consecuencia, deben ser resueltos anteriormente. Quiero significar —entiéndase bien— que en los mejores casos llegamos a dominar a la perfección la dialéctica de los problemas que esas personalidades promueven, pero que éstos y sus soluciones continúan siendo carnalmente ajenos a nosotros. Esta circunstancia no es una sutileza imaginativa, sino —como lo saben bien todos los que no rehuyen lo que aquí los circunda— un hecho, un hecho perceptible tanto en nuestra realidad vital como cultural, y que, por ser un hecho, ha sido explicado en diversas formas. Victoria Ocampo parece atribuirlo a la ignorancia, a la falta de cultura. Otros han supuesto que se trata de una enfermedad casi incurable de estos pueblos. Y no han faltado los que vieron en todo ello signos de la energía viril de las comunidades nacientes. Yo no podría ser tan tajante —ni tampoco interesan mis puntos de vista en este momento—, pero la situación de los pueblos americanos es de tal forma *nueva* y oscura que resulta imposible dejar de señalar que, en plan de investigaciones, la investigación de aquélla es una de las tareas que con más urgencia se deben encarar. ¿Es una enfermedad? ¿Es ignorancia? ¿Es esa incompreensión un tipo de comprensión nueva —nueva, no mejor, ni peor—

de lo universal? Siendo así, ¿hasta qué punto debemos resignarnos a ello y hasta qué punto debemos combatirlo? Estos problemas piden su respuesta, piden que, psicológicamente, se los investigue con *anterioridad* a toda incursión en lo ecuménico, aunque esa prioridad psicológica que reclaman no excluya la necesidad de un trato simultáneo con lo universal y aunque tampoco se descarte con ello la posibilidad de que el trato con lo universal acabe revelándose como la única solución. Victoria Ocampo se irrita porque en el momento en que se disponía a ofrecer a los lectores un succulento "menú" yo insinué que les hiciera sacar antes una radiografía del estómago. Pero ¿no ve que *parecen* estar enfermos? No, no lo ve. Mi propuesta —que implicaba la convicción de que *parecemos* estar en peores circunstancias que los demás— nació únicamente para poner al descubierto ese pernicioso optimismo que supone que los argentinos, los americanos, estamos a la misma altura que los demás, y que constituye un nacionalismo que, como todos los otros, se ciega ante los males. Porque el decidido nacionalismo y el decidido internacionalismo son la cara y la nuca de un mismo animal: el avestruz, el animal que ante el peligro oculta la cabeza e ignora la realidad. El uno consiste en hundirse en la realidad, el otro en huir de ella: ambos coinciden en ignorarla.

JULIO 16. — Lo curioso es que precisamente a causa de mi pesimista propuesta haya decidido Victoria Ocampo, *manu militari*, que yo soy nacionalista, que mis palabras le hayan recordado un *air connu* al que las hojas nacionalistas la tienen habituada desde hace veinte años, y más, porque el nacionalismo es viejo como el tiempo. Pero en verdad, si se lo considera atentamente, no es curioso: se trata de una modalidad más del mismo problema que mi insinuación señalaba, el de no tener en cuenta la realidad que nos circunda, el de no analizarla, el de deshacerse de ella mediante prejuicios y una terminología simplista que incluye las acusaciones de nacionalismo y que

tan frecuentada es entre nosotros. De cualquier manera, esas palabras deben ser desechadas, esa actitud debe ser superada. De nada nos sirven el *sí* conclusivo del nacionalismo y el *no* terminante con que responde su hermano el internacionalismo. Necesitamos un *si-no*, una aceptación básica guiada por una mirada rigurosa. Y ese *sí*, que está *antes* pero no solo, no nos obliga al primer curso adelantado de nacionalismo. Obliga a algo más serio: a esforzarse para posibilitar la vida en esta realidad, para nombrarla exactamente y traerla a la existencia en vez de archivarla en el fichero de los prejuicios. Y lo que antecede no significa que la idea del libro sobre T. E. Lawrence me parezca desacertada. Es *otro* libro que se podría publicar.

