

SUR

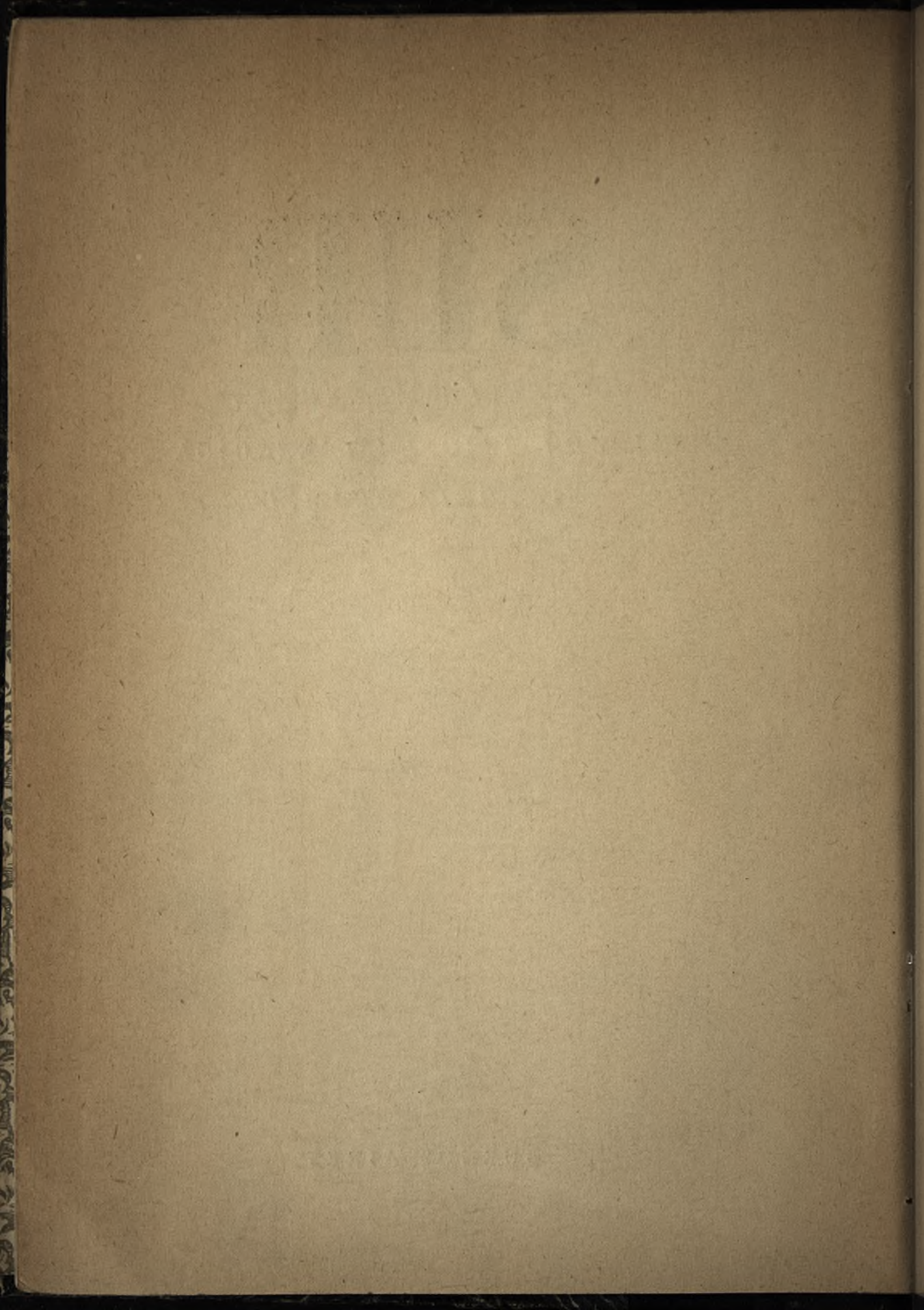
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

SEPTIEMBRE DE 1949

BUENOS AIRES

AÑO XVII



S U M A R I O

A N D R É G I D E
NOTAS SOBRE CHOPIN

V I C T O R I A O C A M P O
*CHOPIN (Variaciones sobre
el mismo tema)*

A L V A R O F E R N A N D E Z S U Á R E Z
EL ASOMBROSO RELOJ

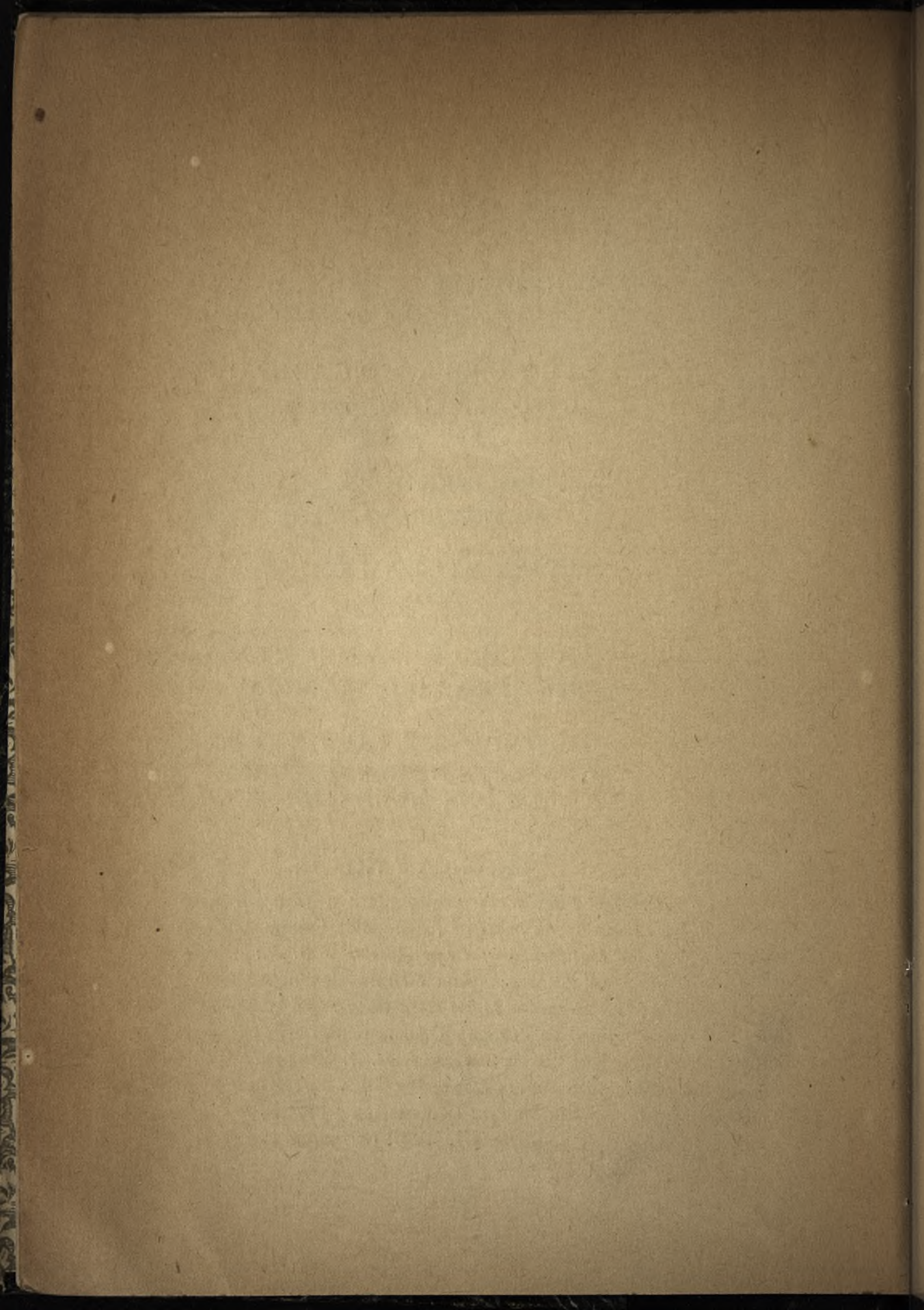
X A V I E R V I L L A U R R U T I A
DÉCIMAS

E N R I Q U E A M O R I M
DEL OTRO LADO DEL MURO

G U I D O P I O V E N E
*LA GACETA NEGRA. HISTORIA
DE UNA MUCHACHA*

CRÓNICA Y NOTAS

Camillo Viterbo: De Carlos Marx a John M. Keynes
LIBROS ★ Dos obras de Adolfo Bioy Casares, por *Car-*
los Mastronardi y César Rosales ★ C. R.: Miguel
Ángel Asturias: *Poesía. Sien de Alondra* ★ CRÓNICA DE CINE ★ *María Rosa Oliver: "En cualquier*
lugar de Europa" ★ *Estela Canto: "Caza trágica"* ★ ACTUALIDAD ★ *H. A. Murena: Los*
penúltimos días ★ POLÉMICA ★ *José Luis*
Ríos Patrón: Contestación a Murena ★
Alfredo J. Weiss: Calendario



NOTAS SOBRE CHOPIN

Dedico estas páginas a la memoria del Padre Abad, director de Monte Cassino, quien, unos años antes de la guerra, me recibió en el célebre convento. He aquí por qué:

Dom Adelberto Gresnitch, a quien encontré en Roma, me había invitado muy amablemente a hacer un corto retiro en el Monte Cassino. Teníamos varios amigos comunes, entre ellos Maurice Denis, que acababa de hacer su retrato. De origen holandés, Dom Adelberto hablaba indiferentemente varias lenguas; muy culto, su conversación era cautivadora. Acepté su ofrecimiento de inmediato.

La Orden de San Benito es hospitalaria; es decir que ciertos cuartos y salas del convento se reservan para los viajeros. Pero Dom Adelberto pensó muy justamente que me sería más interesante compartir íntimamente la vida monástica. Obtuvo, pues, que se pusiera a mi disposición una celda y que hiciera mis comidas, no con los turistas, sino en el gran refectorio de la Orden. Sólo pensaba pasar tres días en Monte Cassino; pero estos tres días fueron tan instructivos, la gran celda dominaba una vista tan hermosa y la compañía de los benedictinos era tan encantadora, que me demoré entre ellos toda una semana inolvidable.

Hubiera debido presentar mis respetos al Padre Abad desde mi entrada en el convento. Pero como estaba enfermo, me hizo decir que no podría recibirme de inmediato. Solamente la mañana de mi partida me permitió expresarle mi reconocimiento. Esta formalidad me pesaba bastante, y confieso que me preocupaba, de manera que no penetré sin temblar en la enorme sala en la que el Padre Abad me esperaba y donde Dom Adelberto, que me introdujo, me dejó.

El Padre Abad era de edad muy avanzada. De origen alemán, hablaba admirablemente el italiano y el francés, pero ¿qué podría yo decirle? Estaba sentado en un gran sillón, que su debilidad le impedía abandonar. Me hizo sentar a su lado, y su amabilidad fué tal que me sentí rápidamente cómodo. Frangueados los primeros cumplimientos, empezamos a hablar de música.

—Sé que a usted le gusta —me dijo— y que ha tocado, todas estas últimas tardes, en compañía de Dom Adelberto y otros de los nuestros. He lamentado no poder reunirme con ustedes, porque también a mí me gusta mucho la música. Me han contado que usted ha sabido sacar buen partido de nuestro mediocre piano. También yo he tocado el piano. Pero desde hace mucho he debido renunciar a ello y contentarme con leer, sin ejecutar. Leer de esa manera la música silenciosamente y oírla en la imaginación, ¿sabe usted que es un goce perfecto? Sí, cuando debo permanecer en cama, lo que me sucede con frecuencia, no me hago traer ni los *Padres de la Iglesia* ni otros libros, sino algunos cuadernos de música.

Se detuvo unos instantes, para ver si lo seguía, y luego:

—¿Y qué cree usted que me hago traer?... No, no es Bach; ni siquiera es Mozart... Es Chopin. —Y agregó—: Es la más pura de las músicas.

“La más pura de las músicas”. Es exactamente eso, que yo hubiera apenas osado decir, y que quiero albergar bajo toda la autoridad de un dignatario religioso tan importante y de tanta edad. Palabras sorprendentes pero que comprenderán todos aquellos para quienes la música de Chopin no es (o por lo menos, no es tan sólo) esa cosa profana y brillante que los ejecutantes nos presentan en los conciertos.

Pero lo más sorprendente de esas palabras es que procedieran de un alemán; porque no existe, me parece, una música menos germánica. Si Barrès hubiera sido músico, habría hecho de Chopin un lorenés —y qué lorenés— en nombre del Nancy de sus primeros orígenes. Si yo reconozco, en la obra de Chopin, una inspiración, un ímpetu polacos, me place reconocer igualmente, sobre esta tela primera, un corte, una manera francesa. ¿Voy demasiado lejos? Admitamos que no haya nada de esencialmente francés en la composición de sus poemas, sino que, más bien, la continua frecuentación del espíritu francés, de la cultura francesa, lo haya invitado a exagerar las cualidades precisamente más antigermánicas del genio eslavo.

Por esto, el que yo quiero oponer a Wagner no es Bizet, como Nietzsche se complacía en hacer, no sin malignidad, sino Chopin. Y si se me objeta que hay una desproporción ridícula con la masa enorme de Wagner, y que al lado de su obra gigantesca la de Chopin parece incomparablemente menuda, responderé que es precisamente por eso por lo que quiero comenzar a oponerlos, y que es a causa de su enormidad por lo que la obra de Wagner me parece más

germánica. Esta enormidad la siento no solamente en la longitud inhumana de cada obra, sino en los excesos de todo género, en la insistencia, en el número de instrumentos, en el agotamiento de las voces, en el *pathos*. Ya antes que él la música se había hecho, sobre todo, efusiva, desplegando la emoción lo más amplia e intensamente posible. Chopin, por el contrario, es el primero en desterrar todo desarrollo oratorio. Parece no tener otra preocupación que la de estrechar sus límites, la de reducir sus medios de expresión a lo indispensable. Lejos de cargar de notas su emoción, a la manera de Wagner por ejemplo, carga de emoción cada nota: de responsabilidad, iba a decir. Y si hay, sin duda, músicos más grandes, no hay uno más perfecto. De manera que la obra de Chopin, no más voluminosa en su género que la obra poética de Baudelaire, es comparable a *Les fleurs du mal* por la intensa concentración y significación de las mejores piezas que la componen, y por la extraordinaria influencia que una y otra, debido a ello, pudieron ejercer.

Yo anunciaba mis "notas sobre Chopin" ya en 1892, hace unos cuarenta años. Es cierto que yo anunciaba entonces "Notas sobre Schumann y Chopin". Hoy la unión de esos dos nombres me causa un malestar comparable al que Nietzsche decía experimentar ante "Goethe y Schiller". En aquel tiempo me parecía que, también sobre Schumann, habría mucho que decir; pero eso me ha parecido cada vez menos importante ¹.

Schumann es un poeta. Chopin es un *artista*, lo que es enteramente distinto; y no me extenderé más sobre esto.

Pero, por un extraño destino que ningún otro conoció, tanto menos se conoce a Chopin cuanto sus ejecutantes trabajan más por que se lo conozca. Se puede interpretar más o menos bien a Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Liszt o Fauré. No se falsea su significación entorpeciendo un poco su estilo. Sólo Chopin puede ser traicionado, desnaturalizado profundamente, íntimamente, totalmente.

¿Habéis oído alguna vez a actores que declamen a Baudelaire como decla-

¹ Se puede considerar a Schumann como un músico admirable; confieso, sin embargo, que mi admiración por él ha menguado mucho; se contenta con facilidad; su innegable inspiración carece de misterio y se abandona de inmediato por entero; no sabe sacar partido de ella sino por los procedimientos más sumarios; en cuanto trata de desarrollar una idea, la fatiga y la agota; sus armonías son de una trivialidad desoladora, sus modulaciones de una hastiante vulgaridad. En fin, ¿no es doloroso tener que referir lo mejor del amor que a pesar de todo se le guarda, a las composiciones de su juventud, exquisitas y de una cautivadora sinceridad?

marían a Casimir Delavigne? Hay quien toca a Chopin como si fuera Liszt, sin comprender la diferencia. Presentado así, es preferible Liszt. El virtuoso encuentra en él, por lo menos, de dónde prenderse, de qué prendarse; Liszt se deja alcanzar por él verdaderamente. Chopin le escapa por entero, y tan sutilmente que el público ni lo sospecha.

Se nos ha dicho que Chopin, al piano, parecía estar siempre improvisando; es decir, que parecía buscar, inventar, descubrir poco a poco y sin cesar su pensamiento. Esta especie de titubeo encantador, de sorpresa y de arrobamiento, deja de ser posible si el trozo se nos presenta, no ya en formación sucesiva, sino como un todo perfecto, preciso, objetivo. No veo otra significación para esos títulos que dió a algunos de sus trozos más exquisitos: *Impromptus*. No creo posible admitir que Chopin los haya improvisado, en el sentido literal de la palabra. No. Pero importa tocarlos de tal manera que lo parezcan, es decir, con una cierta —no oso decir: lentitud, sino— incertidumbre; en todo caso, sin esa insoportable seguridad que un movimiento precipitado comporta. Es un paseo lleno de descubrimientos, y el ejecutante no debe dar demasiado la impresión de que sabe por adelantado lo que va a decir, ni que todo eso está ya escrito; la frase musical que, poco a poco, se forma bajo sus dedos, me gusta que parezca salir de él, asombrarlo a él mismo, y sutilmente nos invite a entrar en su arrobamiento. Hasta en algún trozo *di bravura*, como el enérgico y tempestuoso *Estudio en la menor* (11 del segundo cuaderno), ¿qué emoción quieres que experimente si tú mismo no la experimentas y no me haces sentir que tú, pianista, la experimentas, al entrar inopinadamente en *la bemol mayor*, y luego en seguida en *mi mayor* —súbito rayo de sol atravesando inesperadamente la tormenta y sus cortinas de agua—, si me das a entender, por tu suficiencia, que sabías eso por adelantado, y que todo estaba preparado? Cada modulación de Chopin, nunca trivial ni prevista, debe reservar, preservar esta frescura, esta emoción casi temerosa de una novedad que surge, este secreto de maravilla al que se expone el alma aventurera sobre caminos no señalados por adelantado y cuyo paisaje sólo se descubre poco a poco.

Por eso es que me gusta, casi siempre, que esta música de Chopin nos sea dicha a media voz, casi en voz baja, sin ningún estrépito (exceptúo, evidentemente, ciertos trozos osados, como la mayor parte de los *scherzos* y las *polonesas*), sin esta insoportable suficiencia del virtuoso, que la despojaría así de su más especioso atractivo. Es así como tocaba el mismo Chopin, según nos cuen-

tan los que alcanzaron a oírlo. Siempre parecía más acá de la sonoridad más llena: quiero decir que casi nunca hacía rendir al piano su sonido total; y por eso decepcionaba muy generalmente a su auditorio, que pensaba que "lo habían robado".

Chopin propone, supone, insinúa, seduce, persuade; casi nunca afirma.

Y cuanto más reticente se hace, mejor escuchamos su pensamiento. Pienso en ese "tono de confesonario" que Laforgue alababa en Baudelaire.

El que sólo conoce a Chopin a través de los virtuosos demasiado hábiles, podría tomarlo por un proveedor de brillantes trozos de efecto... al que yo detestaría, si no hubiera sabido interrogarlo yo mismo, si él no hubiera sabido decirme en voz baja: "No los escuches. A través de ellos ya no puedes oír nada de lo que tenía que decirte. Y sufro mucho más que tú por lo que han hecho de mí. Prefiero que me ignoren a que me tomen por lo que no soy".

El pasmo de ciertos oyentes, ante ciertos célebres intérpretes de Chopin, me irrita. ¿Qué hay allí dentro digno de ser amado? Sólo está lo mundano, lo profano. Nada que, como el canto del pájaro de Rimbaud, "os detenga y os haga sonrojar".

Muchas veces he oído comparar a Beethoven con Miguel Ángel, a Mozart con Correggio, Giorgione, etc. Aunque esas comparaciones entre artistas de artes diferentes me parezcan bastante ociosas, no puedo impedirme advertir con cuánta frecuencia pueden aplicarse igualmente a Baudelaire las observaciones que puedo formular sobre Chopin, y recíprocamente. De manera tal que ya muchas veces, hablando de Chopin, el nombre de Baudelaire ha salido naturalmente de mi pluma. "Música malsana", se decía de las obras de Chopin. "Poesía malsana", se decía de *Les fleurs du mal*, y me parece que por las mismas razones. Una y otra tienen idéntico anhelo de perfección, igual horror de la retórica, de la declamación y del desarrollo oratorio; pero sobre todo quisiera decir que encuentro en uno y en otro un mismo empleo de *la sorpresa*, y de los extraordinarios escorzos que la obtienen.

Cuando, al comienzo de la *Balada en sol menor* e inmediatamente después del introito, para conducir el tema principal que volverá a tomar en diferentes tonos y con sonoridades nuevas, después de algunos indecisos compases en *fa*

en los que sólo se dan la tónica y la quinta, Chopin deja inopinadamente caer un *si bemol* profundo, que modifica el paisaje súbitamente como el golpe de una varita mágica, este atrevimiento encantatorio me parece semejante a algún sorprendente escorzo del poeta de *Les fleurs du mal*.

Además me parece que Chopin, en la historia de la música, tiene casi el mismo lugar (y desempeña el mismo papel) que Baudelaire en la historia de la poesía, incomprendidos primeramente el uno como el otro, y por razones semejantes.

¡Ah, qué difícil es luchar contra una falsa imagen! Además del Chopin de los virtuosos, está el de las señoritas. Un Chopin demasiado sentimental. Él lo era, ¡ay!, pero no era solamente eso. Desde luego, existe el Chopin melancólico, que obtuvo del piano los más desolados sollozos. Pero, de oír a algunos, parecería que no hubiera salido nunca del tono menor. Lo que yo amo en él, y de lo que lo alabo, es que a través de esta tristeza, y por sobre ella, llegue sin embargo al júbilo; es que (y Nietzsche ya lo había percibido muy bien) el júbilo domina en él; un júbilo que no tiene nada de la alegría un poco sumaria y vulgar de Schumann; una felicidad que alcanza a la de Mozart, pero más humana, que participa de la naturaleza, y tan incorporada al paisaje como puede estarlo la sonrisa inefable de la escena al borde del arroyo en la *Pastoral* de Beethoven. Antes de Debussy y de ciertos rusos, no creo que la música haya estado nunca tan impregnada de juegos de luz, de murmullos de agua, de viento, de follajes. "*Sfogato*", escribe: ¿algún otro músico ha usado nunca esta palabra? ¿Alguno sintió nunca el deseo, la necesidad de indicar este aereamiento, este soplo de brisa que, interrumpiendo el ritmo, viene inesperadamente a refrescar y a perfumar el centro de su barcarola?

¡Qué simples son las proposiciones musicales de Chopin! Nada de comparable aquí con lo que ningún otro músico había hecho antes que él; éstos (excluyo sin embargo a Bach) parten de una emoción como un poeta que busca luego las palabras para expresarla. A la manera de Valéry que, por el contrario, parte de la palabra, del verso, Chopin, como perfecto artista, parte de las notas (eso es también lo que hacía decir que "improvisaba") pero, más que Valéry, deja de inmediato que una emoción del todo humana invada esta base simplísima, ampliándola hasta la magnificencia.

Sí, Chopin —y es muy importante decirlo— se deja conducir y aconsejar por las notas; se diría que medita sobre la potencia expresiva de cada una. Siente que tal nota o tal nota doble, tercera o sexta, cambia de significado según su posición en la gama y, por una modificación inesperada del bajo, le hace decir de pronto algo distinto de lo que decía primeramente. Aquí reside su potencia expresiva.

Confieso no comprender bien el título que Chopin gustó dar a esos breves trozos: *Preludios*. ¿Preludios a qué? Cada uno de los preludios de Bach está seguido de una fuga y forma un solo cuerpo con ella. Pero no imagino ninguno de los preludios de Chopin seguido por otro trozo en el mismo tono, aunque fuera del mismo autor, como tampoco puedo imaginarlos ejecutados uno después del otro. Cada uno de ellos preludia una meditación; nada más lejano del trozo de concierto; en parte alguna Chopin se ha mostrado más íntimo. Cada uno de ellos, o casi cada uno (y los hay extremadamente cortos) crea una atmósfera particular, planta un decorado sentimental, y luego

*se extingue como un pájaro se posa. Todo calla*¹.

No todos son igualmente importantes. Algunos son encantadores; otros, terribles. Ninguno indiferente.

El primer *Preludio* es, entre todas las composiciones de Chopin, una de las que más se prestan a la mala inteligencia, una de las que es más fácil echar a perder, y cuya falsa interpretación me parece más monstruosa. Autorizándose por la palabra *agitato*² escrita a la cabeza del trozo, todos los ejecutantes, sin excepción (al menos que yo sepa) se lanzan aquí a un movimiento frenético y desordenado. ¿Es verosímil, pregunto, que en el umbral de este cuaderno, en el más límpido de los tonos, Chopin haya deseado una manifestación tan agitada? Pensad en el primer *Estudio*, también en *do mayor*, y tan sereno. Pensad en los dos *Preludios en do mayor* del *Clavecín bien temperado*; qué pureza, qué calma, qué evidente proposición tranquila. Pensad en los preludios de

¹ *S'éteint comme un oiseau se pose. Tout se tait.*

² Me gustaría saber si esta indicación es de Chopin. En todo caso, sólo puede indicar —en mi opinión— una particular ventilación de la frase, sin comprometer en nada la rapidez del movimiento.

Bach para órgano en el mismo tono, en su extraordinario carácter de *introito*. De ninguna manera pretendo asimilar este preludio de Chopin a los de Bach, pero me place ver, a la cabeza del cuaderno, una especie de frontón muy simple, una invitación. Como el primer preludio del *Clavecín* de Bach, ofrece primeramente una frase muy pura, que sólo se desarrollará por entero después de una primera toma de aliento. Un primer ímpetu forma una curva cerrada y perfecta —cuatro compases en Bach, ocho en Chopin— para volver a su punto de partida; luego parte de nuevo hacia una victoria más completa, cuya posibilidad estaba solamente insinuada por la primera partida. Llegar a hacer, de esta ofrenda exquisita, algo caótico, es una proeza que el virtuoso consuma y que me llena de estupor. Este trozo, por el contrario, debe tocarse con entera comodidad; no debe sentirse contención ni esfuerzo alguno. Conviene no abandonar su discreto canto tan sólo a la parte aguda que tocan los dos últimos dedos de la mano, que no hacen más que doblar al unísono el canto de la parte media que Chopin ha indicado, cuidadosamente, “tenido”: indicación que, muy a menudo, no se observa, a pesar de ser de las más importantes. Sí, el trozo entero es como una hermosa ola tranquila (a pesar del *agitato* que de ordinario llevan hasta la tempestad), ola precedida por otra más pequeña; y todo viene a terminar en un remolino tiernamente extenuado.

En general, en toda la música de Chopin ¿por qué no decirlo desde ahora, ya que en parte alguna puede aplicarse mejor que a este corto trozo? el ejecutante “adopta” un movimiento demasiado rápido (aquí el doble de rápido). ¿Por qué? Quizás porque la música de Chopin no es en sí misma bastante difícil, y el pianista se empeña en hacerse valer (como si fuera mucho más difícil, una vez alcanzada cierta maestría, tocar rápido que tocar lentamente). Por tradición, sobre todo. El ejecutante que, por fin, por primera vez *osara* (porque hace falta un cierto coraje) tocar la música de Chopin en el *tempo* conveniente, es decir, *mucho más lentamente de lo que se acostumbra*, la haría comprender verdaderamente por primera vez, y de manera tal que sumergiría a su público en un éxtasis emocionado: el que Chopin merece obtener. Como se lo ejecuta de ordinario, como los virtuosos lo ejecutan, apenas queda más que el *efecto*. Se vuelve imperceptible todo el resto, lo que realmente importa: el secreto mismo de una obra en la que ninguna nota puede ser descuidada, en la que no entra ninguna retórica, ninguna redundancia, donde nada es simple relleno,

como sucede tan frecuentemente en la música de tantos otros compositores, y hablo hasta de los más grandes.

Hemos podido ver en el cinematógrafo la sorprendente gracia que podía cobrar tal gesto del hombre o los animales, presentando al *ralenti*, e inasible cuando el movimiento es rápido. No se trata aquí —aunque se pueda— de moderar excesivamente el *tempo* de la música de Chopin. Se trata simplemente de no apresurarla, de dejarle su movimiento natural, cómodo como una respiración. Yo quisiera inscribir, como epígrafe de la obra de Chopin, los versos exquisitos de Valéry:

*¿Hay arte más tierno
que esta lentitud?...¹*

Y no es menester decir que muchas piezas de Chopin (los *scherzos* en particular y los finales de las sonatas) comportan una andatura fantásticamente rápida, pero, en general, cada virtuoso toca indiferentemente casi todas las composiciones de Chopin *lo más rápido posible*, y eso es lo que yo encuentro monstruoso. En todo caso, los versos de Valéry no encuentran en ninguna parte una aplicación más notable que en el primer *Preludio*.

Todavía unas palabras más sobre ese primer *Preludio*: la melodía, por un procedimiento del que pueden encontrarse otros ejemplos en la obra de Chopin, aparece de inmediato obstinadamente reflejada en la octava superior, tan sutil y especiosamente, que permite al ejecutante sensible acentuar, a su agrado, la indicación primera o su reflejo, ensanchando así la frase. Además esta primera indicación no cae nunca exactamente sobre el tiempo fuerte marcado por el bajo, sino inmediatamente después, lo que da a la melodía una especie de impulso de una indecisión encantadora. Sería un grave error dar más importancia, más acentuación sistemáticamente a una u otra de esas dos voces, que cantan al unísono una un poco después que la otra. Ya vence una, ya la otra, a veces casi se confunden. Frecuentemente no hay, hablando con propiedad, *voces* en Chopin; no escribe para canto, sino, con gran exactitud, para piano, y con frecuencia llega (particularmente en ciertos nocturnos —los nú-

¹ *Est-il art plus tendre
Que cette lenteur?...*

meros VII, VIII, IX, por ejemplo) a insinuar en el transcurso del trozo una segunda voz pasajera, como para un incierto dúo, que se interrumpe pronto y se reabsorbe en el conjunto. El trozo parecería mal compuesto si el pianista preocupado por subrayar demasiado la melodía evocara dos instrumentos: un violín y una viola, uno de los cuales quedaría casi constantemente sin empleo.

Insoportable costumbre de ciertos pianistas que *frasean* a Chopin y puntúan, por decir así, la melodía. Mientras que, precisamente, el arte más exquisito y particular de Chopin, y el que difiere más maravillosamente de todos los otros, lo veo en esta ininterrupción de la frase; en el insensible, imperceptible deslizarse de una proposición melódica a otra, que deja o da a muchas de sus composiciones la apariencia flúida de los ríos.

Por donde esta música recuerda la melodía indiscontinua del clarinete árabe que no deja percibir el momento en que el músico vuelve a tomar aliento. No hay allí ni puntos ni comas; y por eso no puedo aprobar los "puntos de órgano"¹ que han agregado, en el coral del *Nocturno en sol menor*, ciertos editores y ciertos ejecutantes mal avisados, para satisfacción de los tontos...

Es particularmente interesante saber que los dos *Preludios en re menor y la menor* fueron compuestos mucho antes que los otros. Son, con mucho, los más extraños, los más desorientadores de toda la colección. Se comprende bien que hayan podido sorprender a los contemporáneos: particularmente el escrito en *la menor*, considerado al comienzo, según parece, como una simple extravagancia musical que no se prestaba a la ejecución. "Ese preludio, ¿no es acaso feo, miserable y desesperado, casi grotesco y discordante?" decía Huneker, que no dejaba de atribuir al estado enfermizo de Chopin las pretendidas imperfecciones de este corto trozo.

Discordante, en verdad, lo es más que ninguno, y no puede llevarse más lejos la disonancia. Parece verdaderamente que Chopin quisiera llegar hasta el fin de sí mismo, hasta regiones donde el ser íntimo se desacuerda. Y lo que hace más notable la desarmonía de este trozo, es que aparece como fatal, y necesariamente deducida del primer postulado. Parece que Chopin se hubiera planteado, aquí como en tantos otros lugares, un problema: ¿qué pasaría, si...?

¹ *Calderones*, hoy en francés "points d'orgue", como antiguamente en español; utilizamos la vieja denominación que permite traducir el equívoco de Gide. (N. del T.)

La parte superior (digamos, para complacer a algunos, *el canto*) muy simple, muy tranquila, no tiene en ella nada que no pueda llegar a la paz, a la armonía; pero el bajo prosigue su marcha fatal, sin cuidarse del humano lamento. Y de ese desacuerdo, digamos, si queréis, entre el hombre y la fatalidad, nace una angustia que la música nunca supo expresar mejor, que yo sepa, antes ni después. Este bajo fatal está compuesto por dos voces, que el ejecutante debe mantener constantemente distintas: una pasa sobre la otra en grandes saltos de décima y undécima, la otra titubea sin cesar, a veces como a tientas entre el mayor y el menor.

Debo confesar que yo mismo, a pesar de toda mi admiración por Chopin, he tardado mucho en apreciar este trozo. Me parecía ante todo extraño, y no veía el partido que el ejecutante podría sacarle. Y es precisamente, ahora lo comprendo, porque no hay ningún *partido* que sacar. Creo que hay que tocarlo sin ninguna búsqueda de *efecto*, muy simplemente, pero con una limpieza implacable y perfecta. Y en la parte más desacordada —quiero decir del compás diez al quince— no tratar de disminuir el efecto de la discordancia ni por el pedal ni por un *pianissimo* temeroso. Y si —entiéndase, durante esos compases— la fatalidad es la que triunfa, la voz que al comienzo cantaba no trata ya ni de hacerse oír. Cuando retorne luego, será soledosa y como cansada. No sólo la parte de la mano izquierda no puede, no debe ser considerada como un acompañamiento, sino, por el contrario, parece que lo agudo y lo grave estén en lucha. Y cuando, en el final extremo del trozo, parece posible una serenidad resignada, es porque el bajo fatal, después de una breve reaparición, se ha retirado definitivamente.

¡Oh, no, desde luego no tenemos aquí un trozo de concierto! Me parece que sólo puede desagradar al público, sea cual fuere. Pero, tocado a media voz, para uno mismo, es imposible agotar su emoción indefinible, y esta especie de espanto casi físico, como ante un mundo entrevisto, un mundo hostil a la ternura, y de donde todo afecto humano está excluido.

En el *Preludio en re menor*, último de la serie, respira igualmente esta fatalidad inexorable. Inmensos pasajes unen notas vertiginosamente lejanas. Aquí, en la parte cantante, igualmente, ninguna ternura, sino un reflejo de esta inexorabilidad que el bajo brutal acentúa como horrorosamente. La parte media del acorde arpegiado del bajo (la dominante la mayoría de las veces, y en particular en los once primeros compases), se indica al principio como

tenida, es decir, como una semicorchea y una negra a la vez. Esta negra deja de indicarse a partir del décimo compás. Quisiera saber si esta indicación, primero, y luego su ausencia, son de Chopin. Me parece interesante retomarla en diversos lugares del trozo, es decir, considerar entonces esta segunda nota como tomada. Algunas ediciones indican como picada, o por lo menos *lourée*¹, la nota superior de la parte baja, quinta de cada grupo. Puede ser. ¡Oh, cuándo tendremos una edición correcta de Chopin, revisada de acuerdo a los manuscritos! Las veces que he oído ejecutar este *Preludio* —demasiado rápido, como siempre, con el grupo obstinadamente repetido de las cinco notas del bajo reducido a un zumbido confuso...— el ejecutante parecía temer la monotonía, asustarse de esa especie de fealdad voluntaria que por el contrario hay que acentuar, marcando implacablemente, a través del ritmo de ese grupo de cinco notas, otro ritmo, implacable también, marcado por la nota extrema del bajo (por lo general la tónica) que vuelve en un martilleo perfectamente regular, cortando en cuatro ese compás de seis tiempos, es decir, creando un segundo ritmo absolutamente independiente del primero.

He protestado mucho, en otro lugar, contra ese carácter de melancolía nostálgica que se atribuye de ordinario sin discriminación a toda la música de Chopin, en la que tantas veces he encontrado la expresión de la alegría más alta². Pero, verdaderamente, en estos dos preludios sólo encuentro la más sombría desesperanza. Sí, desesperanza: la palabra “melancolía” no cabe aquí; sentimiento de lo inexorable, cortado por dos veces, en los últimos compases de este *Preludio en re menor*, por una queja desgarradora, retomada espasmódicamente la segunda vez en un ritmo falseado, sacudido y como sollozante; luego barrida por el implacable trazo final, que termina *fortissimo* en una profundidad de espanto donde se toca el suelo del Infierno.

El *Preludio en fa sostenido mayor* presenta, como tantas otras composiciones de Chopin, un carácter de *perpetuum mobile*. Ninguna detención, de un extremo al otro del trozo; pero sin embargo, aquí las frases son cabalmente

¹ Voz sin equivalencia, derivada de la técnica de los instrumentos de arco en la danza popular denominada *loure*, y que se indica con una pequeña raya sobre cada nota de un grupo de notas ligadas, ejecutándose cada una con una pequeña separación y un ligero acento. (N. del T.)

² Y precisamente importa establecer que esta alegría no es natural en Chopin, sino que él llega hasta ella.

distintas, aunque estrechamente ligadas una a la otra. Si bien el movimiento de este *Preludio* es tan rápido, me agrada comenzar con un poco de incertidumbre, indicando muy neta y distintamente su proposición, y dejando esperar con alguna curiosidad el partido que Chopin podrá sacar de ella. La primera frase, como es frecuente en la música de Chopin, vuelve a ser tomada con una conclusión diferente. Sí, en verdad, y por más perfectamente compuesto que esté este trozo, me agrada dejarle la apariencia de una improvisación; quiero decir, la impresión de un descubrimiento sucesivo, de un avance por lo desconocido. Los grupos de fusas, aunque estén en caracteres más pequeños, no deben tocarse *pianissimo* y como simples adornos. Me gusta darles una intensidad de sonido casi igual a la de las notas que tiene el pulgar; basta ya que esta nota sea tenida para darle la preponderancia a la que tiene derecho, porque sirve de base a todas las otras. Quisiera que ese bloque denso de seis notas (seguido siempre por una nota repetida a la octava) fuera considerado como un bloque único, cada uno estrechamente abrazado al siguiente. Esas notas menores que emanan, por decir así, de la primera, casi como armónicos, modelando la sonoridad y precisando la tonalidad incesantemente móvil, hacen un solo cuerpo con la nota fundamental. Si ésta aparece demasiado distinta, sólo queda un trozo brillante, una melodía fácil, y toda la gravedad, la significación misma del trozo se pierden. Dando, por el contrario, una intensidad de sonido casi idéntica a todas las notas, este preludio vuelve a tornarse admirable y una de las composiciones más bellas de la serie.

Si me quejo de que se toca demasiado rápido la mayor parte de los trozos de Chopin, debo decir que, por el contrario, el *Preludio en si menor* me parece con frecuencia tocado demasiado lentamente. Parecería que se tratara de hacerlo melancólico, lo más melancólico posible... Recuerdo haberlo oído ejecutar acompañando la recitación de un poema de Baudelaire. De este modo la música y la poesía se encontraban igualmente comprometidas. Abandonemos esta invención a los que verdaderamente no aman ni a una ni a otra.

Sin hablar precisamente de música imitativa, la obstinada repetición de la nota superior (la tónica) en este *Preludio en si menor*, y la de la dominante en el *Preludio en re bemol*, debe hacerse oír fuerte y distinta, indiferente al canto que la atraviesa, monótona, implacable, como una gota de lluvia obstinada,

como una fuerza elemental indiferente a la emoción humana, y en consecuencia sin ningún preciosismo ni afectación.

No experimento ninguna necesidad, para gozar de la música, de hacerla pasar a través de la literatura o la pintura, y me preocupo muy poco del "significado" de un trozo, que lo reduce y me molesta. Y por eso es que, no obstante las prestigiosas adecuaciones de Schubert, Schumann o Fauré, me gusta por sobre todo una música sin palabras o que, todo lo más, venga a pretextar la mística de una liturgia. La música escapa del mundo material y nos permite escapar de él. Sin embargo, si tales de los preludios (en *sol mayor* y en *fa menor*) no evocan ningún paisaje preciso (para mí, al menos), asimilo irresistiblemente el murmullo del bajo en uno, del agudo en el otro, al discreto fluir de un río. En uno como en otro, las pocas notas cantantes que reducen a un mínimo aquello que ya no se osa denominar melodía, parecen dictadas y motivadas por ese murmullo, y emanar de él como espontáneamente. Y en el *Preludio en sol*, hasta son las mismas notas, pero más espaciadas, propuestas por este acompañamiento lábil en una sutil y discreta invitación. Conviene marcarla y hacerla sentir casi imperceptiblemente, lo que no es posible si se toca este preludio, como lo hacen los virtuosos, con una precipitación intolerable. ¡Qué facilidad, qué serenidad! En uno como en otro, apenas abandonamos un instante la tonalidad por otra vecina, para retomar inmediatamente la tonalidad del comienzo. Chopin renuncia aquí a toda sutileza, a esos misteriosos *entretonos* donde va a precipitar, en su seguimiento, a toda la música moderna, después de haber sorprendido tan fuertemente, y hasta irritado, los oídos de sus contemporáneos. Y me admira cómo, rehusándose a toda astucia y hasta a sus artificios más peculiares, puede ser todavía tan personal que es imposible imaginar escritos por ningún otro esos pocos compases simples y lisos, y cómo nunca es más Chopin que cuando parece tratar menos de serlo. Ningún desarrollo retórico; ningún deseo de inflar la idea musical y obtener más de ella, sino, por el contrario, el de simplificar su expresión hasta el límite, hasta lo perfecto.