JULIO 20. — El Vaticano resuelve excomulgar a los católicos que apoyen al comunismo. La medida sorprende por la imprudencia, por la falta de serenidad que pone de manifiesto. La coacción sobre las conciencias no es por cierto nueva en la Iglesia, y desde un punto de vista amplio no me parece demasiado censurable: la Iglesia ha tenido que defenderse contra muchas fuerzas que, con menos derecho, pretendían rechazarla; además, sólo se someten a su coacción aquellos para quienes la Iglesia representa un valor y que, por lo tanto, ganan espiritualmente al obedecerle.

Pero lo que llama la atención es el grado de violencia con que la Iglesia pone ahora en marcha la medida, al aplicarla ostensiblemente en un conflicto político y contra todos los miembros de una comunidad ideológica. La Iglesia sabe qué puede esperar del triunfo del comunismo; lo sabe desde la época (1920) en que el nuncio apostólico en Varsovia, monseñor Ratti, esperaba la entrada de los comunistas rusos en la ciudad para reanudar relaciones con el Soviet; lo sabe y es natural que se defienda. Lo inadmisibile es que declare tan abiertamente que lo sabe y se lance a una lucha de carácter político como otro partido político, que se complique como entidad de intereses espirituales en una pugna material,

que no se resigne al martirologio, que se decida a perder el prestigio que, como *corpus* por lo menos, le acuerda el hecho de estar supuestamente más allá de lo político. Y lo grave es que con esta medida francamente extorsiva de hacer pesar armas religiosas en una

lucha política, la Iglesia está demostrando que ni los más avezados en la diplomacia del prestigio tienen fuerzas para mantener una institución a salvo del contagio de la violencia.

H. A. MURENA

CALENDARIO

LAS CARTAS DE DOSTOIEVSKY. — Cuatro años antes de la guerra aparecía en Rusia el último de los tres infolios que contienen las *Cartas* de Dostoievsky. Entre ellas había ciento cincuenta inéditas. La traducción integral está a punto de aparecer en Francia, y dos revistas francesas, *La Table Ronde* y *Revue de Paris*, dan a conocer algunas de las que consta el primer tomo. Por ejemplo, la tan famosa dirigida a su hermano (sólo se había traducido el primer párrafo) en la que Dostoievsky se despide de él para siempre porque cree que lo van a fusilar. El zar, en efecto, había ordenado un simulacro de ejecución. Dostoievsky se refiere a esta prueba, que lo obsesionó durante toda su vida, en muchas de sus obras y especialmente en *El idiota*. En la carta siguiente cuenta que ha sido "perdonado". Lo condenan a cuatro años de trabajos forzados y, cumplidos éstos, a siete años en Siberia. Cuando le comunican su perdón, escribe:

"¡Hermano! No estoy abatido ni descorazonado. La vida en todas partes es la vida, la vida está en nosotros mismos y no en el exterior. Tendré seres humanos en torno mío, y ser *hombre* entre los humanos y serlo siempre, sea cual fuere la desgracia, no dejarse descorazonar, no caer, ésa es la vida y su problema. He comprendido esto. Esta idea ha entrado en mi carne y en mi sangre. ¡Es verdad! Esta cabeza que creaba, que vivía de la vida superior del arte, que había tenido conciencia de las más elevadas exigencias del espíritu y se había acostumbrado a ello, esta cabeza ha caído ya de mis hombros. Me queda la

memoria; me quedan las figuras creadas y aún no encarnadas por mí. ¡Van a desgarrarme, sin duda! Pero me quedan mi corazón y esta carne y esta sangre siempre capaces de amar y de sufrir y de compadecer y de recordar, y, a pesar de todo, eso es vivir. *On voit le soleil.*"

"Quizá volvamos a vernos, hermano. ¡Cuidate, por Dios, hasta que volvamos a vernos! Quizá un día nos abracemos y recordemos nuestro tiempo joven, nuestro tiempo pasado, dorado, nuestra juventud y nuestras esperanzas que en este instante arranco de mi corazón con mi sangre y que sepulto.

"¿Es posible que nunca vuelva a tomar la pluma? Pienso que de aquí a cuatro años será posible. Entonces te haré llegar todo lo que escriba, si algo escribo. ¡Dios mío, cuántas figuras creadas por mí van a perecer, a extinguirse en mi cabeza, o a esparcirse en mi sangre como un veneno! Si no me dejan escribir, moriré. Preferiría quince años de prisión, pero con la pluma en la mano."

"Si alguien tiene un mal recuerdo mío, o si me he enojado con alguien, o si hay gentes a quienes he hecho mala impresión, pídeles, si puedes verlas, que lo olviden. No hay hiel ni cólera en mi alma. ¡Quisiera tanto amar y estrechar en mis brazos a todas las personas a quienes he visto antes! Es un consuelo. Hoy lo sentí al decir adiós a mis amigos ante la muerte. En ese minuto pensé que la noticia de mi ejecución te mataría. Ahora

puedes estar tranquilo: vivo aún y viviré en el futuro por el pensamiento de abrazarte algún día."

"Cuando miro al pasado y pienso cuánto tiempo he perdido por nada, cuánto tiempo he perdido en rutina, en equivocaciones, en pereza, en inhabilidad para vivir, cuán poco lo apreciaba, cuántas veces he pecado contra mi corazón y contra mi inteligencia, ¡entonces mi corazón sangra! ¡La vida es un regalo, la vida es la dicha, cada minuto de vida puede ser una eternidad de dicha! *Si jeunesse savait*. Ahora, al cambiar de vida, renazco en una forma nueva. Hermano: te juro que no perderé la esperanza y conservaré la inteligencia y el corazón puros. Renaceré mejor. Esa es toda mi esperanza, todo mi consuelo."

CELEBRACIÓN CORDIAL. — Alfonso Reyes cumplió sesenta años el 17 de mayo. Sus amigos, reunidos por el *Fondo de Cultura Económica*, le hicieron un cumplido elogio en prosa y en verso. Estos amigos son "poetas, filósofos y otros gremios", como reza el colofón de un cuaderno que da cuenta del homenaje. Entre ellos figuran Rodolfo Usigli, Mariano Pi-cón-Salas, Raimundo Lida, José Moreno Villa, Eugenio Imaz, Javier Sologuren, Leopoldo Zea, Max Aub, José Luis Martínez, Francisco Giner de los Ríos y muchos otros.

Usigli concluye así su "Soneto defectivo con doble estrambote:

*Yo, que dos veces los cumplí {20 años}
y hoy lucho,
pues sé que mientras más gira la esfera
menos aprendo, creo, sé y escucho
y sigo ciego una pendiente artera,
pido que mis sesenta —¿espero mucho?—
sean, si son, de luz y primavera
cual son tus veinte, Alfonso, a la tercera
(que es la vencida por la vez primera).*

Según Raimundo Lida:

*Para aquel que sus horas cuenta
en frutos de fina amistad*

*y de poesía y de verdad
la vida empieza a los sesenta.*

Eugenio Imaz refiere que estando perdido entre adustos libros de estudio, una y otra vez lo salvaron "la profunda y, sin embargo, fresca y hasta retozona experiencia intelectual de don Alfonso, su palabra justa, jugosa, aireada y chispeante", y agrega: "Este hombre de libros me sacaba de los libros y me llevaba a pasear al campo". Jorge Hernández Campos exclama: "¡México y Alfonso Reyes!" José Luis Martínez recuerda: "Cuando nos visita un Igor Stravinsky, un Jules Romain, un Waldo Franck o un Julian Huxley, tienen en su agenda varios nombres de mexicanos con los que desean encontrarse, y entre ellos, he podido advertirlo, Alfonso Reyes figura siempre".

Son muy graciosas las inscripciones finales para "el pastel de sesenta velas":

*Las velas dicen apenas
lo que proclaman las coplas,
menos vagas.
En los sesenta que estrenas,
a ver, Alfonso, si soplas
y las apagas.*

Y "para las botellas que se envían":

*Lo que va en estas botellas
bien claro te lo supones,
que no eres lerdo.
Acaba pronto con ellas
y guárdate, de recuerdo,
los tapones.*

Rêyes agradeció el homenaje con unas décimas que van incluidas en hoja suelta.