ANDRÉ GIDE

Me parece interesante, casi indispensable, dar aquí el texto de una carta que M. Édouard Ganche me escribió a propósito de mis *Notas sobre Chopin*.

2 de enero de 1932.

Señor:

Sin duda le importará poco que alguien venga a decirle la extrema satisfacción que le ha producido conocer sus *Notas sobre Chopin*: son de un maestro en el arte musical. Quizás le resulte más grato recibir respuesta a sus interrogaciones, y, creyéndolo, me permito hacérselas llegar.

En el primer *Preludio*, Chopin ha indicado el *agitato*.

Nocturno en sol menor. Puedo confirmarle que los calderones son de Chopin, y por esta única vez, puede decirse, no es posible culpar a los revisores.

En el segundo *Preludio*, nada de extraño. Es la notación exacta de un doble fúnebre tocado por dos campanas en el campanario de una iglesia de pueblo. Sea consecuencia del desajuste de las campanas o de la modificación del sonido bajo la acción del viento, o por los dos motivos, siempre he oído en mi infancia ese lúgubre doble, así disonante, anunciando una muerte y un entierro próximo, tal como lo reproducí Chopin con las mismas fúnebres disonancias, y tal como lo oyó ciertamente en la soledad de las aldeas polacas.

Preludio en re menor (nº 24). En el manuscrito, la negra deja de estar marcada en el bajo a partir del noveno compás. No hay notas picadas o *lourées*.

Poseo la edición francesa original de toda la obra de Chopin corregida por él mismo. Es una colección única debida a su alumna Jane Stirling. Le cito, entre cien particularidades desconocidas hoy (porque los revisores y los alumnos de Chopin —Mikuli, para no citar más que uno— encontraban que sus maravillosas innovaciones eran faltas groseras u olvidos), algunas notas originales.

En el *Preludio* nº 14, que siempre llevó la indicación *Allegro*, aun en la edición original, Chopin ha tachado completamente la palabra *Allegro* para escribir encima, en gruesos caracteres, *Largo*.

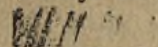
Al lado; *Pesante*, escrito por Chopin.

Sonata en si menor. — *Largo*, compases 27 y 28:

Aunque ya el sostenido esté en la armadura, Chopin ha escrito con lápiz, ante el *la*, un sostenido fuertemente trazado, para marcar bien su voluntad. (Apoyatura sin resolución, muy audaz. Aún hoy hay que acostumbrarse. Abundan en Chopin, pero los revisores han borrado todo. Han gritado, esos imbéciles, que los manuscritos de Chopin estaban llenos de faltas.)

Poseo el manuscrito de la *Barcarola*, el primero y verdadero manuscrito de trabajo. El "sfogato" que usted admira está allí, naturalmente.

Chopin no hacía ningún caso de la simetría, de lo parejo. Modificaba casi siempre los compases repetidos; los revisores se apresuraron a uniformar todo. Casi todas las ligaduras de Chopin han sido cambiadas. Estos asesinatos me decidieron a emprender el largo y penoso trabajo de la gran edición de Chopin para la Oxford University Press.



(Traducción de Daniel Devoto)

C H O P I N

(VARIACIONES SOBRE EL MISMO TEMA)

*Habré escuchado para siempre un piano,
Chopin, Ravel y Schumann en verano...*

SILVINA OCAMPO: "San Isidro".

Poco antes de morir, Chopin dijo a dos amigas: "Haced música juntas, pensad en mí y yo os escucharé". Los amigos que Chopin no habría de conocer no esperaron, convencionalmente, el centenario de su muerte (17 de octubre de 1949) para tocar u oír música suya dialogando con él. Quizá este aniversario sea, sin embargo, una ocasión de saldar deudas (si es que tales deudas pueden saldarse) y decir por qué y cómo lo recordaban. Pero escribir sobre música y escucharla o tocarla son operaciones muy distintas. Comunicar a las palabras escritas lo que sólo tiene equivalente en el lenguaje de las notas, convertir el mundo de lo *sensible* en el mundo de lo inteligible es una tarea ingrata. Los críticos musicales que, llenos de ciencia, emplean términos técnicos tienen suerte. Ante todo, porque saben mucho más que el común de los mortales; después, porque es más fácil dar la receta de un plato que describir —sin especiales nociones culinarias— su sabor y lo que nuestro paladar piensa.

La música, como los olores, es de calidad evanescente. Un fabricante de perfumes puede enumerar sin dificultad las esencias que se emplean en la composición de sus extractos y explicar cómo esas esencias han sido fijadas. Es menos fácil describir, a la manera de Proust, las relaciones que existen entre los perfumes y nuestra memoria inarticulada (la que no conserva vínculos aparentes con la inteligencia). Es imposible hablar del perfume mismo de manera precisa y detallada.

Decir que el olor de las hojas de eucalipto es penetrante, que se nos sube hasta los sesos (parecería); decir que el perfume de la rosa es cálido, el del nardo terco, el del jazmín fresco, el del clavel concentrado, el de la violeta

tímido, el de la diosma seco y limpio; decir que las flores de paraíso huelen a lila, las del curro a vainilla; decir que la magnolia fuscata nos molesta porque huele demasiado a una mezcla de banana y de barniz para las uñas y que el vetiver nos agrada porque huele a madera preciosa; y que oler la buddleia es como comer miel; y oler la jara como entrar en una iglesia, no es decir gran cosa. Los poetas de olfato más delicado no han ido muy lejos:

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies...*

Infinitas... e indefinidas, por consiguiente. Sólo estas comparaciones son posibles; o si no el

*Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré...*

que encontró en Proust su más sutil intérprete.

La música, como los olores, nos embriaga de "pasado restaurado". Por eso suele ejercer sobre nosotros un imperio tan particular. Es sin duda el único arte en que este fenómeno se produce de modo fulminante en casi todos los que son sensibles a él. Una noche, Chopin, solo en la Cartuja de Valdemosa, ve la muerte y calma el horror que le produce tocando uno de sus *Preludios*¹. George Sand escribe: "Su composición de esa noche estaba llena de gotas de lluvia que resonaban sobre las tejas sonoras de la Cartuja..." Confundidas con su angustia, esas gotas de agua "pesadas y heladas", que él sentía caer acompasadamente sobre su pecho, han sufrido en el pensamiento musical de Chopin su primera metamorfosis. Para otros que, mucho después de esa noche memorable, han oído esa música, cándidamente, sin saber nada de lo que la había inspirado (sin que una imagen más o menos precisa precediera la audición), la desesperación de Chopin, la lluvia sobre las tejas de la Cartuja se han transformado quizá en algo diferente y a la vez semejante.

Proust ha analizado este tremendo poder de la música en sus páginas no

¹ No se está de acuerdo sobre cuál.

igualadas sobre la frasecita de la sonata de Vinteuil. Una vez impregnada del perfume de ciertas circunstancias esta frasecita oída de improviso es Odette, para Swann: "...y esta aparición le produjo un dolor tan desgarrador que tuvo que llevarse la mano al corazón". La frasecita se convierte en "el tiempo en que Odette lo quería y que él había conseguido hasta ese día mantener invisible en las profundidades de su ser". Esa frase cae sobre Swann como un repentino rayo del "tiempo del amor" y así como un pájaro engañado por la luz de una lámpara, y creyendo que ha vuelto el día, puede ponerse a gorjear a media noche en su jaula, los estribillos olvidados de la felicidad cantan cruelmente para el enamorado de ayer en la noche de su infortunio presente.

Estas asociaciones pueden producirse con cualquier música, sublime o mediocre. No se trata nunca de una elección deliberada sino de ocasiones impuestas por el azar, por una serie de circunstancias de que somos víctimas involuntarias. Todo esto queda a veces fuera de nuestras preferencias, de nuestros gustos musicales, como puede también coincidir con ellos.

"Para Swann —dice Proust— los motivos musicales eran verdaderas ideas, de otro mundo, de otro orden, ideas veladas por tinieblas, desconocidas, impenetrables a la inteligencia, pero que no obstante se distinguen perfectamente las unas de las otras, desiguales entre ellas en valor y significado". Tan desiguales que pueden no tener más importancia, desde el punto de vista musical, que la magdalena mojada en té que llenaba a Proust de un delicioso placer. Delicioso y lacerante porque el olor y el sabor, cuando ya nada parece subsistir del pasado, llevan sin doblegarse "sobre sus gotitas casi impalpables *el edificio inmenso del recuerdo*". La música posee entre otras magias una que tiene parentesco con las sensaciones comunicadas por el olfato y el paladar y que quedan al margen de nuestra voluntad y nuestra inteligencia.

He oído mucho a Chopin cuando aún no asociaba a nada esta música tan nueva a mis oídos como el uso del sentido mismo y los goces en que me iniciaba. Sólo ahora se mezcla a la época en que lo oí por primera vez, época que a nada estaba asociada. Época del umbral de las cosas.

A propósito del *Kubla Khan* de Coleridge, que no le gustaba y que sin embargo releía cada año, Gide escribe: "Feliz, anoche, de comprender *Kubla Kahn* mucho mejor. Sé que acaba uno siempre por encontrar hermoso lo que ha resuelto encontrar hermoso. Pero esta vez no creo haberme engañado, por más sutil que sea el debate entre mi voluntad y mi sinceridad. Evidentemente

nada reemplaza a esa emoción inmediata e irresistible que nos prosterna palpitantes ante ciertas obras cuyo eco dormitaba en nosotros". Con la emoción que suscitan únicamente las obras cuyo eco dormitaba en nosotros oí a Chopin en mi infancia. Nadie lo había señalado a mi admiración. Yo estaba en Czerny y Diabelli. Ni fonógrafos ni radios que pudieran machacarme día y noche tal o cual música. Una de mis tías jóvenes venía a menudo a vernos a San Isidro en verano y, como tocaba muy bien el piano, mi madre, también aficionada a la música, le pedía siempre que nos hiciera oír algo. Yo apoyaba este pedido con fervor y me sentaba en un taburete suplementario muy cerca del piano para mirar aquellas manos, pequeñas y blancas, tan seguras de sí en cuanto se ponían en contacto con el teclado. De esas teclas, escaleras por donde mis dedos subían y bajaban a horas fijas, ella iba sacando y desenvolviendo como por milagro las *Baladas*, los *Preludios*, los *Scherzos*, los *Valses* de un desconocido: Chopin. Yo escuchaba. Pero ¿se puede llamar a esto escuchar? Reconocía, descubría la forma misma de mi corazón, otro desconocido. Asomada al borde de sus precipicios quedaba como absorta. Esta sublimación de un abismo tan vecino me ahogaba con una necesidad misteriosa y familiar de sollozos en la dicha. A veces hubiera querido decir: "¡Deténte!" o "¡Vuelve a empezar!", tanto creía haber encontrado en ciertos pasajes la clave del enigma; tanto creía que al hacerle repetir ciertos compases éstos me entregarían su secreto, me explicarían por qué descubría en ellos alusiones que a mí se dirigían (esos compases se destacaban en mi sentir del resto de la composición). A mí, pensaba, puesto que ninguna otra persona reparaba en ellos. Era como si en una conversación general alguien que habla a varios interlocutores a la vez me lanzara miradas llenas de subentendidos.

Desde luego, en la época en que esto sucedió yo no tenía conciencia de que sucedía así. Me habrían faltado medios para analizarlo y expresarlo de esta manera. Los niños viven replegados en lo indefinido como en una matriz. Se mueven en lo que precede a toda definición y aceptan ese modo de vida en que encuentran no sé qué oscura y necesaria protección. Cuando el adulto entra en la zona de las definiciones gana en inteligencia lo que pierde quizá en percepción. Articula más pero intuye menos. Por esto el adulto echa a menudo (y tanto más a menudo cuanto que es más sensible a ese sistema de alusiones por medio del cual la gran poesía nos da una visión a veces tan brusca y deslumbrante de los misterios de la vida, de nuestra vida, inhallable

en otra parte) miradas hacia atrás, hacia el niño que fué, como para pedir socorro a ese ignorante, a ese ser incapaz, en su estado aparentemente larval, de salir de lo indefinido. También el hombre de ciencia recurre al niño, en otro terreno, para tratar de descifrar al adulto. El niño vive naturalmente en un mundo "que tiene la expansión de las cosas infinitas" y en que los límites que entraña la definición no tienen curso. En la medida en que logro captar esa etapa de mi vida, así me veo cuando suplicaba a mi tía que tocara de nuevo la *Balada "coja" en la bemol* —así la bauticé— de Chopin. Poco me preocupaba por investigar si era el encanto imprevisto y recién descubierto de las síncopas lo que me transportaba en ciertos pasajes. Esperaba sencillamente los compases que cojeaban para acurrucarme en ellos como en un escondite preferido. El resto de la *Balada* sólo era una hermosa avenida que llevaba a ellos. Una avenida que me acercaba o me alejaba de ellos con sus meandros. Ignoraba que el aclararse o nublarse del cielo sonoro tiene un nombre: modulación. Cuando yo acechaba, como Gide, una entrada en mi mayor después del la bemol mayor (*Estudio en la menor*), no daba nombre a la cosa. No suponía que lo tuviera. Hoy me resulta más posible nombrar y definir. Sé que podemos aprender, si nos lo proponemos, muchos términos útiles, que sirven para todo... menos para explicar el porqué de la emoción musical vehementemente experimentada por una niña cuando llega tal o cual compás. Existe entre nuestro corazón y la música un entendimiento inmediato y secreto, en lenguaje cifrado, un código telegráfico preestablecido al margen de nuestra inteligencia. Las interpretaciones que ésta da del código son posteriores y pronto tropiezan con lo indescifrable. Pero una niña que oye música porque la música la atrae, está en una fase que precede toda interpretación (tal, por lo menos, como más tarde la consideramos). El contacto es directo y el niño no pide otra cosa.

Así, querido Chopin, te encontré en el momento en que nada se interponía entre tu voz y aquel yo pretérito que la escuchaba. En el momento en que tu música sólo me recordaba el goce de oírla. En el momento en que era en mí pura música y música pura. En el momento en que nada sabía de tu pobre vida maravillosa, y casi nada de la mía; pero en el momento en que lo presentía todo.

Mientras tus arpeggios, tus arabescos sonoros salían por las puertas abiertas del verano y se prendían para siempre en los árboles de mi jardín de in-

fancia (tan lejano de los tuyos en el espacio y en el tiempo); mientras se convertían en uno de sus perennes ornamentos, como las guirnaldas plateadas de un árbol de Navidad que no desharíamos ya nunca y que jalonaría para siempre el trazado de una vida; mientras entrabas en el corazón de una niña, acontecimiento tan poco digno de mención como el nacimiento de un cordero o el abrirse de un capullo, había en París un hombre todavía joven, que terminaba su *Pelléas* y te quería. Y en algún lugar de Rusia, un muchacho que pronto encontraría a Rimsky-Korsakof y le haría oír sus primeras composiciones. Nada sabía yo de esos contemporáneos que el mundo entero iba a discutir, censurar, venerar, y que pronto serían ídolos de mi juventud siempre sedienta de su música. No preveía, por consiguiente, que uno de los dos, el más joven, se sentaría una tarde en el mismo lugar en que la niña escuchaba tus *Baladas*. Que, no habiendo podido ver tus manos correr sobre el teclado, como lo deseaba, vería las tuyas, huesudas, cuadradas, fuertes. Ah, no creas, Chopin, que esto haya podido sustituir a aquello. Chopin no sería Chopin, Stravinsky no sería Stravinsky si fueran intercambiables.

Liszt escribía que al oír algunas de tus *Polonesas* creía ver pasar grupos magníficos vestidos con el rico atavío de los siglos pasados, como los pintaba Veronese. Pero esta música no podía evocar para mí esplendores ignorados. Sus "sobresaltos inopinados", sus "reposos llenos de estremecimientos", sus "temas de una encarnizada persistencia" se traducían en imágenes, o más bien, se asociaban inconscientemente a lugares sin relación material con los cuadros suntuosos de que habla tu amigo Franz. Para mí evocaban sobre todo parajes del alma dándome un pregusto de las intemperies del corazón.

"Ahogándose casi bajo la opresión de sus violencias reprimidas, utilizando el arte para representarse a sí mismo su propia tragedia", Chopin es, sin duda, como lo advierte Liszt, el prototipo del autor subjetivo; por eso quizá lo sentimos tan próximo a nosotros, y más enterado de nuestros secretos que nosotros mismos. Su música diversa, y sin embargo siempre idéntica, es el calco de un corazón. Por eso reconocemos al nuestro en ella, y por eso no distinguimos el suyo del nuestro.

¿Cómo era ese corazón lo bastante poderoso para volverse el fiel intérprete de su propia vulnerabilidad y de la nuestra?... No creo que sea justo atribuir principalmente a esta mujer o a aquélla, a tal circunstancia, a tal enfermedad las heridas recibidas y sufridas por él. De Chopin también hubiera

podido decir Liszt: "Valía más que la felicidad". En el mejor de los casos, no era persona que se conformara con ella. Las naturalezas como la de Chopin escapan a la felicidad; es un error imaginar que la felicidad es quien las traiciona. Sólo pueden conocer el gozo (ese gozo cuyo mecanismo analizó Bergson tan genialmente). El gozo hecho de dolor superado. Si esas naturalezas se desvían hacia la felicidad ¿es justo acusar a otro ser de su decepción y de su tormento?

El caso Chopin me ha traído a menudo a la memoria los últimos versos de *A une Madone, ex-voto dans le goût espagnol* (¿no sería más exacto decir: en el mal gusto español?). Cuántos Cuchillos (las mayúsculas son de Baudelaire) clavados en lo más hondo de "ce Cœur pantelant, de ce Cœur sanglotant, de ce Cœur ruisselant" de música.

Pero a pesar de esos alejandrinos de *Les fleurs du mal*, y de otros también, no comparto la opinión de Gide cuando declara que la música del uno y la poesía del otro son comparables al punto de prestarse a no sé qué paralelismo. Mi razón comprende los sutiles razonamientos de Gide, pero mi sensibilidad no los admite. "El vapor amoroso" que sube de los *Preludios*, los *Nocturnos*, las *Baladas* es muy distinto del flúido de los poemas de Baudelaire. La vida, la pasión, se incribían en tonos diferentes para estos dos artistas; lo percibimos claramente en todo lo que el uno compone y en todo lo que el otro escribe.

He hurgado en una biblioteca para conseguir *Un hiver à Majorque*, con la esperanza de encontrar allí alguna preciosa información, algún detalle revelador sobre Chopin ante el mar, ante los árboles, ante sus *Preludios* (casi no tenía necesidad de que me dijeran cómo era ante el amor: su música no cesa de confesarlo). Gran decepción. Algo parecido ocurrió cuando pregunté a mis tías abuelas (trémula después de leer un cuento de Daudet) cómo había llegado a Buenos Aires la noticia de la capitulación de Sedán y si nadie lloraba al saberla. Su respuesta, evasiva, me consternó: recordaban poco y mal el acontecimiento. Mi exigente amor a Francia reclamaba datos que no supieron darme. ¡Ah, no haber vivido en esa época para sufrir de la capitulación de Sedán!, pensaba.

Y también cuando después de oír, en París, *La mer*, dirigida por Toscanini, entramos, Ansermet y yo, sonámbulos de música, en el restaurant Larue y nos topamos con Mme. Claude-Achille Debussy. Sentada a una mesa (llegaba como nosotros del concierto) comía ya tranquilamente con un amigo

un ala de pollo. La saludamos y cambiamos algunas palabras con ella. "¡Cómo puede tragar algo, *ella*, después de lo que acabamos de oír! ¿Es posible que en este momento nos sintamos más viudos de él que ella?" dije a mi compañero, más tarde. Era una observación tonta como todo lo que es espontáneo, hubiera asegurado Valéry. Obligada a seguir la rutina de la vida, aun los días en que la música de su marido aparecía en los programas de los grandes conciertos, Mme. Debussy estaba sin duda emocionada, a pesar del ala de pollo. Si la pobre se hubiera limitado a una dieta líquida en todas las ocasiones semejantes, el régimen habría acabado con su salud.

En suma, abrí *Un hiver à Majorque* con una avidez que no encontró alimento: "Uno de nosotros cayó enfermo". ¡Qué *uno*, Dios santo! pensé. La casa del Viento era el nombre bastante amenazador de la villa en que George y sus tres hijos (Maurice, Solange y... Chopin) se alojaron al comienzo de su estadía en la isla. *Wuthering Heights*, pero en un paraje de belleza inverosímil. George escribe que los paisajes de Mallorca "abrumen, porque no dejan nada que desear, nada que imaginar". Nunca ha sentido como en la Cartuja de Valdemosa *la nada* de las palabras... ¿Y Chopin? "*Fuimos* atacados y convictos de tisis pulmonar"... ¿Miraría, melancólico, los algarrobos, los pinos, los olivos, los robles, los alces? ¿El mar y las rocas negras? "Para llegar a Valdemosa hay que apearse". ¡Qué fatiga para Chopin! Pero qué es para George, capaz de caminar de un tirón tres leguas en seis horas, en medio de una inundación, y de llegar sana y salva (aunque sin zapatos) a la Cartuja; a la Cartuja en que su "enfermo habitual" la espera, petrificado en "una especie de desesperación tranquila (?)". ¿Qué hacía él mientras ella chapaleaba en la tormenta al volver de Palma (había ido a hacer algunas compras indispensables para su *campamento*)? "Tocaba, llorando, su admirable *Preludio*".

He pensado siempre que la crítica masculina no tenía reparos en tratar a George Sand con una injusticia bastante nauseabunda. Le reprochaban su sexo, no su conducta. En un hombre, las mismas chifladuras pasajeras habrían parecido explicables, comprensibles, perdonables, quizá seductoras; singularmente conmovedor y encomiable ese afán de cuidar a un enfermo; y el comentadísimo episodio de Venecia pasaría por una calaverada natural y sin importancia. Así son (o eran) las cosas. Una vez establecido esto, tengo la sospecha de que George no ha comprendido a Chopin (por más detestable enfermo, nervioso, susceptible e irritable que resultara) como merecía. Sobre

todo que no ha sido enteramente sensible a su música, al privilegio de verla brotar junto a ella. Los elogios que dirige al músico en *Histoire de ma vie* abundan, pero son elogios al por mayor. Rara vez subraya esas particularidades que los enamorados descubren de inmediato en el rostro del ser o de la música que los exalta; esas minucias en que se complace la pasión y que tendríamos el derecho de exigir de una mujer de tanto talento, escritora de profesión. La individualidad de Chopin es más poderosa que la de Beethoven, más exquisita que la de Sebastián Bach, más dramática que la de Weber, escribe. Sólo Mozart lo supera "porque además tiene la calma de la salud". Ese *además* resulta discutible. ¿Además del genio? La calma de la salud es deseable, en un genio, para su felicidad individual y para la felicidad de los seres que lo rodean; pero es posible que esta calma no hubiera agregado gran cosa a la producción misma en el caso de Chopin. La calma no era su fuerte, ¿comprende usted, George? Basta oír el admirable *Estudio en la menor* (Opus 25, número 11) para adivinarlo. El tema, tocado por la mano derecha al comienzo, reitera en cuatro compases, en voz baja, pausadamente, un llamado, una orden a la que ninguna voz responde sino la del silencio; pasa entonces a la mano izquierda, vuelve por tercera vez con todo su ímpetu y queda en adelante envuelto en el ciclón cromático desencadenado por la mano derecha. La izquierda mantiene, imperturbable, su marcha en la tempestad, imperiosa como un clarín, sin prisa confesada, salvo en algún pasaje en que el frenesí de su hermana se le contagia. La derecha, en cambio, baja y sube, delirante, del agudo al grave, del grave al agudo, sin alcanzar el reposo en el uno ni en el otro; buscando a lo largo del teclado, hasta en los intersticios de los medios tonos, una salida inhallable para su violencia; encerrada en la jaula de marfil y de ébano cuyas rejas sacude hasta la extenuación.

Éste es mi Chopin, y quizá el de Gide, que poca relación tiene con el de ciertos intérpretes que lo utilizan hábilmente para lucir su técnica, o con el de las señoritas sentimentales.

"Sensible un instante a las suavidades del afecto y a las sonrisas del destino [léase: felicidad], Chopin quedaba herido días y semanas enteras por la torpeza de un extraño... La profundidad de sus emociones no guardaba relación con sus causas". Los problemas que se plantean en la vida en común con los genios que sangran "por el pliegue de una hoja de rosa" terminaban con la paciencia de George Sand. De otro modo, hubiera comprendido perfectamente que sin

esa sensibilidad agudizada, exacerbada (molesta, desde luego, en la vida diaria, para quienes soportan sus alternativas), no se componen las *Baladas*, los *Preludios*, los *Nocturnos*. Y qué lástima hubiera sido (a pesar de Mozart).

"Ningún alma era más noble, delicada, desinteresada... Pero en cambio, ¡ay!, ningún humor más desigual, ninguna imaginación más quisquillosa y delirante, ninguna susceptibilidad más imposible de no irritar". Rescate acostumbrado. "El grito del águila quejumbrosa y hambrienta sobre las rocas de Mallorca, el amargo silbido del cierzo y la sombría desolación de los tejos cubiertos de nieve le atraían más vivamente, más largamente que lo que podía regocijarle el perfume de los naranjos, la gracia de los pámpanos..." George, ávida de esta bucólica y carnal felicidad y físicamente apta para disfrutarla plenamente, tenía que decir *no* con todo su ser a las inclinaciones y gustos de Chopin. ¡Pero no había otro modo de ser Chopin! No había otro medio para llegar a expresar con notas la sensación de "una irreparable desgracia, acogiendo al corazón humano frente a un incomparable esplendor de la naturaleza" (Liszt).

Los *Preludios* 4 y 6 fueron ejecutados en el funeral de Chopin, en la Magdalena. Los hemos oído tanto, ahora, que casi no podemos escucharlos. "Él [Chopin] no ha sido conocido, ni lo es aún por las muchedumbres", decía George Sand indignada. Casi nos quejaríamos, hoy, de un exceso inverso, si nos atreviéramos a lamentarnos de un celo tan encomiable.

*If music be the food of love
Give me excess of it...*

¿Llegaré algún día a cansarme de los *Preludios* primero y octavo, con sus brotes de desesperación? ¿Dejaré de ver bajar algún día del tercer *Scherzo* una blanca bandada de gaviotas que vienen a posarse, con alas extendidas, sobre una playa salpicada de espuma? ¿Olvidaré algún día de llevarme, como Swann, la mano al corazón cuando entre en una sala de concierto, con su paso familiar (el mismo que resonaba en un cuarto veraniego, donde un piano perpendicular se apoyaba en la pared) la *Balada* "coja" de Chopin? La que traía un mensaje especial para mí —creía yo—; tesoro que ese deslumbrante príncipe caprichoso dejaba caer en mi palma tendida de pordiosera; tesoro que ponía en mi mano el calor de la suya.

Goethe no ha publicado nada que no sea un fragmento de una gran confesión, según afirma. Esto resulta casi más cierto para Chopin. El paquete de cartas de María Wodzinska, atado con una cinta rosada; las pálidas rosas abiertas en la nieve de Mallorca; el grito del águila quejumbrosa; el perfume de los naranjos y el de un corazón más suave y violento aún se han convertido en millares de signos negros sobre un pentagrama. Proyectan en nuestro presente, a la medida de nuestra sensibilidad, las angustias y las alegrías de un pasado abolido. Las proyectarán en un porvenir del que estaremos ausentes. Chopin nos ha dicho a su manera, como Goethe: "No busco mi salvación en la indiferencia, el temblor sagrado es la mejor parte de la humanidad; por caro que el mundo le haga pagar el sentimiento, el hombre al conmoverse siente profundamente la inmensidad".

VICTORIA OCAMPO

EL ASOMBROSO RELOJ

El encuentro que tuve esta mañana, en mi isla desierta, donde soy náufrago de nacimiento, es el más asombroso de cuantos me deparó el espectáculo universal. Porque yo soy, sabedlo, El Autodidacta de Ibn Tofayl, soy el que, sin ayuda humana, por sí mismo, en la soledad, halló las verdades esenciales, y adivinó la existencia de Alá.

Lo que no podía haber imaginado era la existencia del reloj de cuerda.

Brillaba medio enterrado en la arena de la playa como si acabara de brotar un ojo de las profundidades. Admiré la esfera, de un blanco perlino, los números verdes y las verdes agujas, sin atreverme a cogerlo. Le tenía miedo. Sin embargo, de tal modo me seducía, me enamoraba su belleza, que al fin osé tocarlo con la punta de los dedos, y su material era liso y suave. Al fin lo tomé en la mano, y hube de soltarlo al descubrir dentro de él la vida, pues allí, oculto, se agitaba un alegre corazón.

Este objeto es diferente de todos los demás objetos que he visto hasta hoy, es la más imprevisible de las cosas. Ni el cielo con su sol, con su luna, y con sus nubes versátiles, ni las palmeras, ni los animales que se arrastran, ni los pájaros, sublevaron mi curiosidad como lo hizo este pequeño monstruo.

Esto —más o menos— nos diría El Audodidacta de Ibn Tofayl, si hubiera encontrado en su isla, cierta mañana —pongamos caído de un aeroplano— un reloj cualquiera.

Hemos evocado —no sin un dejo de burla— al filósofo autodidacta del pensador árabe español, a fin de fustigar la pereza de nuestra capacidad de asombro que vive embotada por la costumbre —nacidos entre artificios— como una gata soñolienta. Hemos querido decirle, ante un reloj, ante el reloj que está ahí, posado en la mesa donde escribimos: ¡Pásmate, que bien vale la pena!

Lo que nos admira —y nos turba al admirarnos— no es el ingenioso mecanismo sino el hecho en sí, el hecho en bruto de la presencia total del reloj, sin otros análisis, su materia y mucho más aún la disposición en que la materia está ordenada, la forma.

La materia es lisa, compacta, halaga nuestro tacto y nos reconforta. ¿Por qué esta complacencia? Puede ser, y es, desde luego, lo grato de pasar la mano por una superficie pulida, perfecta, de metal blanco y de vidrio. Pero hay, en esta sensación, además, otra cosa recóndita: la convicción de que el metal y el vidrio no esconden nada torvo, ninguna intención maligna que aceche. Estas materias son incapaces —y lo sabemos— de insidias, de movimientos inesperados, de agresiones, y carecen de venenos ocultos. Sobre todo: son cosas ¡limpias!

Otra sería mi sensación si en vez de tratarse de metal y de vidrio acariciase, por ejemplo, la caparazón de una tortuga. ¿Por qué? ¿Cuál es la diferencia entre una caparazón de tortuga y un objeto de metal? La diferencia consiste en que el metal es una materia que nunca estuvo viva ni está llamada, aparentemente, a vivir, y en cambio la caparazón de la tortuga vivió alguna vez, y por consiguiente es una materia *muerta*. No puedo tocar el resto de un ser vivo, así se me presente como si fuera una cosa mineral, sin sentir cierto vago recelo, a veces cierto asco. Este sentimiento de repulsión se acentuaría si se tratara de un hueso humano, aunque fuese muy antiguo. La posible repugnancia disminuye a medida que el resto animal se aleja de una relación, razonada o intuitiva, con el hombre, y queda eliminada frente a un despojo vegetal, sobre todo si ha sido tratado por la industria, como por ejemplo un mueble de madera o un bastón.

¿Qué es pues lo que me inquieta? ¿Será que el resto del ser vivo, en cuanto puedo identificarlo intuitivamente como tal, evoca en mí la muerte y el asco que la muerte me causa? Ciertamente. Pero aun prescindiendo de toda relación perceptible con la muerte, la vida por sí sola basta para levantar en mi alma, a veces, emociones que me inducen a apartarme de ella, a no tocarla, aun cuando sepa que no me amenaza con ningún peligro.

Hay en la vida, en toda vida, algo que suscita en nosotros una tensión defensiva, un recelo. Es como si le tuviéramos siempre a la vida un poco de miedo y otro poco de asco. Sin embargo, en nuestras experiencias ordinarias este asco y este miedo quedan sumergidos por otros elementos afectivos, tales como el amor, el odio o la repulsión racional y explícita que, como toda noción racionalizada, enmascara la actitud primaria y espontánea ante las cosas. Y en esa actitud primaria que supone hipotéticamente la ausencia (relativa) de noción racional previa y de afectividad es donde nosotros situamos la experiencia pura del asco y del recelo esenciales ante el hecho de la vida.

Pero vengamos a observaciones más patentes, menos discutibles. Ya Aurel Kolnai, en su ensayo sobre *El Asco*, mostró cómo la vida en pululación, en actividad desordenada, nos produce asco. Es asquerosa la vegetación enmarañada, muy lujuriente. Y más repugnantes aún los animales que se agitan, como los insectos amontonados, hirviendo, pasando unos por encima de los otros, de que es representación extrema la gusanera que bulle en un cadáver. ¿Vendrá este asco de que la vida descompuesta se ofrece así, como gusanera, y es muerte? Seguramente. Pero viene asimismo del simple hecho de un exceso de vida pues también nos dan asco —aunque menos y de otro modo— no ya los animales menudos sino las bestias corpulentas que, reunidas en gran número, se revuelcan, se refriegan, mezclan sus vahos y sus jugos. Por lo demás no hay ninguna idea de muerte —al menos explícita y directa— en el apelmazamiento de la gente en un vehículo, en el contacto corporal con los demás, en el calor de otro cuerpo que perdura en el asiento: pero estas experiencias suelen resultarnos asquerosas.

Por culpa del asco a la vida —contactos y emanaciones de cuerpos extraños, alientos indeseados— es más fácil de sentir la filantropía —sentimiento de enciclopedista, abstracto, distante— que el amor al próximo, al que se roza con nosotros, y no sólo nos incomoda sino que nos da asco.

Toda vida excesivamente abundante nos repele, hemos dicho. Pero no repele —en forma de asco, queremos decir— al abundancia de lo inorgánico, ni siquiera cuando es dañino: las grandes aguas son los ríos. “Danubio, río divino, que por entre fieras naciones vas corriendo”... dijo Garcilaso. Las más grandes aguas son el mar. Estas abundancias poderosas y a menudo terribles dan horror que no es asco. Pero existe un horror asqueroso como el que nos produce un pozo de serpientes, y también una casa habitada por espectros, sobre todo si es una casa vieja, pues las sierpes son vida, y el comercio con seres invisibles, a quienes se supone animados de una conciencia, tiene algo de sucio y repulsivo, muy particularmente cuando se trata de fantasmas de hombres que evocan una relación con la muerte. Si los espíritus no son de origen humano —como los ángeles y también los llamados elementales, las sílfides, las ondinas— ya no dan asco sino al contrario, porque sus cuerpos no se han contaminado de materia y de vida. Y casi no dan miedo. Esto confirma, una vez más, la relación del asco con la vida y con la muerte que para el caso es igual.

Ni siquiera es necesario que la vida se nos presente en ciertos extremos de desborde, de agitación bailadora o apelmazamiento, para que nos repugne. En ciertos casos al menos nos repugnan igualmente las funciones vitales, incluso las más públicas, como el comer. Pero no es asqueroso un caballo comiendo, porque la hierba tiene un aspecto neutro de cosa incorruptible, y porque enlazamos racionalmente la alimentación de la hermosa bestia con su fuerza, lo que introduce en el espectáculo un elemento abstracto, y por eso, limpio. Y ya no queda ni sombra de asco en ver "alimentarse" a una locomotora que toma agua o llena sus carboneras. Menos aún nos causará desazón asquerosa la "voracidad" del fuego, al que llamamos purificador, quizás porque aniquila la vida, y crea la suprema limpieza mineral.

La materia viva o procedente de seres vivos es tanto menos asquerosa, cuanto más simple y estable. Este sentimiento instintivo debe haber influido en la práctica vegetariana mucho más que supuestos motivos racionales.

De ahí que, aparte otras gratas propiedades de la materia de este reloj, nos complazca en ella su carencia de relación con la vida.

La dicho se refiere, principalmente, a la "substancia". Tratemos ahora de la forma, otro motivo de seducción, en el ser total del reloj.

Este reloj es redondo, de una redondez perfecta, sin anfractuosidades, sin esquinas superfluas, sin errores. No hay en su redondez vacilación alguna, como suele haberla en las cosas naturales, salvo en los cristales cuya geometría exacta, por cierto, nos produce siempre maravillada extrañeza, pues, en el fondo, espontáneamente, si no forzamos nuestra convicción, no logramos atribuir a la Naturaleza el sentido de la proporción matemática. Y es que, realmente, la Naturaleza, en sus apariencias más comunes —y siempre o casi siempre en la arquitectura de los seres vivos— traza sus circunferencias sin compás, al tanteo, y construye sus formas sin rigor —en todo caso no tiene predilección por la línea recta— e incurre mucho en la asimetría.

La exactitud matemática participa de la pureza y de la incorruptibilidad que hemos advertido, muy placentemente, con tranquilizadora satisfacción, en el metal del reloj. También la matemática parece estar más allá de la vida y de la muerte —donde reinan la inestabilidad, la confusión y el mal olor— y, a semejanza del metal, es incapaz de traición, de sorpresa maligna, y nos produce idéntica o parecida sensación de limpieza.

Así, la forma de este reloj es escueta, austera, regida por la ley del número.

Se cierra recatando sus órganos interiores en superficies lisas, sin patas, sin brazos, sin apéndices, sin obscenidades ornamentales, sin locuras. Las formas de la vida, en cambio, son caprichosas, turbulentas, y aun las mismas apariencias de los minerales, tal como se nos presentan a la observación ingenua, tienen algo de monstruoso. La Naturaleza, en sus formas, es juguetona, a veces con gracia inefable, a veces con delirante capricho, sin regla. Gusta del disparate, de la fantasía desorbitada, de la lujuria ornamental, de los colores escandalosos, pero lo mismo produce seres castigados con el despojo más cruel de toda gracia, incoloros, informes, groseros, adiposos, blandos, fofos, insignificantes, hijos de la misma avaricia, si la avaricia se arriesga alguna vez a ser creadora. Verdad es que la Naturaleza también se nos presenta, a menudo, como exquisita hacedora de cosas, delicada, una artista de refinamiento increíble. Todo se puede decir de la Naturaleza, siempre se dirá la verdad, y nunca se dirá toda la verdad. No es sabia, pero tampoco estúpida, ni inteligente, ni genial, aunque todos estos adjetivos le cuadran en sus parciales realizaciones. Lo mismo cabe atribuirle intención que negársela, parece contingente y a veces es como si no lo fuera. Lo más prudente es afirmar que no tiene ni pizca de sentido común, porque es algo aparte, muy diferente del espíritu humano, sin que queramos, con esto, sentar plaza en ningún idealismo, y aunque el espíritu sea el hijo descarriado de la propia Naturaleza. Será difícil convencernos de que haya un motivo serio —aquí aparece la contingencia— para que un elefante sea como es. Podría ser de otro modo, y a ningún hombre sano se le ocurriría crear un elefante. Cuando a la Naturaleza se le antoja inventar un ser parlante, de automática parlería, inventa el loro, un prodigio de grotesco y de belleza. El hombre inventa el gramófono, y trabaja para llevarlo a formas cada vez más puras, más simples, y aspira a construirlo con materiales limpios e incorruptibles.

Como este reloj que tengo ante mí. Nada más alejado de un reloj que un ser vivo. Y esto es lo que presta —por su materia y por su forma— sus cualidades amables a este reloj.

¿Y la vida no es amable también? Sí, pero no por sí misma, sustrayéndola de ciertas afinidades esenciales y formales con este reloj.

Nunca he podido comprender el amor a la vida por sí misma, como hecho confuso en que todo se mezcla sin discernimiento, con su inestabilidad, con su putrefacción, con su inherente asquerosidad. No puedo creer que nadie, a

menos de padecer aberración manifiesta de la sensibilidad, guste de hurgar en las entrañas viscosas, resbaladizas, pringosas, calientes, frías o enfriadas, de un animal o de un hombre. Instintivamente sentimos que "eso" es una porquería. El pensamiento moderno —Bergson— y el arte —Lawrence, por ejemplo— idealizaron la Vida, y hasta hicieron de ella una razón para vivir. Es que no había otra cosa mejor a mano para consolarse. Pero ignoro qué gracia han podido hallarle —aludo aquí, sobre todo, a los que desembocan en la Vida, sin otra trascendencia ni esperanza— al espectáculo de sucesivas oleadas de vida —sucia, putrescible, maloliente— que se levantan y mueren y vuelven a renacer, hasta acatar definitivamente la nada, en un futuro más o menos lejano, luego de haber apestado, en frívolo y transitorio apestamiento, el aire del Planeta, vuelto al fin a descanso, y a la serenidad de la materia mineral.

Sin duda que la vida nos enamora —y nada nos enamora como ella— pero esto sucede cuando se nos presenta en formas concretas en las que se somete a una disciplina ideal, como acontece con el cuerpo de una hermosa bestia, provista de pelaje liso y brillante, o en un ser humano —dejo a un lado la parte del impulso sexual y otros de emparentada índole— de carnes firmes, organizadas en una forma susceptible de ser contemplada como orden, bello orden. Superficie bien definida —si es piel, satinada, sin porosidades, sin brotes superfluos—, consistencia, flexibilidad, movimientos armoniosos: condiciones que exigimos a la vida para acogerla como amable. Pero nótese la relación entre orden y armonía y música, y entre música y matemática... Y entre tales cualidades y este reloj que está ahí, encima de mi mesa.

También amamos la vida o, al menos, neutralizamos su esencial asquerosidad, cuando trasladamos su representación de la esfera emocional a la esfera intelectual y pura. De otro modo: precisamente al mundo de lo inerte e incorruptible. En cuanto pensamos, como hace el hombre de ciencia, que una materia en putrefacción es un proceso químico, y mejor si podemos expresar ese proceso en fórmulas matemáticas, la repugnancia disminuye, y aun puede desaparecer. Es lo que le pasa al médico, para quien una enfermedad atroz y sucia se convierte en esa cosa neutra y limpia que se llama "un problema".