Quisiéramos saber si en este país se pueden hacer cosas semejantes, y con igual dosis de afecto, respeto, agudeza, buen humor. Por ejemplo: recordar así a Borges, que ha cumplido cincuenta años en estos días, pero a quien no hemos saludado como corresponde.

LOS ESTILITAS Y LA NOVELA. — Robert Laulan recoge en el *Mercure* (julio de 1949)

algunos errores señalados por el Padre Delhayé en la presentación que hace Anatole France del estilista (*Tais* introdujo a esta clase de anacoretas en la literatura profana):

1) En Egipto, subir a columnas estaba mal mirado; a diferencia de Pafnucio, el personaje de *Tais*, el monje egipcio se imponía penitencias ordinarias; su espíritu de medida era proverbial; 2) Los estilistas *no* usaban columnas de segunda mano; levantaban sus propias columnas y en lugares escogidos; si cambiaban varias veces de columna en el curso de su existencia aérea, lo hacían para subir siempre más arriba. Simeón erigió columnas de seis, doce, veintidós y treinta y seis codos sucesivamente, muriendo a los sesenta y cinco años en la última, de donde hubo que descenderlo mediante una técnica enteramente nueva en esa época. Daniel, su discípulo, siguió una progresión análoga pero más limitada (la Emperatriz Eudoxia fué especialmente a saludarlo a su tercera columna). Una sola excepción: San Lucas el estilista, que después de haber inaugurado una columna en el domicilio paterno, obedeció a una voz que lo envió a Constantinopla a subirse a otra ya lista y tal vez usada por algún estilista anterior; 3) Los estilistas *no* hacían vida en común; eran anacoretas, no cenobitas; 4) Habían hecho voto de estabilidad, es decir, *no* abandonaban voluntaria y definitivamente su columna. A Daniel, ni el viento que le arrebató la túnica durante un invierno gélido, ni el huracán que estuvo a punto de echarle abajo la columna, consiguieron hacerlo bajar de ella. Alipio perdió sobre su ábaco el uso de los pies.

A propósito de Pafnucio y su columna, Anatole France hace en *Tais* una evocación del culto fálico asiático (un hombre subía todos los años a la punta de un falo de cincuenta y dos metros y allí se estaba siete días pidiendo a los dioses prosperidad para Siria). El Padre Delhayé sonríe ante esa ingenua manía de buscar vestigios de un uso pagano en las instituciones cristianas. Hace notar que *los estilistas no plagiaban a nadie*; no subían a su columna para estar más cerca de Dios, sino

más lejos de los hombres. De ese modo eludían a los visitantes indiscretos, dando pruebas de un espíritu inventivo que suscitaba la admiración de la cristiandad. J. B.

UNA REVISTA ECUÁNIME. — Las publicaciones que difunden los nuevos movimientos literarios tienen, por lo común, espíritu polémico. Se caracterizan por su total negación de todo aquello que no encuadre dentro de la doctrina que preconizan.

No sucede así con *Las Moradas*. Aunque los hombres que la dirigen, inspiran y más asiduamente colaboran en sus páginas pertenecen a esos movimientos que suelen llamarse "de vanguardia", o al menos sienten por ellos simpatía y profunda comprensión intelectual, al mismo tiempo hacen gala de una poco solita amplitud de miras frente a grupos y tendencias tradicionales o conservadores. Hace tiempo publicaron el magnífico ensayo de Eliot sobre Pound, o sea lo que un reaccionario piensa de otro reaccionario que además fué fascista, según se diría empleando esa jerga política que intoxica y desnaturaliza la literatura. Ahora, en el último número (6), publican un ensayo de Alberto Wagner de Reyna, cuya filiación católica es bien conocida, y, algunas páginas más allá, los capítulos finales de *Abajo*, de Leonora Carrington, precedidos por una nota muy informativa de Pierre Mabillet. Hasta ahora, que sepamos, nada se había traducido al español de esta originalísima escritora (y pintora) surrealista, cuya belleza —véase su retrato por Max Ernst en *Twenty Century Portraits*— confirma la estupidez del prejuicio que sólo atribuye talento a las mujeres feas.