Esta transmutación que aquí se da con relación al asco se produce igualmente si tomamos otro sentimiento, como el horror, la pena, la compasión y hasta —en parte— el miedo. Pongamos este ejemplo: *Una bella muchacha, enamorada y triste, se dió muerte ingiriendo una dosis de cianuro...* Esto nos

emociona. Pero tomemos ahora el hecho en su aspecto intelectual o científico, y resultará lo siguiente: *El cianuro que entró en el organismo de una muchacha se combinó con los metales catalíticos cuya presencia hace posible la oxidación biológica, y por esta causa quedó cortada la fuente de energía de las células* (según el descubrimiento de Warburg). ¡Qué neutra, qué inocente la cosa! También esto se halla situado más allá de la vida y de la muerte...

Pero considerar así la vida es una falacia. Tomada la vida como debe tomarse, cuando menos en su integridad material y en sus incidencias de origen sensible sobre nuestra conciencia, tiene algo de indecente. ¿Vendrá de esta intuición la idea griega del pecado que hay en el paso del espíritu a la materia, idea que los neoplatónicos concretaron en la pecaminosa encarnación de las almas? Y también, el pecado original... Es algo indecente la vida, en cuanto sólo materia, pero lo es también, incluso, el pensamiento "vital", quiero decir, un pensamiento que participe de la condición oscura, inextricable, turbulenta, lujuriente, inestable, de la vida. A veces, leyendo a autores muy profundos, muy ricos en ideas, demasiado tumultuosos, y también a los que son pobres en substancia, pero saben estirar la poca que tienen, la hacen fofa, cancerígena, proliferante, de un barroco hinchado, sentimos que nos viene la náusea.

Toda materia viva que ondula, se retuerce, se bifurca, prolifera, esparce tentáculos, nos repugna. Pero la vida, esencialmente, es movimiento de palpitación, de ondulación, de proliferación. Nos repele también lo informe, lo indeciso de contornos, lo que evoca la idea de viscosidad, lo delicuescente... Pero la vida, en su ser más elemental, es materia acuosa y sucia. Un ilustre hombre de ciencia, Szent-Györgyi, dijo que somos —los hombres— unos cuantos litros de agua de mar con unos cuantos elementos sólidos¹. Es decir: unos odres que encontraron el medio de caminar.

Hay una paradoja en esta repugnancia de un viviente por la vida. Incluso por su propia vida, por su propio cuerpo. Nos amamos, amamos nuestra materia, ciertamente, pero la amamos tolerándola, y no sin algún asco. A veces con mucho asco. El ascetismo, a parte sus intenciones éticas o místicas, tiene un fundamento espontáneo en nuestras inclinaciones, en nuestra sensibilidad.

¹ ALBERT V. SZENT-GYÖRGYI: *Oxidación, Fermentación, Vitaminas*. (Atlante, México. Traducción del Dr. Antonio Giral).

Castigar el cuerpo, y tratar de librarse del cuerpo "porque es una porquería", está tan en nuestro modo de ser —aunque sea un impulso menos frecuente e intenso— como amar el cuerpo, cuidarlo, halagarlo, o en una manifestación más grosera de la tendencia, simplemente engordarlo. Esta doble y contraria actitud no sólo se da en unos y otros individuos sino que convive en el mismo individuo, y parece innecesario demostrarlo.

El hecho no ha podido pasar inadvertido para los filósofos, y hasta, en alguno de sus aspectos, ha obtenido una proyección trascendental de la mayor importancia. Que un viviente sienta asco de la vida, y aun de la suya propia, significa, ante todo, que ese viviente, usando de una expresión de Max Scheler, es capaz de *objetivar* su propio ser, de situarlo ahí, afuera, y de examinarlo imparcialmente. Para Max Scheler esta posibilidad es uno de los signos verdaderamente diferenciadores del hombre con respecto al animal. Sólo el hombre puede enajenarse de este modo y hacerse objeto de su propia contemplación, hasta contar consigo mismo como con un hecho más en el universo de los hechos y de las cosas. "El hombre —en cuanto persona— es el único que puede elevarse *por encima de sí mismo* —como ser vivo— y partiendo de un centro situado, por decirlo así, allende el mundo tempo-espacial, convertir todas las cosas, y entre ellas también a sí mismo, en objeto de su conocimiento" (*El Puesto del Hombre en el Cosmos*). De esta posibilidad de objetivación deriva Max Scheler el *espíritu* como algo diferente de la inteligencia. El espíritu es lo que no puede ser objetivado, la cosa aparte, capaz de situarse fuera del juego de las "realidades" y con poder bastante para colocar en ese juego a todo lo demás, incluso al propio portador del espíritu.

¿Si el espíritu es la cosa aparte, el objetivador inobjetivable, será él quien se avergüenza y siente asco del cuerpo?...

Lo cierto es que este reloj que está ante mí me complace porque es incorruptible, porque es bello, y por su forma abstracta. Es decir, porque no está contaminado por la vida. Pero incorruptible dice relación con permanencia, y en su expresión más atrevida, con un subsistir imperecedero, con lo intemporal. Y de esta incorruptibilidad, y de esta intemporalidad, participa la idea abstracta, también, e igualmente cierta emoción de supremo y definitivo que me da la belleza.

En verdad, este reloj lleva en sí elementos que parecen sobresaltarlo por encima de la riada fugitiva y cambiante de las cosas, y lo liberan de la con-

fusión inextricable de la realidad. Sin duda este reloj tiene algo que ver con el espíritu.

Sin embargo, no se crea que todo es satisfactorio para mí en este reloj. En el extremo opuesto de mis exigencias salta otra paradoja. Porque si bien nos tranquiliza y nos halaga el cristal, el metal, lo que no es muerto ni vivo, también es verdad que no despierta en nosotros la más fuerte emotividad posible sino que hay en eso algo de frialdad, y evoca una dureza inmutable que no se emparenta con la muerte, pero sí con la nada. El espíritu que huye de la vida va a dar —¡oh sima helada!— en la negación de todo o en un existir espectral, algo parecido al vagar melancólico de las sombras antiguas por sus indeseables Campos Elíseos. También en esta existencia espectral y lunar hay algo de asqueroso, y un aburrimiento de larvas en perpetuas vacaciones. No vemos claro lo que hemos salido ganando con nuestro horror a la vida. Antes era la complejidad turbulenta y el blando fragor de la pululación vital, y sus líquidos pringosos, y toda su porquería confusa, lo que nos daba asco. Ahora también sentimos una forma de repugnancia en la desencarnación y la inmaterialidad. Una vida “puro espíritu” no sólo es inconcebible sino que no nos parece posible desearla. Le damos la razón a Unamuno cuando pedía a gritos —con San Pablo— que le devolvieran su cuerpo el día de la resurrección, y cuando alababa el cristianismo paulino porque sin esa devolución del cuerpo la empresa salvadora de Cristo le parecía fallida.

Pero en cuanto recibamos ese cuerpo de que primero nos despojamos como de una carga sucia y pesada, para luego desearlo, volveremos a sentir repugnancia, repugnancia por toda vida, y también por la propia. Pero San Pablo viene a ofrecernos el “cuerpo glorioso” —a semejanza del de Cristo, nuestro Salvador, resucitado al tercer día de entre los muertos— que, no obstante ser cuerpo y materia, goza de todas las potencias y posibilidades del espíritu, y está libre de corrupción y de todo mal.

Esta idea sincrética —un cuerpo que se comporta como cuerpo y como espíritu— lo arregla todo. Satisface, a la vez, dos opuestas aspiraciones, dos encontradas tendencias de nuestro corazón. Parece como si el hombre aspirara, en efecto, cuando se entrega a su espontáneo querer, a ser dueño de un cuerpo libre de la delicuescencia de la vida, de la suciedad inherente a los cambios vitales, de la corruptibilidad, y cuya materia tuviese, empero, no la rigidez y la inercia de lo inorgánico sino lo cálido, lo flexible y lo envolvente

de la carne; y esta materia debería estar disciplinada por una forma capaz de halagar el sentido de la simplificación ideal, y gozar de un movimiento armonioso y lleno de gracia.

Por cierto que esta idea habita, enmascarada, en la imagen lírica del cuerpo humano de los comunes helenizantes enemigos de la Edad Media y de su cristianismo de supuesta o real propensión ascética. Cuando entramos en arrobos ante la belleza del cuerpo, y nos escandalizamos de que pudiese existir un ideal de vida *anticorporal*, no pensamos en los cuerpos concretos —gordos, deformes o esqueléticos— que se ven en una playa, no pensamos en los cuerpos que, con laudable acuerdo, solemos tapar con nuestros vestidos. Tampoco imaginamos a esos mismos cuerpos —o a otros mejores— pudriéndose en un cementerio. Sin embargo, esto es más realidad que lo otro. Y tal realidad no puede ser amable, sino lo que es: asquerosa. Pensamos más bien en un pueblo de efebos y doncellas, todos hermosos y hermosas, paseando al sol o entregados a los juegos gimnásticos y a los retozos del amor que, en tan bellos cuerpos, es un encantador festival de la vida. O quizás aludimos secretamente a los dioses corporales de la Antigüedad, cuerpos sin entrañas, desentrañados, incorruptibles e inmortales y, sin embargo, dotados de sensibilidad y hasta necesitados de alimentarse, pero su alimento es la ambrosía, manjar inmortal que debía ser algo como energía pura, pura pero a la par —¡cuántas exigencias!— sabrosa.

En consecuencia la posición ascética que repele el cuerpo no está tan lejos, en el fondo, de la posición clásica glorificadora del cuerpo, ni ésta es tan contraria y enemiga de aquélla. Ambas son una misma cosa y están guiñándose la mutua complicidad. El asceta, en rigor, no trata de destruir su cuerpo sino con la intención de cambiarlo por otro mejor, o quizás porque está resentido contra él, por no ser tan bueno como su ideal lo reclama. Y el helenizante lírico que canta las bellezas del cuerpo humano hace lo mismo, pues no piensa —quiere decirse, no siente o imagina— en los cuerpos reales, tal y como nos son dados en la realidad, sino que alude a otros cuerpos ideales, y nada distintos, si vamos a ver, de los cuerpos bienaventurados que disfrutarán los miembros de la Iglesia triunfante en el Paraíso de Cristo.

A esta misma propensión del espíritu humano que aspira a librarse del cuerpo corruptible, con todas las miserias inherentes a la vida, pero sin perder las ventajas —cálidas y sabrosas ventajas— de la vida, responde la concepción

de los cuerpos luminosos, resplandecientes, de las hadas, y de otras criaturas semejantes, situadas fuera de la humanidad, pero poseedoras de atributos humanos.

Pero ¿cómo resolver esta contradicción? ¿Cómo casar nuestro asco con nuestro deseo, la repulsión hacia la vida y el amor apasionado a la vida, tan vehemente que expulsa de nosotros hasta el concepto de una existencia sin materia? De otro modo: ¿dónde hallar esos cuerpos gloriosos?

Cabe resolver la cuestión no resolviéndola, fugándonos a caballo de la ironía y del humor, y es, en parte, lo que hicimos a lo largo de estas consideraciones que son un serio divertimento, donde hay tanta gravedad como socarronería. Sin embargo, por sabia que pudiera ser esta fuga, se nos antoja más frívola o más apresuradamente desesperada de lo que quizás parezca a la razonable prudencia, pues suele haber frivolidad aun en el mejor escepticismo irónico.

Ese ideal de un cuerpo con propiedades materiales y libre de las miserias de la materia, incorruptible y cambiante, puro y no obstante cálido, turgente y simple, tal vez se oculte tras la muerte que insinúa esa última instancia de lo real —última por ahora— a que alude la moderna física atómica, clave de otra música de las esferas —no simple y de elemental solemnidad como la de Pitágoras sino más que solemne—, una música de errátiles y complejas armonías y disonancias, hechas para un oído sobrehumano, y a cuyo extraño compás desacompañado danzan corpúsculos eléctricos, mínimos y de gran poder, como una fiesta de hadas juguetonas. Dé hadas, precisamente. Por inconcebible que tal hallazgo nos parezca —quiero decir, la anticipación del hallazgo— no debemos desecharlo en cuanto posibilidad, porque el mundo de lo posible es inmensamente dilatado, y el mundo de lo imaginable muy angosto. La imaginación humana es más bien pobre, y sólo ha concebido aquellos sueños solicitados por necesidades intensamente sentidas, sentidas quizás con angustia. El milagro de comunicar a distancia con otro, por ejemplo, no lo concibió ningún poeta sino un hombre cualquiera acosado por un enemigo, y que, en trance de ansia mortal, lanzó desde su corazón un mensaje impotente. Y —¡qué casualidad!— allá, en el techo del Planeta, había una realidad preparada para hacer rebotar las ondas hertzianas y realizar verdaderamente este sueño. Lo mismo acontece con otros muchos anhelos humanos que fueron expresados primero en victorias míticas —o en supuestas realizaciones mági-

cas— para salir luego del mundo de la imaginación y encarnar en el de los hechos.

¿Será que el hombre sueña únicamente o mayormente lo posible? ¿O será más bien que lo posible tiene tal abundancia de resortes, tal profusión de teclas, que el hombre acierta con ellas aun a ciegas, pese a la limitación de su potencia para imaginar y querer? La segunda hipótesis es la buena, a mi parecer. Los pocos sueños que el hombre crió, volaron al azar, mortalmente desamparados según toda apariencia razonable, y sin embargo —¡oh pájaros ateridos!— hallaron pronto un nido preparado para ellos... ¿No hay aquí un hecho riquísimo en sugerencias?

Pero alto al juego: nuestro asombroso reloj da la hora.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

D E C I M A S

I

Si nuestro amor está hecho
de silencios prolongados
que nuestros labios cerrados
maduran dentro del pecho;
y si el corazón deshecho
sangra como la granada
en su sombra congelada,
¿por qué, dolorosa y mustia,
no rompemos esta angustia
para salir de la nada?

II

Por el temor de quererme
tanto como yo te quiero,
has preferido, primero,
para salvarte, perderme.
Pero está mudo e inerme
tu corazón, de tal suerte
que si no me dejas verte
es por no ver en la mía
la imagen de tu agonía:
porque mi muerte es tu muerte.

III

Mi amor por ti, ¡no murió!
Sigue viviendo en la fría,
ignorada galería
que en mi corazón cavó.
Por ella desciendo y no
encontraré la salida,
pues será toda mi vida
esta angustia de buscarte
a ciegas, con la escondida
certidumbre de no hallarte.

XAVIER VILLAUERRUTIA

DEL OTRO LADO DEL MURO

Cuando a cierta edad nos sentimos desfallecer, acercamos la memoria a la infancia. Y si se encuentra uno lejos de la tierra natal, rememora con mayor intensidad lo que ha vivido en ella. Supongo que así puedo justificar que la andaluza Lucía, mujer del contrabandista Eneas Porto, me haya contado, anoche, un episodio de su vida durante la guerra española. No le hubiese prestado atención al relato de sus amores con el contrabandista. Conozco bastante las aventuras de Porto en Colinas. Pero se trataba de un episodio de la guerra española y la dejé hablar. Lucía asegura que es la primera vez que vuelve sobre el pasado. Si se convierte en lo que sospecho que habrá de convertirse, no seré yo el único —estoy seguro de ello— que reciba su confidencia. Hay oficios que no se pueden practicar sin un pasatiempo, algo así como un adecuado *leit motiv*. Y el de Lucía, en un pueblo como el nuestro, será fructífero si la clientela sospecha que pasará un rato entretenido. La mujer, conviene saberlo, no es nada despreciable. Inició la confidencia con una desconcertante observación:

—Nada peor que ignorar para qué se vive. Pero es más grave ignorar por qué se muere.

Claro, uno se queda sin contestar, un poco avergonzado de escuchar semejante verdad en boca de una mentirosa profesional. Pero es mejor no meterse en honduras, no juzgar a la gente con precipitación. Lucía es una real hembra que por momentos despide un penetrante aroma montañés. Dejémosla hablar:

—Yo vivía en Barcelona cuando estalló la guerra. Vivía con un agente viajero que iba de pueblo en pueblo ofreciendo su mercancía, haciendo el elogio de lo que vendía. Se veía obligado a mentir, y tanto, que acabó por mentirme a mí. Y yo a él. Hasta que al fin lo único que me importaba era estar libre para la fecha que él regresaba. Los demás, ¡que se los llevase el diablo! Así, al empezar la guerra, lo mismo podíamos estar con la falanje que con los republicanos. Usted pensará: ¡Qué asco!... Pero era así. Antes se vivía de otra manera. Y ayudábamos a esconder a anarquistas y republicanos lo mismo que a tipos de la falanje o católicos asustados. Nos daba lo mismo. A mi marido

le convenían tanto los unos como los otros. El caso era aprovecharse de lo que viniera.

Un día lo obligaron a hacer una requisa con un forajido de la falanje. En la casa hallaron una valiosa cantidad de joyas. Diamantes, esmeraldas, un verdadero tesoro. Al falanjista le alcanzó una bala y mi marido se vió con aquella fabulosa fortuna entre las manos. Calculamos que podíamos esconderla, aguardar la paz y vivir luego de aquel hallazgo. Yo no puedo pasarlo sin proyectar, sin hacer planes para el futuro. Sentía en las entrañas a mi marido si me decía cosas al oído, si me prometía viajes, si juntos planeábamos aventuras. Me bastaba imaginar para sentir plenamente. Si estaba a mi lado sin gestar algo, era lo mismo que si se hallase a cien leguas. Me ponía frenética de alegría cualquier proyecto de viaje. Al proponernos vivir de aquellas alhajas, sentimos un soplo de vida que nos duró días y noches. Me hablaba al oído hasta encenderme la sangre. Pero era yo quien planeaba el futuro. Hasta que dimos con una solución para esconder las joyas. En ausencia de mi marido me visitaba un teniente gaditano que estaba al frente del piquete de fusilamientos. Llegaba nervioso, al parecer asqueado. Yo le enseñé a imaginar cosas, a hacer proyectos, a olvidar la guerra. Fué poco a poco tomándome confianza, contándome sus asuntos, hasta que a mi vez lo enteré de la posesión de las joyas. Según el teniente, la guerra terminaría en pocos días. Ya estábamos cerca de alcanzar la felicidad. Imaginamos cruceros por el Mediterráneo, viajes a Turquía, remontábamos el Nilo, nos íbamos lejos. Nunca se me ocurrió venir a América. Y ya ve usted, ahora estoy en Colinas contándole la muerte de mi marido. Como le decía, el gaditano entró en el ajo, deslumbrado con las joyas. Le pareció una fabulosa riqueza. Rogábamos a la virgen del Pilar para que se terminara la guerra porque nuestro único objeto era dar salida a aquella mercadería y conquistar el mundo. Noches enteras nos la pasábamos juntos repitiendo lo mismo. Ya sabe usted lo que es eso. La primera vez se dice el proyecto al oído, tiernamente. La segunda vez, con la voz casi natural, sentada en la cama. Y luego se lo perfecciona en voz alta y hasta se lo discute a gritos por más peligro que corramos. En fin, que lo pasábamos muy bien calculando los más pequeños detalles. En Turquía compraremos esto, en El Cairo esto otro. Hablábamos de veleros, de grandes hoteles, de hermosas sedas. Hasta que en mala hora un republicano de Jaén, amigo mío, se nos metió en casa. Dos días después, mi marido fué condenado a muerte por haberlo ocultado. Al andaluz lo

ultimaron no bien salió de casa. Mejor dicho, lo tumbaron en una cuneta de berros frescos y allí se pudrió para servir de ejemplo, según decían. Mi marido no tenía salvación. Lo denunciaron por ocultar a otros perseguidos. Los días que estuvo en capilla fueron terribles para mí. Alguien pensará que el condenado a muerte la pasa peor. Le aseguro que no es así. El que está condenado se ve muerto y san se acabó. Es un muerto con memoria, nada más. ¿No le parece a usted? Pero el que está del otro lado del muro y cree que no hace lo suficiente para salvar al ser querido, ése, le aseguro que la pasa peor. Mucho peor. Es espantoso sentirse culpable de una muerte, impotente para salvarla, aterrorizada de ser descubierta en trámites ilícitos, defendiendo la vida que a uno le queda con un fusil en el pecho día y noche. ¡No!... Estar condenado es cómodo. Lo malo de Julio, mi marido, fué el no saber por qué moría. Ayudar a derechas e izquierdas, no es leal. Ocasionábamos miles de muertes, a sabiendas. Julio moriría asqueado, seguramente, de no saber por qué moría. Como era comerciante tuvo que andar con unos y con otros y así se acostumbró a no ser ni una cosa ni la otra. Todo le daba lo mismo con tal de colocar su mercadería. Me imagino lo repugnante que ha de ser morir así. Y más que repugnante: sucio, feo... Por eso digo yo que la única muerte limpia es la del suicida. Sabe por qué lo hace. Sin fiebres, sin medicamentos, sin sala de hospital, sin cánulas... ¡Nada! Se entra en el cielo con el cuerpo sano. ¿Cómo puede un canceroso pretender disfrutar del paraíso? ¿Verdad? Mi marido iba a pasar a la otra vida sin una sola dolencia, pero sucio moralmente. Era más sano que un roble. Su muerte debió ser siniestra. Porque murió sudado, hiedondo, empapado, ¿entiende?, como los perros enfermos en la agonía. ¿Usted no ha visto morir a un perro enfermo? Es algo de lo más sucio. Julio murió como un perro y sólo ahora puedo hablar así de aquel hombre, al conocer a esta gente de por aquí que para comer y vivir tienen que arriesgar el pellejo como Eneas. El teniente, nuestro socio, vamos a llamarle así, quiso salvarlo. Era un teniente que ambicionaba trepar y le gustaba el lujo. Al ver las joyas se deslumbró. Yo le enseñé a imaginar. Y aprendió como nadie. Cada vez se excitaba más, al punto que llegó a infundirme miedo. Cuando Julio escondió los diamantes su cabeza trabajaba noche y día para dar con el escondrijo. Al caer preso mi marido, no le quedaba otra solución que salvarlo para poder recuperarlos. No le pudo sacar la confesión por las buenas y yo no lo dejé torturar. Hasta que una noche, repentinamente, cuando volvíamos de un viaje

por los lagos de Escocia, me dijo al oído: "Ya tengo resuelto el problema de salvar a Julio. Sólo me falta un detalle: conseguir un cadáver para hacerlo pasar por el de tu marido". Volvimos a imaginar, a viajar, mientras veíamos las piedras preciosas brillar en la oscuridad. Al amanecer me aseguró que Julio no moriría en la ejecución. El teniente se lo haría saber en el momento de llevarlo contra el muro. No era la primera vez que él se acercaba a recoger las últimas palabras de los sentenciados. Ese día me levanté con los huesos molidos y hablé del cansancio, atribuido a las malas literas de los ferrocarriles. Era como si hubiésemos viajado toda la noche sin dormir. En la madrugada del día siguiente iban a ejecutar a Julio. Yo debía esperar el cuerpo a la salida del cuartel y darle sepultura. Y así lo hice. Recibí los despojos mortales de una persona que jamás había visto, mientras que en una ambulancia salía mi marido con el teniente hacia el lugar donde estaban escondidas las joyas. A mí me parecía muy emocionante todo y no veía la muerte por ningún lado. Pero tener que enterrar a un desconocido, ayudar a cavar la fosa, llorar en falso... me dió náuseas. Después, unas tremendas ganas de gritar. Comprendí que iba a echar todo a perder y me tranquilicé. Cuando el cajón de pino apareció en un carrito tirado por un borrico de orejas rotas, me largué a llorar y caminé largo trecho apoyada en el vehículo. Le dimos sepultura, recé un instante, arrojé tierra sobre la tumba y volví a casa conteniendo un ataque de risa. ¡Qué me importaba a mí la muerte de un desconocido! Regresé y me tiré en la cama. Dormí hasta más allá de las doce. Me despertó el teniente que entró militarmente en mi alcoba arrojando aquí y allá las armas, el cinto, toda la baratija militar. Empezó a hablar:

—Te voy a contar lo que hicimos. Resultó una experiencia muy curiosa. Verás... Tu marido pasó escribiendo toda la noche. Escribía y rompía. Yo había ordenado que se le dejase escribir, pues a lo mejor descubríamos el paradero de algún republicano. Escribió, como te digo, hasta el alba. Yo me dije: Éste va a contarle a su mujer dónde están las joyas en una carta de esas que llevan una clave fácil de interpretar. Al sacarlo para la ejecución me le acerco. Le hablo de ti amistosamente. Pone cara de sorpresa y lo contengo. Le ruego que sea discreto y que cumpla al pie de la letra lo que le ordeno. Había cargado las armas, que utilizarían para la ejecución, con balas de fogueo. Iba a ser como un ensayo, simplemente. Nadie podía darse cuenta. Lo hemos hecho otras veces. Para no dar lugar a la más mínima sospecha le dije, muy por lo

bajo: "Te arrojarás redondo al suelo no bien oigas las detonaciones. Entonces yo me acercaré a darte el tiro de gracia. Será, por supuesto, con bala de fogueo. Se te chamuscará la cara, a lo sumo. Los camilleros, que son mis cómplices, te transportarán a la morgue. De allí saldrá un cadáver en lugar tuyo". A Julio se le iluminaron los ojos. Contestó: "De todas maneras haré lo que me manda usted. Pero si miente será lo mismo. No me hago ninguna ilusión". Por lo visto, bribona, no le hacías soñar como a mí, ¿eh?

El teniente hizo una pausa, esperando mi pregunta. Como no chisté, prosiguió con el relato:

—Todo sucedió como se lo había anticipado. Las balas retumbaron, nada más. La gente se persignó y a nadie se le ocurrió mirar al muro. Está lleno de impactos de manera que no valía la pena saber si el cuerpo se había tragado el plomo. Después de la descarga, me adelanté a comprobar si estaba con vida. Incliné la cabeza y apuntando rápidamente, le di el tiro de gracia. Un fogonazo en la sien. Y me quedé mirándolo un momento para ver si tenía coraje y sabía representar bien la comedia. Me alegré al verificar que mantenía entrecerrados los ojos y que hacía esfuerzos para no respirar. Estaba traspasado de sudor. Parecía metido en una charca de lodo. La cara pegada al suelo, las manos crispadas... En una palabra, me dió confianza el tener una imagen tan exacta de lo que es la muerte en esos casos. Casi no hay necesidad de complicar a los camilleros que nos van a costar algunos diamantes, pensé. Este Julio sabe lo que hace. Se puede fiar en él. Hasta te diré que echaba mal olor, como mucha gente de éstas, al morir contra el muro. Hay quienes dan un viva, otros gritan o maldicen, otros... en fin, ya lo sabes... Julio ha muerto, me dije, como en una representación de teatro. Vinieron los camilleros, lo levantaron con cuidado y se lo llevaron. Como lo habíamos convenido, desde la ventana de mi oficina vi salir el ataúd y a ti, con la mano apoyada en el carrito. Corrí a la morgue a recoger a Julio y llevarlo en la ambulancia que había traído el cadáver. Y, cuál no sería mi sorpresa al enterarme de que Julio había muerto, efectivamente, pero de miedo, según los camilleros. Así como lo estás oyendo, de susto al sentir el caño de mi pistola apoyada en su sien. Hemos perdido la última posibilidad de recuperar las joyas, Lucía. ¡Y en la que nos hemos metido! No sé si nos traerá alguna consecuencia, querida.

Yo no dije nada. El teniente intentó besarme.

—Tenemos que soñar muchas cosas —dijo—, que imaginar mucho para olvidarnos de todo esto. ¿No te parece?...

Yo pensé en la escena del camposanto. Había dado sepultura a Julio representando una farsa. Después, pensé en las joyas. El teniente me anunció el fin de la guerra. Terminaba la pesadilla.

Lucía cambió el tono de voz. La sentí, a mi lado, más tierna y confidencial.

—No he vuelto a verlo. Averigüé si era posible llevar a cabo un simulacro como el contado por el teniente y me respondieron que sí. El teniente ascendió. Ahora es un general importantísimo. Y muy rico, por cierto... Como le digo, lo malo es no saber para qué se vive ni por qué se muere. Si usted viniera a mi casa con frecuencia, si tuviera confianza en mí, podríamos vivir mejor en este pueblo, ser muy amigos. Si Eneas me escribe diciéndome que no regresa hasta el invierno, haremos un viaje juntos. Será muy hermoso remontar el río Uruguay en una gasolinera y detenernos en algún riacho con abundante pesca. ¿No tiene usted aparejos de pesca, escopeta? Consígase una y nos vamos para el norte, remontaremos el río viendo volar los pájaros. Según cuentan, hay inmensos pájaros de colores vivos, como en los cuentos de hadas. Si usted quiere, podemos hacer proyectos y la semana que viene, si Dios lo permite, al amanecer...

ENRIQUE AMORIM

LA GACETA NEGRA

HISTORIA DE UNA MUCHACHA ¹

He aludido al invierno pasado en mi villa y he dicho cómo nació en mí la tentación de matar. Un día (estaba más desesperado que de costumbre), mientras procuraba distraerme caminando, me venció un acceso de dolor tan repentino que, cubriéndome la cara con las manos, me apoyé contra una pared y me eché a llorar a gritos. Permanecí así algunos minutos, calmándome poco a poco; esperaba recobrarme para continuar mi camino. Al volverme, advertí a una muchacha que vivía en una casa cercana a la mía. La conocía desde niño. Ella vivía entonces con una vieja parienta que la había criado y había muerto recientemente. Saber que me había visto en una crisis tan poco viril me avergonzó a tal punto que me sentí desfallecer. Viéndome en ese estado, la muchacha empezó a hablar.

—¿Qué tiene usted? —me preguntó.

—Nada, nada —respondí con el rostro devorado por las llamas del rubor.

—¿Por qué se avergüenza usted tanto de mí? —replicó después de una pausa—. Yo no me asombro de nada. Mejor haría usted en decirme si puedo ayudarlo.

—No —insistí—, sólo ha sido un instante de debilidad. Es imperdonable. Pero ya ha pasado.

—Me apena —continuó ella— que tenga usted vergüenza de mí. Esta vergüenza quedará encerrada en usted; si volvemos a encontrarnos ya no querrá usted mirarme. Sería más sencillo que fuéramos amigos. Quién sabe si mi situación no es peor que la suya.

La miré entonces atentamente. Su rostro, quizá demasiado pálido, a pesar de los labios turgentes, de la nariz ancha y carnosa, no era feo. Pero había en él como una vejez precoz que no dependía de nada visible, ya que los cabellos

¹ Estas páginas, aunque pertenecen a la novela que venimos publicando desde el Nº 176, forman un relato independiente. (N. de la R.)

eran todavía brillantes y la piel no tenía arrugas. Hacía pensar en un árbol privado de savia que aún está verde, pero que se secará muy pronto. Acepté su proposición porque era el único modo de hacer más tolerable el recuerdo de que me hubiera sorprendido llorando. Por necesidad de expansión, pero sobre todo por pudor, procuré acercarla a mí y le confesé mi tormento.

Obligado, pues, a hacer de ella mi confidente, volví a encontrarla todos los días durante mis paseos. Su manera de escucharme era ávida, y evidente su deseo de vivir en compañía de un ser atormentado. No tenía a nadie junto a sí. Su casa era rica, pero reinaban en ella el desorden y el hastío, ese hastío que tan a menudo acompaña al desorden como su característica esencial. Vestía con descuido y pasaba los días, como yo, andando por la campiña y apasionándose por los aspectos de la naturaleza cuya belleza me hacía notar. Pero esta pasión no aliviaba su tristeza, ni aclaraba su rostro. Y lo más extraño era que, a medida que la iba conociendo, la sentía envejecer casi de hora en hora, como si su vitalidad se fuera secando lentamente.

Aliviándome yo de mis penas, ella escuchándose siempre, llegamos al momento en que yo debía partir para Londres. La víspera fui a despedirme.

—Todo lo sabe usted de mí —le dije—, desde el día en que me vió llorando en medio del camino. Le he dicho a qué extremo he llegado. Ahora, ruegue usted a Dios que no me convierta en un asesino.

Ella empezó a llorar con un llanto seco que no podía estallar, que no debía de hacerle ningún bien.

—¡Oh! —exclamó—, ¿cree usted que en este momento es el más desdichado? Si supiera lo que significa su partida para mí, cómo se me aparece el porvenir ahora que habré de quedarme sola, que no tendré ya ni el consuelo de su presencia.

—¡Consuelo! Era usted quien me consolaba. Yo no he hecho más que hablar. Usted me escuchaba con paciencia.

—Cuando se está en mi situación —respondió—, ¡puede ser tan necesario bañar el alma en el dolor de otro ser!... Ése era mi consuelo, oírle llorar; en eso consistía mi vida. Y ahora... no puedo dejarlo partir así.

Me tomó de la mano, me arrastró por una escalera de madera y así llegamos a un dormitorio. Apenas entré, vi que las paredes estaban cubiertas de grabados grises; uno de ellos, el primero en que reparé, representaba a Mazarino agonizando en un lecho cubierto de seda, entre las damas de la corte.

Entre todo ese gris se destacaba una cómoda taraceada del siglo XVII con figuras de todos colores, tritones, nereidas, sirenas y otras fantasías mitológicas. La pared izquierda estaba casi del todo ocupada por una cortina de seda que daba a una alcoba.

—Ahora, no me mire usted —empezó la muchacha—; mire hacia afuera, por la ventana. También yo necesito hablar.

Me asomé a la ventana. La vista de la llanura era parecida a la que divisaba desde mi jardín. Pero en vez de jardín había aquí un prado, al cabo del cual crecía un cerezo en flor, y que se transformaba en seguida en una rápida pendiente hacia el valle. Había visto otras veces, desde lejos, ese cerezo recién florido; pero de cerca me conmovió por su excepcional belleza.

—El acto que teme usted cometer —dijo una voz a mis espaldas— lo he cometido yo hace mucho tiempo.

Si se queda usted un minuto asomado a la ventana podré describirle de memoria, como mirando una fotografía que guardo en la cabeza, todo lo que se ve desde allí: cada hilera de árboles, cada árbol, cada casa. En mi vida sólo existe este paisaje desde que me trajeron aquí, cuando tenía seis años. La primera vez que María, una criada de entonces, abrió la ventana de mi dormitorio (no la habitación en que estamos ahora sino la contigua; ésta pertenecía a mi tía) vi al borde del prado el cerezo florido que, para no caer hacia atrás, se diría que lanza hacia nosotros su tronco retorcido y sus ramas. Desde entonces he vuelto a verlo cada día.

Podría invocar esta vida monótona en mi defensa; pero quiero declararme culpable. Es, pues, inútil que prolongue esta introducción. Puede usted sentarse y mirarme. Ya he encontrado el valor de empezar mi historia.

De niña vivía con mis padres en Venecia. Mi madre, a quien quería con toda el alma, murió cuando yo tenía cinco años; mi padre, abrumado de pena, murió un año después. Era la nuestra una unión muy estrecha, de esas en que cada uno se nutre de la vida de los otros, en que todos se extinguen juntos. También yo me extinguí. Aunque era una niña, la muerte de mis padres se presentaba a mi recuerdo como un negro dolor que consumió para siempre mi facultad de sentir. Cuando pienso en esa herida de mi alma, y en lo que después ocurrió en mí, una transformación tan honda me parece imposible. Los pocos años vividos junto a mis padres me parecen mucho más largos, más lle-

nos, más ricos de sentimientos y de sucesos que los años que después pasaron por mi vida, iguales, monótonos, incoloros; podrían reducirse a un solo año, a un día, a una hora, a nada.

La fortuna de mi padre, que vivía en parte de sus rentas y en parte de su profesión de abogado, estaba invertida en un negocio; después de su muerte, ese negocio naufragó. Sus amigos apenas reunieron lo bastante para dejarme durante algunos meses en un colegio. Se consultaron, inquietos por mi suerte, y buscaron algún pariente dispuesto a ocuparse de mí. Sólo había uno. Mi padre tenía un hermano y una hermana. El hermano había muerto; Matilde, su hermana, que bordeaba los sesenta años y vivía en esta ciudad, era la única, a pesar de su fama de egoísta, con quien se podía intentar algo en mi favor. Yo no la había visto nunca porque mi madre no la quería y había logrado que mi padre rompiera casi enteramente con ella. El amigo que fué a visitarla, para exponerle mi situación e incitarla a la piedad, estaba preparado para una negativa. En consecuencia, no le sugirió que me llevara con ella, sino tan sólo que me mantuviera en un colegio hasta que fuera mayor. La tía Matilde lo escuchó más amablemente de lo que había previsto.

—No tomo en cuenta —dijo— la actitud de su madre, ni la que su padre tuvo conmigo en los últimos tiempos. Mi cuñada era muy nerviosa. Pero la niña nada tiene que ver con ello.

Llegó a rechazar la idea de recluirme en un colegio.

—Yo creo —dijo— que los niños deben vivir en familia. Si he de hacerme cargo de la pequeña, la llevaré conmigo. Pero quisiera verla antes. Ya soy vieja y necesito calma. No podría tolerar a una niña turbulenta.

—De esto —respondió el amigo, entusiasmado por el inesperado éxito— podría darle garantía escrita. Nunca he visto una niña más tranquila.

Y en el bienestar del acuerdo al que habían llegado, los dos ancianos se sintieron unidos por una mutua simpatía y conversaron con toda franqueza; mi tía, con una cordial condescendencia desde lo alto de su digna y compuesta persona.

—No tengo hijos —dijo—. No sé a quién dejar todo lo que ve usted en esta casa. Cuando muera, todo habrá de dispersarse o caerá en manos de gente que... Pero basta, es un pensamiento que hace daño. Si al traerme a la niña me trajera usted también a una heredera...

—¡Con el aspecto que usted tiene! Ya hablaremos de ello dentro de tres-

cientos años —respondió el otro, poniéndose de pie para marcharse; y regresó triunfante a Venecia para anunciarme que mi tía era la persona más buena, más noble, más generosa del mundo.

—Ya verás —me dijo cuando vino a buscarme—; en medio de tu gran desgracia has tenido suerte.

Esta conversación entre el viejo amigo de mi padre y mi tía me la han referido ellos tantas veces que me ha quedado grabada en la memoria; sólo le he contado una parte de ella. Sé que descubrir la acción que he cometido la hará más horrible aún. Pero en mi inercia de hoy no procuro defenderme; más bien deseo ofrecer argumentos que me condenen.

Días después, tía Matilde vino a verme a Venecia. Llegó al colegio acompañada de dos viejos, unos sirvientes confanzudos. mezcla de criados y de paisanos. Tengo buena memoria y recuerdo la escena como si acabara de ocurrir. Una Hermana todavía fresca, de tez pálida y mejillas redondas y rojas como enormes sabañones, me llevó al locutorio. Tía Matilde me abrazó; permanecí en sus brazos sin reaccionar.

—Y bien, hay que besar a la tía que es tan buena contigo —dijeron los sirvientes.

Pero no lograba sentir nada por esa señora alta, erguida, serena, tan diferente de mi madre. Mi madre era pequeña y estaba siempre exaltada. Comparándolas, sentí como un principio de odio. Desde el primer momento, durante los años que siguieron, no pude persuadirme de que esa mujer tan mesurada fuera una persona de verdad.

—¿Cómo es su carácter? —preguntó mi tía, mientras los odiosos sirvientes me distraían con sus muecas.

—¡Pobre niña! —dijo la Hermana suspirando—. Cuando la miro y pienso que está sola en el mundo, sin cariño, simple y tranquila como una flor que sigue perfumando en plena tempestad, me dan ganas de llorar y de dar gracias al Cielo. No parece siquiera una niña; se diría que es ya una viejecita.

Al día siguiente, confiando en ese discurso y en mi buen comportamiento, tía Matilde me mandó a buscar y me llevó consigo.

Al llegar vi en el vestíbulo un gran retrato de mujer, que aún está allí, posado sobre un caballete: unos hombros curvos y desnudos, un cuello lánguidamente inclinado, lleno de dulce nobleza. “¿Quién es esta señora? —pregunté—.

Tu tía cuando era joven" —me dijeron—. Esto me confirmó en la idea de que no era una persona de verdad sino inventada, como las de los libros.

Es preciso ahora que le diga brevemente cómo era tía Matilde, porque en mi relato sólo podré hablar de ella tal como la he visto o, más bien, imaginado en un delirio desde el día en que llegué a esta casa hasta el de su muerte. Sólo al morir ella se aclaró mi cerebro; su figura adquirió de pronto color y verdad, y ahora no puedo recordarla sino en sus mejores momentos, que son, además, los más ciertos. Era una persona digna de estima y, por varios motivos, de admiración; nunca pude tener idea clara de su existencia, y la sustituí por un personaje imaginario, un ser deformado por la violencia de mis aspiraciones. Su padre estaba muy ligado a esta hija hermosa, seductora y cortejada; la llevaba a las grandes ciudades, le regalaba joyas, le preparaba un brillante matrimonio. Por no apenarlo, Matilde se prestó a llevar esa vida, pero rechazó siempre toda propuesta de matrimonio. Ya huérfana, y aún soltera, descubrió su vocación hacia los cuarenta años. Se recluyó en esta villa y, preocupándose menos de parientes y amigos que de su cocina, vivió con sus muchos sirvientes y con los labradores de sus campos, a quienes trataba con llaneza. El matrimonio, me dijo después, le daba siempre la idea de un gran dolor físico, cosa que no podía tolerar; y, en efecto, había sometido su cuerpo a una cuidadosa dieta de caldos, cremas, alimentos blandos y azucarados. Mi madre, aún lo recuerdo, la despreciaba por su egoísmo; pero yo no podría condenarla si pienso cuán inflexiblemente defendía su necesidad de comodidades. Los paisanos la querían instintivamente y, mientras ella vivió, entraron en esta casa con respeto familiar. Después, todos desaparecieron súbitamente; he llegado a creer que no existe en el mundo una persona mal vestida.