DE NUEVO JEAN GENET. — En *Temps Modernes* (mayo de 1949) Roger Stéphane sale en defensa de *Haute Surveillance*, la segunda pieza de Genet, que Mauriac denunció en un escandalizado artículo del *Figaro Littéraire*. En ese artículo, sin embargo, Mauriac reconocía que Genet era un escritor y tenía derecho al título de poeta. Stéphane dice que

Mauriac quisiera hablar de poesía malsana, de evocaciones inmorales y morbosas, si no supiera, y a veces por experiencia, lo que esas hipótesis encubren. Sabe, sobre todo, a dónde conducen ese género de discriminaciones: *No veo qué podría responder a un lector que juzgara el erotismo de Haute Surveillance*, escribe Mauriac, *mucho más anodino que el de Si le grain ne meurt o —¿por qué no?— el de mis propias obras*. Sobre este último punto, dice Stéphane, no exageremos.

"Pero Mauriac es de mala fe cuando, después de haber comparado a Genet con Rimbaud, lo amonesta recordándole *la vocación de silencio a la cual permaneció fiel hasta la muerte el autor de Une saison en Enfer*. Que Mauriac nos excuse. Rimbaud se calló precisamente después de haber escrito *Une saison en Enfer* y *Les illuminations*. Se calló cuando creyó que no tenía nada más que decir. No hay que comprometer este renunciamento con el desagra-

do que causa a la burguesía la sola existencia de Jean Genet que, por el momento, tiene todavía algunas cosas que decir."

SÁBATO ES TRADUCIDO AL INGLÉS Y AL FRANCÉS. — *El túnel*, la tan discutida novela de Ernesto Sábato, cuya aparición fué uno de los acontecimientos de nuestras letras en 1948, está recibiendo en el extranjero la consagración que se merece. Dos editoriales, y dos editoriales de primerísima importancia, la publicarán respectivamente en Nueva York y en París: Alfred A. Knopf y Gallimard. La traducción francesa aparecerá antes de fin de año. Señalemos, de paso, que es el segundo libro de un autor argentino que publica la casa Gallimard. El primero fué el ensayo de Victoria Ocampo sobre el Coronel Lawrence.

ALFREDO J. WEISS

ÍNDICE

<i>Albert Camus: El artista es el testigo de la libertad</i>	7
<i>André Gide: Goethe</i>	15
<i>Eduardo González Lanuza: Pastoral</i>	23
<i>Josefina Plá: ¡Sembrad, enterradores, cara a la primavera!</i>	26
<i>Octavio Paz: Trabajos del poeta</i>	28
<i>Mario A. Lancelotti: El viaje</i>	38
<i>Guido Piovene: La Gaceta Negra. Historia de un jugador (II)</i>	48

CRÓNICA

<i>Victoria Ocampo: La "Lucrecia" de Benjamin Britten</i>	61
---	----

NOTAS

LIBROS:

<i>Dardo Cúneo: Enrique González Martínez: "Babel"</i>	68
<i>Roberto Di Pascuale: Pedro Salinas: "Literatura Española Siglo XX"</i>	70
<i>Alvaro Fernández Suárez: Germán Arciniegas: "En medio del camino de la vida"</i>	73
<i>Hernán Rodríguez: Una revista de filosofía</i>	75
<i>Guillermo de Torre: El teléfono, nuevo totem del cine</i>	77

CRÓNICA DE CINE:

<i>Estela Canto: "Al filo de la noche"</i>	85
--	----

ACTUALIDAD

<i>H. A. Murena: Los penúltimos días</i>	87
<i>Alfredo J. Weiss y J. B.: Calendario</i>	91

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 N° 246.807
Título de marca N° 229.356*

ESTE NÚMERO CIENTO SETENTA Y OCHO 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.