La casa que ve usted conserva las huellas de ese abuelo extraño y mundano de quien he hablado ya. Los muebles, los grabados, el capricho y las extravagancias que se ven por todas partes, aunque velados por el hastío que ahora se ha esparcido en el aire, son obra suya. Mi tía introdujo más tarde su belleza, sus criados ridículos y chismosos, su pasión por la cocina. Quería tan intensamente ese teatro de sus comodidades y de su vida sin dolor, en el cual concentraba todo su poder afectivo, que, cuando yo la conocí, estaba como absorta en él. La imaginación de las gentes tendía a atribuirle toda esa extravagancia que la rodeaba, pero que no podía ser más lejana e incomprensible para su naturaleza sencilla e ignorante. Yo caí desde el primer momento en tal error y los

criados me empujaron con su vulgar complacencia en lo novelesco. Magnificaban la juventud mundana y errante de mi tía, transformándola en una edad de placeres exóticos y raros; contaban que tía Matilde había sido pedida en matrimonio por un ministro persa, y muchas cosas por el estilo. Así fuí reconstruyendo poco a poco la vida de tía Matilde, y en su vida sólo encontré una novela, unos afectos a tal punto mezclados con esa abigarrada decoración, que no pude distinguirlos. Ya no vi en ella nada verdadero, nada serio; sólo vi la fantasía —en realidad, mi propia fantasía—. La quise a mi manera, pero en la medida en que me quería a mí misma.

Otro relato de los criados descubrió la fuente de mis imaginaciones. A menudo me decían, con su tono de comediantes, señalándome la villa y los campos: “Algún día todo será tuyo”. “Salvo la parte de Sandrino”, corregía la cocinera. Mi abuelo, al morir, había dejado parte de su fortuna a un primo mío que entonces acababa de nacer, hijo de aquel otro hermano de mi tía y de mi padre. Tía Matilde había hecho entender a su coheredero que no agregaría un céntimo a ese legado del que ella gozaba a título de usufructuaria. En efecto, recordaba con cierto despecho la intrusión de ese niño en el testamento paterno. Lo recibía muy rara vez y de mala gana. Si me acogió en su casa con tanta prontitud, quizá fué para quitarle toda esperanza de recibir una herencia mayor y para alejarlo aún más.

—Sí, por desgracia está él —suspiraba el coro de los sirvientes cuando la cocinera nombraba a Sandrino.

—¿Cuándo será mío? —preguntaba yo.

Y ellos, en tono casi galante:

—Cuando la tía muera.

La muerte de mi tía me envolvió pues con el vago encanto que emana de ciertos sucesos felices pero todavía lejanos y nebulosos, como puede ser el matrimonio en el alma de una niña casta. Desear su muerte no me parecía opuesto al especial afecto que sentía por ella. Imaginaba que una mañana, María, la criada que estaba a mi servicio, diría al abrir la ventana de mi alcoba para dejar que entrara el aire claro y los ruidos de la campiña: “¿No sabes que tu tía ha muerto anoche?” Me pondrían entonces un vestido nuevo, como los vestidos de las novias, y saldría a pasear por los campos, saludando a diestra y siniestra, ofreciendo sonrisas a un público que no lograba ver con precisión. Mi afecto por tía Matilde se mezclaba al dulce pensamiento de su fin, a esa

muerte que yo anhelaba con el mismo interés, con el mismo fresco y tierno placer que siente el niño al mirar los colores del cielo.

Crecía tranquila y contenta en medio de mis fantasías. La vida en una comunidad solitaria, pintoresca y afable no es desagradable para una niña. Manaba de mí un arroyo de dulzura, una música casi incesante, un sentido angélico que tenía de mi vida. Pero la parte más dulce, más perfumada y vaporosa de mi infancia, el cuento de mi niñez, floreció en ese deseo de la muerte de mi tía, y sin una sola sombra de odio o de dureza. Llevaba en mí ese deseo, secreto pero no horrible, los días de abril en que festejábamos el retorno del buen tiempo. Recuerdo que oía muy temprano, en mi sueño, el sonido de una trompeta que tocaba un criado en el prado, delante de la casa. Mientras me debatía en ese laborioso despertar, entraba María en la alcoba y abría la ventana, dentro de cuyo marco aparecía la cima del cerezo con sus flores blancas, fosforescentes en el aire todavía gris. Me vestía medio dormida aún, me llevaba al prado y me subía a un gran carruaje en el que estaban ya la tía y los demás criados. Salíamos así al camino, al gran silencio, y andábamos al paso del caballo entre templete neoclásicos, kioscos turcos, cabañas de estilo norteamericano, bosquecillos de cañas, todo el extraño y exótico bordado con que los venecianos recaman su campiña. Si se abría una ventana y aparecía en ella una cabeza pesada de sueño, saludábamos a gritos, y la persona, reanimada por nuestras voces, respondía como si partiéramos de viaje. A mediodía nos deteníamos a almorzar en casa de algún paisano de nuestros campos, y al atardecer, por fin, mi cabeza ya reclinada sobre el regazo de una de las criadas, regresábamos a casa exhaustos por el exceso de diversión. Pero toda la algazara de esos días no lograba desviar mi espíritu de sus monótonas imaginaciones: primero en la exaltación de la partida, después en la languidez del regreso, siempre continuaba urdiéndolas. Cuántas veces, al volver al paso lento del caballo bajo los hermosos colores del poniente, con la cabeza llena de bruma entre el sueño y la vigilia, imaginé a mi tía muerta, plácidamente tendida, mientras fluctuaba sobre su rostro la blanca luz de abril que entraba por la ventana, tamizada a medias por las ramas todavía escarchadas de un árbol. Y apenas de vuelta a casa, acunada por esta visión que nacía en mí al ritmo de mi música interior, me hundía nuevamente en el sueño.

Recluída en tal compañía, en tales ensueños, llegué a la edad llamada del desarrollo; empecé, en efecto, a desarrollarme, pero sólo de cuerpo. Lo que

ahora, secamente, he de decirle, quizá me es aún más penoso que lo que diré luego. Pero ya he perdido todo deseo de defenderme y todo placer de ser mujer.

Había leído muchos libros no del todo convenientes para una niña, algunos ilustrados con cierta lascivia, que mi tía conservaba sin conocer su contenido, sencillamente porque los había dejado su padre. Esos libros me prometían que, llegada a cierta edad, conocería otros sueños, otra languidez distinta de los que ahora me eran habituales. Creerme muy sensible; oírlo repetir cada día a los criados, que persistían en compadecerme por mis desdichas pasadas; hallar esta impresión confirmada por la dulzura que me anegaba, todo ello me disponía a no dudar de lo que habría de desear, de sentir, de gozar infinitamente. Esperaba de la pubertad un cambio absoluto. Pero nada ocurrió; permanecía inerte, apagada, pura; y cuando daba rienda suelta a la imaginación, que a veces conducía al terreno del amor, ésta retornaba, como una planta doblada por la fuerza que vuelve a enderezarse, a la eterna fábula de la tía que al morir me dejaba dueña de la villa y de los campos. Los criados, inexorables bufones, decían en voz alta un cumplido que me parecía un insulto: "¡Ah, qué niña tan buena, es como una viejecita!" Por esto empecé a odiarlos. Era como esas flores que se marchitan antes de abrirse, se secan y mueren. Pero por esta razón misma había en mí como una obsesión, algo punzante, una especie de continuo escozor. Mi vida fluía —como sorteando el obstáculo de mi transformación en mujer— de la pubertad a la vejez. Desolada, exasperada, cambié en odio el afecto hacia tía Matilde. He dicho ya que no la creía una mujer sino una criatura fabulosa; ahora se extendió sobre ella un reflejo casi bestial. No podía soportar el verla sentada tanto tiempo a la mesa comiendo sus cremas y sus purés con increíble lentitud; ni su deglución cauta y golosa a la vez, que le acariciaba la garganta sin amenazarla con el menor riesgo; ni su manera de llevarse los alimentos a la boca levantando rítmicamente al cielo los ojos extasiados. Miraba con rabia su rostro ya casi decrepito, pero sonrosado y macizo, arrugado sólo superficialmente, y su boca roja y blanda.

Cumplí así quince, dieciocho años, fría y a la vez obsesionada, porque no lograba liberarme de una importuna turbación ni hallar el reposo en una precoz renuncia. Sin embargo, seguía oyendo esa música interior, ese efluvio angelico que manaba de mí mezclándose con todos mis pensamientos y embelleciéndolos a todos. "No es cierto —me decía—, que yo sea insensible; puedo sen-

tir, puedo conmoverme, pero no en esta casa. De esta casa y de esta gente es la culpa". Toda la dulzura que llevaba en mí se transformaba en la prueba de que era sacrificada, y se mezclaba al odio que sentía por los que me rodeaban. Me hice durísima con ellos. De las personas enamoradas hablaba con desdén.

A veces venía a visitarnos el primo Alessandro, el heredero de una parte del patrimonio, más para vigilar lo que le pertenecía que por el gusto de vernos. Lo recibían con muy poco calor; su calidad de heredero se consideraba como una ofensa a la tía, y desagradaba a todas las criadas de la casa, que no lo tenían por un hombre de verdad. Era un solterón flaco, de pelo rizado, nariz larga, cabeza un poco estirada hacia adelante sobre el cuello delgado, labios finos y pálidos. Su expresión era la de un niño tímido; su única pasión, la avaricia. Irritada como estaba contra los habitantes de la casa, y por ver si lograba vencer mi frialdad, me hice su confidente. Sucedió lo que sucede entre un hombre y una mujer, y en el escaso placer que sentí tuve un solo consuelo: la certeza de que también él había obtenido un placer muy relativo. Como a mi tía y a los criados, empecé a odiarlo. Después de quince días de amor, si así puedo llamarlo, el primo Alessandro me dijo:

—Oye, Sofía. Después de lo que ha sucedido, sé cuál es mi deber; si tú quieres, estoy dispuesto a casarme contigo.

—¿Es verdad? —dije—. ¿Harías eso, Sandrino?

—¡Desde luego! No soy de aquellos que...

—Pero, ¿realmente me quieres?

—¡Vaya! ¿Necesitas preguntármelo?

—Gracias, Sandro. Te lo agradezco mucho. Pero tú sabes que para casarse hay que andar con cautela. Quizá sea mejor que reflexione dos o tres días...

—Tienes razón —respondió—; eso prueba tu seriedad. Quiero dejarte libre para que decidas y no trataré de pesar sobre tu juicio. Sólo te haré notar que a una muchacha decente no le conviene seguir así, sin reparar lo hecho. Pero, en fin, haz como quieras.

Yo, que hasta entonces me había mantenido en una actitud de reserva un poco irónica, empecé a sentirme aguijoneada por la rabia; sin embargo, me contuve.

—Sí —dije—; pero hay otras razones, además.

—¿Otras razones? No comprendo.

—Quiero decir otra razón, la única: tu deseo de quedarte con todo.

—¿De quedarme con todo? ¿Con qué? —dijo clavando en mí sus ojos azules, redondos y un poco empañados.

—¿Por qué finges no comprender? Nada tiene de malo. Quieres conservar íntegramente esta hermosa propiedad.

Me miró otra vez un poco confuso, como si no llegara a comprender.

—¡Cómo! —dijo al fin—. ¡Has creído eso! Piensas que...

Empecé a reírmele en la cara.

—No, Sofía —dijo—. No había pensado en eso. No sospechaba en ti tanta malicia, no te suponía capaz de un razonamiento que revela tal falta de amor. Creía que me amabas y venía a poner mi vida entre tus manos. ¡Y me tratas así! Después de lo que has dicho, ya no tendré valor para volver. Sí, es mejor que no vuelva.

—Y bien, no vuelvas —respondí sin cambiar de tono.

—¡Sofía! En verdad, no creía merecerlo. Recuerda, sin embargo, que no me retiro del todo: mi proposición sigue en pie. Bastará un llamado tuyo...

—Espera, espera, te llamaré —dije, y con este diálogo, del que sólo he contado un resumen, me libré de ese títere.

Pero quedé descontenta; rehuía los cuartos habituales, y pasaba los días sentada en el vestíbulo; ese lugar de paso, que no está dentro ni fuera de la casa, esa manera de transformarme en un postulante que espera en el umbral, me procuraba cierto alivio. Cada vez más pálida, sentada en una banqueta, inculpaba a mi tía: "Quisiera ver —me decía— cómo puede complacerse una mujer delicada, y no una de esas zafias que me rodean, en vivir entre cerebros reblandecidos, sin ver nunca a un hombre mejor hecho que mi primo Alessandro". Si hubiese llevado una vida más libre, si hubiese conocido a hombres seductores, mi suerte habría cambiado. Es verdad —pensaba— que la tía me ha recogido cuando yo no tenía a nadie. Pero, ¿es ésta una razón para tenerme prisionera? Cuando se asume la responsabilidad de una vida, ¿no se asume también la responsabilidad de darle lo que necesita, de impedir que, al desarrollarse, crezca raquítica y enfermiza? ¿Es lógico encargarse de una muchacha para encerrarla en el campo, entre viejos y criados, sin nada que pueda educarle el espíritu, el corazón o al menos los sentidos? En realidad, su aparente bondad me ha arrancado de la vida, me ha condenado a la ignorancia. Curiosa ayuda es ésta, que me impide vivir. Y tengo derecho a vivir. "Morirá un día, morirá" —me decía entonces una voz que brotaba de mi antiguo sueño. Mi-

raba mi sueño: había crecido en mí, era un sueño adulto. No tenía ya ninguna apariencia fabulosa; poco a poco, mientras me despojaba de las fantasías de la niñez, este sueño había adquirido los colores de la realidad, se había colmado con mis nuevas pasiones. A pesar de ello, su largo pasado, transformándose casi en una parte de mí misma, me obligaba a encontrarlo todavía hermoso y sugestivo. Aunque era un sueño adulto, conservaba el sabor de mi niñez delicada; había cambiado de aspecto con la edad y la experiencia, tenía el gusto de mi vida misma.

Cuando ya ni siquiera el vestíbulo pude soportar, busqué refugio en el prado. En lo alto de la villa hay un mirador cubierto, una especie de "loggia" que servía a mi tía para guardar las macetas de sus flores predilectas antes de transplantarlas al jardín. Todas las tardes, al crepúsculo, aparecía allí arriba mientras yo estaba en el prado. Mi exaltación me llevaba de un salto a una especie de visión extática. La veía sana y decrepita, los labios húmedos y rojos, terrible y pintoresca como un asesino en lucha con sus manías. Desaparecía; yo miraba con tal éxtasis el cielo celeste pálido, del color mismo de lo infinito, que me parecía imposible estar aún sobre la tierra. Divagaba por ese cielo pálido hasta que a lo lejos, en el horizonte, veía surgir la luna como del fondo de un abismo. Vivía entonces un instante fuera del tiempo, privada de recuerdos, disuelta en el aire ilimitado, perdida en ese abismo, llena también yo del claro de luna; de pronto una ligera punzada, que sentía como en sueños en una parte mínima y casi remota de mi ser, semejante al chillido de un ratón en un vasto corredor, me devolvía la conciencia de mi dolorosa persona y me precipitaba de nuevo en el sufrimiento. Permanecía un instante aturdida; y todavía delirante, como en un difícil despertar que no lograra arrancarme de la apariencia del sueño pero que me lo hiciera entrever con angustiosas interrupciones, con una ligera sensación de náuseas imaginaba a mi madre como si la hubiera traído conmigo de ese cielo, pequeña, de piel morena, los ojos negros y ardientes, y mi madre me abría los brazos y me llamaba acariciándome con su mirada llena de amor. "¿Por qué estás aquí? —me preguntaba—. ¿Por qué soportas a esta mujer egoísta? Debes vivir, tienes veinte años". Yo me echaba a llorar; las sacudidas y el ronco sonido de los sollozos disipaban completamente el sueño y me volvían a la realidad. Temblando aún, y aunque nunca me había sentido impulsada a rezar ni a creer, elevaba a Dios una plegaria en que exhalaba todo el fervor nacido de mi juventud y de la agitación

que había dejado en mi alma esa visión reciente. "¡Dios mío, mira en qué estado me encuentro! ¡Sálvame, Dios mío, hazla morir ahora mismo!". Colmada de visiones celestes, esperaba sucesos milagrosos. Una imprevista vibración que corría por mis nervios me parecía la señal de que mi ruego había sido escuchado en ese instante. Todo mi ser físico estaba inundado de placer. "¡Ah —me decía—, no se trata de una muerte! Es algo tierno, primaveral. Es como una flor, como un niño al nacer. ¡Qué belleza! ¡Qué paz!". Corría a la casa, esperando hallar a mi tía tendida en el suelo. Pero Dios faltaba siempre a su promesa.

(Continuad)

(Traducción de Enrique Pezzoni)

GUIDO PIOVENE

C R Ó N I C A

DE CARLOS MARX A JOHN M. KEYNES

El profesor Baudin, economista de la Universidad de París, me decía no hace mucho que liberales (como suele llamarse a los economistas del *laissez faire*) y socialistas, Ricardo y Marx, *plaidaient le même dossier*. Me parece exacto.

La doctrina de Marx no sólo presupone la doctrina de Ricardo, como sería natural; también la admite implícitamente, y con frecuencia explícitamente, en toda aquella parte en que no la hace objeto de crítica. Por ejemplo: ya se encuentra en Ricardo la idea de que el verdadero valor es el trabajo; de esto al concepto marxista de la plusvalía no hay más que un paso. Por eso la obra de Marx es doblemente vulnerable: por sus propios errores y por los que acepta del adversario. Debemos reconocer que estos últimos son, con mucho, los más graves.

Joan Robinson, un gran economista de la escuela inglesa, ha demostrado cuán absurdo es el concepto de plusvalía que está en la base de toda la doctrina marxista. Pero el observador perspicaz advertirá que esa crítica tiene por premisa implícita la del concepto genérico de valor y que, en realidad, va dirigida principalmente contra ese concepto. Es decir que condena, en la misma sentencia, a Ricardo y a Marx *qui plaidaient le même dossier*. De hecho, ahora son pocos los economistas que creen en la doctrina del valor; ya pudo afirmarlo nuestro Pietro Sraffa, en 1924, cuando tuvo la audacia de demostrar claramente los errores que implicaba. Y fué el suyo un toque de diana para los economistas modernos que por fin se atrevieron a escribir abiertamente contra la doctrina tradicional: Joan Robinson en Inglaterra, Chamberlain en Norteamérica, y luego los demás.

¹ El mes próximo se cumplirá un año de la muerte de Camillo Viterbo. Hasta que las leyes raciales del gobierno fascista lo separaron de la enseñanza, fué profesor universitario y colaborador de las más importantes revistas jurídicas italianas. En 1939 emigró a Sudamérica. Dictó cursos y conferencias en nuestro país (Universidades de Córdoba y de Tucumán), Uruguay, Chile, Brasil. Terminada la guerra, fué llamado a Italia para reintegrarse a la docencia. Poco después el Gobierno italiano, considerando la actividad que había desarrollado en la Argentina, lo enviaba en misión oficial a Buenos Aires para estimular el intercambio cultural con Sudamérica. Las páginas que publicamos, de las últimas que escribió antes de morir, aparecieron primeramente en la revista *Il Ponte*, de Florencia.

Es posible, pues, llegar a la conclusión de que Ricardo y su escuela son tan responsables como Marx de que la obra de este último no resista una crítica científica, aun superficial. Pero esta determinación *a posteriori* de la suma o división de las culpas y responsabilidades tiene, en realidad, poco interés.

Más interesante es el siguiente problema: ¿Por qué las doctrinas de Ricardo y de Marx obtuvieron, en campos opuestos, una suerte tan duradera, singular e inmerecida? ¿Por qué la duda, que según Dante nace al pie de la verdad *ed è natura che in alto pinga noi di collo in collo*, tardó en nacer al pie de verdades tan frágiles como la doctrina clásica del valor y la marxista de la plusvalía?

A esta pregunta responde Keynes en la parte que concierne a la doctrina de Ricardo. Observa que la victoria aplastante de los ricardianos, en la cual hay algo curioso y misterioso a la consideración actual, se debió probablemente a una correspondencia perfecta de la ideología con el ambiente del cual surgió. Contribuyó a su prestigio el haber llegado a conclusiones enteramente distintas de las que podía esperar una persona de inteligencia y cultura medianas; le confirió autoridad la circunstancia de que tales conclusiones, llevadas al terreno práctico, eran austeras y a veces intolerables, además de que podían adaptarse a un esquema lógico perfecto; y, sobre todo, el hecho de que pudieran explicar graves injusticias e inauditas crueldades como etapas inevitables en la marcha del progreso; así, por ejemplo, la conclusión de que cualquier cambio en el sistema económico-social debía considerarse, en general, más dañino que provechoso; tuvo, por último, el formidable apoyo de las clases dominantes, porque justificaba la libertad de acción del hombre de negocio, expresión del capitalismo triunfante del siglo pasado.

Para explicar la singular vitalidad de la doctrina de Marx quizá baste la oportuna referencia que hace Joan Robinson a un dicho de Voltaire: "Es posible aniquilar una manada de toros con un hechizo, si se toma la precaución de agregar al hechizo una dosis adecuada de arsénico". El arsénico, o sea la fuerza que explica aquella agresiva vitalidad de la doctrina marxista, es, por supuesto, la tesis político-social que la inspira. Podemos decir, empleando una expresión corriente, que el éxito de la obra de Marx se debe al hecho de que se trata de un *slogan*, un *slogan* singular que tiene carácter científico o pretende tenerlo.

Las razones que justifican la suerte de ambas teorías antagónicas son, en el fondo, similares, y no son de naturaleza científica. Sin embargo, la evidente superioridad de Ricardo como hombre de ciencia tuvo su influencia en la lucha entablada entre ambas. Sin esta superioridad, ningún interés, ninguna fuerza social hubiese podido

lograr que durante dos generaciones tantos estudiosos serios y desinteresados siguieran creyendo en el dogma económico-social como en una verdad luminosa, que sólo la ignorancia era capaz de negar o, a lo sumo, de poner en duda.

El juicio acerca de Marx como hombre de ciencia es negativo. Marx no hizo ninguna contribución seria a la crítica científica de la doctrina clásica. No sólo dejó de percibir cuál era el punto débil del sistema ricardiano, sino que apoyó en ese punto todo el peso de su propio sistema, transformado el concepto de valor en el de plusvalía. Ante Ricardo, Marx se conduce como el obrero ante el burgués: supone que los errores en que incurre el burgués se deben únicamente a prejuicios de clase, pero que el burgués no puede equivocarse verdaderamente, radicalmente. Por eso la crítica de Marx a Ricardo es en el fondo más política que científica; es la crítica del alumno que se rebela contra el maestro insigne, pero que siempre lo considera tal.

Malthus tuvo una idea bastante más clara de cuál era el punto —o, por lo menos, uno de los puntos— de menor resistencia del sistema clásico: el principio heredado de Say e incorporado al sistema ricardiano como eslabón imprescindible de la cerrada cadena de razonamientos lógicos que lo constituyen, y que suele sintetizarse en esta fórmula: "la oferta crea la demanda".

Sucedió empero que también a Malthus le faltaron los medios técnicos, la versación científica y la amplitud mental necesarias para hacer frente a Ricardo y sus discípulos, ya entonces muchos y muy capaces. Malthus tuvo la valentía de poner en duda el principio de Say, pero la suya fue más una rebelión que una demostración meditada y convincente de la falsedad de aquel principio. Por eso su crítica no produjo efecto, y su rebelión resultó estéril.

Sin embargo, la línea de ataque quedaba ya trazada; las críticas de Malthus tuvieron eco, un eco tardío.

Cincuenta años después, John M. Keynes emprendió el estudio de la obra de Marx. Keynes era alumno de Marshall, el continuador de la obra de Ricardo. Marshall perfeccionó el sistema de Ricardo empleando una lógica tan férrea que aumentó al mismo tiempo sus méritos y sus deméritos. Formado en esta escuela, Keynes fue liberal ferviente durante largos años; creía que liberalismo y economía eran la misma cosa, y se explayó al respecto en varios trabajos; en uno de ellos criticó minuciosamente las cláusulas económicas del Tratado de Versalles; a este trabajo debe el comienzo de su celebridad. Pero después de haber leído la obra de Malthus, economista que los adeptos de su escuela consideraban herético, y de haberse encerrado a meditar sobre la correspondencia cambiada a principios del siglo XIX entre Malthus y Ricardo, sintió

las primeras dudas. Poco después, en 1925, se apartó resueltamente del sistema, proclamando en un artículo famoso el ocaso del *laissez faire*. Tan sólo en la última y más importante de sus obras, se atreve a retomar la teoría malthusiana. Entonces golpea con mano experta, fuerte, segura, destruyendo la piedra angular de una doctrina que durante tantos años lo contó entre sus más fervientes secuaces y demostrando la falacia del principio de Say y de Ricardo.

Tratemos de establecer el significado que tiene este principio y las consecuencias que resultan de su invalidez. "La oferta crea la demanda" significa que cualquier producción económicamente justificable encuentra colocación espontánea en el mercado. De lo cual se deduce naturalmente, casi diría automáticamente, que sólo un producto anti-económico, cuya producción ha sido mal proyectada por una falsa apreciación de la situación del mercado, puede no obtener colocación en el mismo. Sólo así se explica y justifica, basándose en los austeros principios de la ciencia, un fenómeno que asombra y confunde a los profanos: los *stocks* de mercaderías que se destruyen en un lugar, mientras en otro lugar, a veces en el mismo lugar, millares de personas las quisieran para satisfacer sus necesidades más urgentes, cosa que les resulta imposible por falta de medios adquisitivos. Si es verdad que toda oferta crea su propia demanda, esta paradoja de la economía moderna sólo puede explicarse como un fenómeno de superproducción, y no de subconsumo. Por eso las crisis económicas se consideran *a priori* como crisis de superproducción, y se intenta remediarlas reduciendo la producción y rebajando los precios, mientras se encarece ante los consumidores las ventajas del ahorro.

El remedio, pues, se busca siempre por lo bajo: reduciendo el nivel económico general. Esta política, preconizada en Inglaterra por Gladstone y en Italia por Luzzatti, suele llamarse "sana". Llámase "alegre" la política que recomienda producir y consumir crecientemente.

La política "sana" es perfectamente lógica para el economista clásico; éste supone que el sistema económico tiende espontáneamente a su rendimiento máximo, al así llamado punto de equilibrio en que la curva de la oferta se cruza con la curva de la demanda. No es necesario, por lo tanto, impulsar el sistema económico; dejándolo librado a sí mismo, alcanzará necesariamente su equilibrio más alto; el único peligro está en que el exceso de población y la negligencia en el ahorro sobrepasen el punto de equilibrio. Cuando las cosas andan mal —concluye entonces el economista clásico con su lógica de hierro— hay que retroceder. ¡Siempre más abajo! El economista

clásico es conservador o, si se quiere, el conservador es economista clásico; no conoce los estímulos; conoce únicamente los frenos.

Pero si se pone en duda el principio de que "la oferta crea la demanda", otra duda será lícita: que en un régimen de *laissez faire*, un sistema abandonado a sí mismo se fije en un nivel de equilibrio inferior al que permitirían los recursos económicos existentes. Si así fuera, las llamadas crisis de superproducción podrían ser crisis de subconsumo; el remedio no estaría ya en gastar menos y producir menos, sino en gastar más para permitir que los productores vendieran más y, por lo tanto, produjeran más. Entonces los economistas deben predicar a los hombres, como hizo el propio Keynes, lo que parece opuesto a todas las reglas tradicionales del buen sentido y de la moral económica: "¡Gastad, gastad! Lo malo reside en que ahorráis demasiado. Debéis invertir inmediatamente vuestros ahorros. Por esto la demanda queda a la zaga de la oferta y, al reducirse la oferta, se reduce la producción. El nivel económico baja en vez de elevarse". Es ésta la razón principal y más probable de las terribles crisis económicas, de las miserias generales y de la desocupación, azote de la edad moderna.

La naturaleza de esta crónica me impide analizar los medios técnicos que sugiere Keynes para aumentar la demanda y activar la producción. Baste recordar el principal, que sería disminuir progresivamente la tasa del interés hasta privar al capital de todo valor que provenga de la escasez. A este efecto, Keynes aconseja una intervención moderada del Estado en la economía privada. Pero sobre todo, diría yo, el resultado puede obtenerse mediante una inflación continua (no excesiva), bien controlada y bien dirigida, ya que el aumento de medios de pago activa la oferta de dinero, o sea la demanda de mercaderías, e influye en el aumento de la producción. En tiempos de inflación, la máquina económica funciona siempre; los males sobrevienen al detenerse la inflación, lo cual es inevitable si se trata de una inflación excesiva que provoca fatalmente desequilibrios entre las clases sociales.

Tal es el sentido de la doctrina de Keynes, aunque las conclusiones a que arriba sean menos generales que las expuestas aquí. Keynes, en efecto, formula su nueva teoría basándose en el problema típicamente británico de la desocupación cíclica, y limita expresamente sus conclusiones al caso de que haya desocupación y en cuanto ésta perdure. Cuando la ocupación es completa, dice Keynes, la economía clásica recupera su imperio. Cabe dudar de ello, sin embargo. Primero, porque la competencia perfecta, premisa de todo el sistema de la escuela clásica, ya no existe nunca en la realidad. Segundo, porque el concepto de ocupación plena no es preciso; por ejemplo,

existe ocupación plena cuando el obrero que trabaja ocho horas podría trabajar diez, y lo haría de buena gana si se las pagaran.

Puestas en tela de juicio las bases mismas de la doctrina clásica liberal, ya el hombre honrado no puede contemplar tranquilamente el desequilibrio económico de nuestra época y permanecer impasible ante ciertas necesidades, elementales e insatisfechas, de las clases menesterosas. Ya no puede decirse a sí mismo, como en el pasado: "Es así porque debe ser así; se trata de males inevitables que resultan de las tantas imperfecciones de la naturaleza humana y, por lo tanto, de la sociedad humana". La sola duda de que tantos y tan graves males puedan provenir, no ya del destino humano, sino de una doctrina falsa, debe quitar el sueño a todo hombre honrado que piense en estas cosas. ¿Y quién no piensa en ellas en el día de hoy o, por lo menos, quién no habla de ellas?

Pero hay más. Prolongando las prudentes conclusiones a que se redujo Keynes, podemos llegar a una conclusión impresionante: baste considerar que nuestras riquezas no constituyen un fondo, sino un constante fluir y refluir. Lo poseído por cada uno no está vedado a los demás. Y este fluir y refluir puede ser prácticamente infinito en su grandeza si existe un estímulo especial que lo provoque. Si los hombres se limitan a conservar y disputarse la poca agua que surge naturalmente, están condenados a no saciar jamás su sed. Prescindiendo de metáforas, diré en términos más técnicos: a consecuencia del progreso, la industria moderna tiende a producir con costos siempre decrecientes, es decir, tiende a un rendimiento creciente; justamente a lo contrario de la producción agrícola primitiva, cuyo estudio sirvió de fundamento a la doctrina clásica de Ricardo. La demanda no precede: sigue perezosamente a la oferta. Este hecho puede considerarse la causa general y única de todas nuestras miserias. Si llegáramos a lograr que la demanda precediera, es decir, estimulara la oferta, podría verificarse el milagro de que la indigencia desapareciera de la faz de la tierra.

Acaso no nos separen de ese milagro sino algunos inveterados prejuicios económicos. No es pequeño el obstáculo, ya que —como bien lo advierte Keynes en su obra máxima— las ideas de los economistas, justas o erróneas, gravitan más de lo que suele creerse. Los hombres prácticos, ya sean políticos o negociantes, se creen libres de influencias teóricas, pero generalmente son esclavos de cualquier economista que ha muerto hace mucho tiempo y cuyas ideas han sido superadas. En realidad, poco más que esto gobierna el mundo.

Si se me preguntara acerca de la consecuencia práctica que resulta de todo lo expuesto, sólo podría contestar: los hombres son tan pobres porque se creen más pobres

de lo que son; porque han conservado la costumbre —justificada en épocas históricas pero, dado el progreso moderno de la técnica, absurda en el día de hoy— de conservar más que de producir.

Sin embargo, recordando la frase de Horacio: *quis vetat ridens dicere verum?*, prefiero citar las risueñas palabras de un hombre de negocios: "Entre dos alternativas: gastar más de lo que gano o ganar más de lo que gasto, elegí la segunda". La humanidad, en cambio, parece rehuir obstinadamente esta segunda alternativa, condenándose a la pobreza perpetua al gastar menos de lo que gana, y ganando, por lo tanto, menos de lo que gasta.

CAMILLO VITERBO

N O T A S

Libros

LITERATURA FANTÁSTICA

DOS OBRAS DE ADOLFO BIOY CASARES

"LA TRAMA CELESTE" (SUR, Buenos Aires, 1948). —

La previsión y el recato presiden las arquitectónicas tareas de Bioy Casares, cuyas últimas obras eslabonan un esfuerzo que se ejercita sobre un dominio delimitado con nitidez y recorrido con obstinación pródiga en dones. *La trama celeste* deja percibir las firmes tendencias, ahora más avicinadas al mundo de las puras ideas, que gravitan sobre las hermosas y sombrías páginas de *La invención de Morel*.

Los doloridos héroes que pueblan este nuevo libro de Bioy, como todas las criaturas sometidas a una finalidad imaginaria, no aparecen identificados con la causalidad natural sino que son movidos por la severa lógica fantástica que cada tema reclama. Es indudable, por otra parte, que el género literario tan honrosamente atendido por nuestro autor exige un rígido encadenamiento de motivos, una transparencia dialéctica de la cual puede prescindir el novelista que sólo espeja lo inmediato y verificable. Quien

reproduce el mundo sabe que en el espíritu de sus personajes se opera una convergencia numerosa, una gran concentración de causas que equivale a la gratuidad y el azar. Esta ventaja, que le permite dispensarse de algunos poderes persuasivos, no alcanza al cultor de narraciones fantásticas, en cuyos definidos ámbitos es preciso justificarlo todo. En ellos, todo afortunado manejo de lo extraordinario excluye lo milagroso...

Bioy ha dado en el acierto de atemperar o corregir sus ficciones mediante la gradual introducción de circunstancias y detalles de naturaleza "realista" que traen verosimilitud a sus creaciones, las que de este modo ganan en vigor y en influyente poderío. Este venturoso procedimiento anima su compleja trama, y las sitúa con justeza en el tiempo y en el espacio. Así cubierta su ascética estructura, el descarnado argumento no sufre simplicidad ni desfallece en abstracción inconvincente. Ese balanceo de elementos dispares merece destacarse por lo que tiene de ingenioso y de certero. Lo demasiado simple, lo que tiende al esquema, origina efectos humorísticos y, por lo mismo, no se concierta con las proyecciones y los fines de este género literario.

Indirecto y sutil, Bioy nos propone criaturas mentales, decisivas operaciones de la conciencia, fantasías que imperan sobre el mundo real. "En memoria de Paulina"—o la resurrección por los celos— remoja y enaltece la hipótesis de las emanaciones espirituales, traslada al plano literario ese principio de indistinción, largamente agasajado por los hindúes, según el cual la realidad y el pensamiento se influyen por acción recíproca y son partes equivalentes de una compleja síntesis. También en el cuento que le sigue—"De los reyes futuros"—un determinado tipo de actividad mental es el eje narrativo en torno al cual giran los demás elementos. Pese a su ingrato ambiente, se trata de una página en verdad digna del recuerdo, de una creación que milita entre las más nobles y singulares excelencias de Bioy.

El acierto se detiene, asimismo, en la narración titulada "El otro laberinto", donde un tiempo heterogéneo y destituído de sucesión origina los efectos que jalonan sus densas etapas. Otorga evidencia a un misterio crónico que multiplica sus laberintos, y nos presenta un impostor literario—Kipling no lo hubiera desdeñado—que, solidario en la perversidad con una francesa de su propia invención, sobrelleva todo lo que el argumento exige de penoso y de inclemente. Un húngaro reversible, que vive en nuestra edad y muere en el siglo XVII, es su personaje mayor. Por la riqueza de sus intenciones y por el rigor de su desarrollo creemos que en este magnífico cuento alcanza *La trama celeste* su más venturosa altitud. Nos hallamos ante una empresa comparable, realizada aquí con superior agudeza y eficacia, a la que perdura en el film *Berkeley Square*, que el mundo ha celebrado con entera justicia.

Antes que a la intensidad, Bioy aspira a la sutileza, y esta propensión le permite

ceñirse naturalmente a las leyes del género que cultiva. No necesita una densa materia, no se afianza en grandiosos dones iniciales para darse a la tarea de erigir sus firmes construcciones fantásticas. Queremos significar que, desde cualquier punto de partida, puede consagrarse a trabajos destinados al mérito y al deleite. Una sentencia de naturaleza filosófica, una intuición larval, una oscura hipótesis científica, pueden ser los imprecisos estímulos de sus más coherentes y juiciosas páginas. Impone excelencia a todas las sugerencias recibidas del mundo de la cultura, de ese universo escrito en el que mira, ya liberado de la realidad externa, su verdadera patria literaria. Acrecienta y transforma en corpórea hermosura lo que en otros sólo fué anticipo desganado y potencial. Así en la narración que denomina al libro y que se inspira en un apotegma episódico de Blanqui, ese reiterado socialista y buen tratante de utopías que imaginó, con el asentimiento previo del materialista Demócrito, una serie innumerable de mundos semejantes. Por lo demás, esta voluntad de reiteración o de similitud que ejerce feliz soberanía sobre Bioy, aunque ajena a nuestro tiempo, tiene prestigio secular. El escéptico Hume y el creyente Chesterton subrayaron con maravilla lo que hay en el hombre de genérico y repetido. Nuestra época quiere lo singular, lo contrastado. La pasión nacionalista contribuye a fortalecer ese gusto por lo irreducible y lo impar.

La influencia del risueño Bustos Domecq gravita de manera eventual sobre ciertos diálogos de *La trama celeste*. Este generoso autor —injustamente olvidado por nuestros críticos— dicta algunos juegos a Bioy. Lo sentimos presente en "El perjurio de la nieve", vale decir, en el único cuento policial que integra el libro. Se trata de una narración encauzada por métodos que no son los habituales en esta obra. Por momentos avenido con la realidad inmediata, Bioy nos dedica personajes que reúnen los caracteres de dos o más hombres concretos; estos "centauros" nada tienen de ficticios. Villafañe, entre otros, unifica los atributos de dos argentinos irrefutables, y también antagonicos. Aunque Bioy no escribe narraciones cifradas, es indudable que se complace en el manejo de signos y alusiones que de algún modo duplican el mundo conocido.

La forma de esta obra se ajusta con precisión a los objetivos que le dieron existencia. Bioy prescinde de su persona, quiere la impasibilidad y se abstiene de enjuiciar a sus héroes. Un púdico sistema represivo, un justo equilibrio centrado sobre voluntarias abstenciones y juiciosas ausencias, le permiten consubstanciarse con un estilo translúcido, incontaminado y sólo enfático en la medida y la sobriedad. Aunque visible y sostenido, ese trabajo de *esterilización*, engendrado por el deseo de abrir rectos caminos al interés de los lectores, gravita eficazmente sobre la economía general de su obra. En efecto, los medios expresivos en ningún momento nos distraen de la materia argumental, de las coherentes construcciones imaginativas que son la finalidad única y el

deleite numeroso de estas páginas. Por otra parte, creemos que recaen en el acierto, creemos que eligen el mejor camino quienes ciñen a un estilo franciscano los temas imponentes o extraordinarios.

Como lo ha señalado con sagacidad Valentina Leite, tiende a lo artificial este dadivoso género, pero se trata de un rasgo inseparable de su esencia que, contra lo que pueda suponerse, contribuye a su fortaleza y su esplendor. Lo sensato (así lo entiende Bioy) es avenirse con denuedo a sus visibles convenciones. No las disimulan sus grandes abanderados; se allanan al carácter formalista de esta naturaleza de creaciones —sus leyes prescriben una minuciosa combinación de elementos— sin advertir en ello menoscabo alguno. Sólo en nuestros místicos años se aspira a fusionar literatura y vida y, en consecuencia, los vicarios de esa religión unitiva se esfuerzan por ocultar las sustancias ficticias que son necesidad y sustento de la obra de arte.

Abunda *La trama celeste* en finas alusiones, en veladas simetrías, en juegos secretos, en felices ayuntamientos que reclaman la máxima atención de sus lectores. El fatídico mastín cetrado de "El ídolo", por ejemplo, sugiere a Bioy un personaje al que apellida Thompson, patronímico del célebre autor de *El mastín celestial*.

Sólo con propensión irónica y con anhelo paródico se incorpora algunas formas de nuestro lenguaje oral. Le asombran los dialectos, los dichos vulgarizados por el uso y por el tiempo corruptor, las frases acuñadas con más sentido de la comodidad expresiva que del mudable buen gusto. Todo lo previsible genera en Bioy una incisiva alegría. La crítica de costumbres —siquiera verbales— lo destina eventualmente al color local y le infunde una amenidad que no tarda en afluir sobre sus lectores. He aquí algunas frases que esclarecen la intimidad de algunos personajes: "La noble, la santa embriaguez de la victoria..." Un amigo, un verdadero hermano para mí..." "No debo extraviarme por los jardines de las teorías y de las reminiscencias artísticas. Ahora no escribe el decorador; escribe un hombre desnudo".

Muchos son los bienes que nos allega este libro heterodoxo y disidente en nuestro medio literario, este libro conquistador en cuyas páginas se adunan la gracia ligera y la fantasía rigurosa.

CARLOS MASTRONARDI

"LA INVENCIÓN DE MOREL" (SUR, Buenos Aires, 1948). —

En el prólogo a la primera edición de *La invención de Morel* (Losada, 1940) —prólogo que se reproduce ahora en la segunda—, Jorge Luis Borges corona sus pa-

labras con esta sentencia: "He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta". Después de un juicio tan sumario y exhaustivo parecería ocioso cualquier comentario que no aporte una discrepancia o, cuando menos, una objeción a lo estatuido por Borges. Su reedición y la consiguiente relectura de esta primera novela de Adolfo Bioy Casares me ponen en el trance de afrontar el peligro de la inanidad implícita casi siempre en toda reiteración, con el agregado de que ésta se impone como algo necesario e inevitable, aunque independiente del juicio apuntado, y sólo como consecuencia de una opinión no formulada hasta hoy, pero fortalecida últimamente y explícita en las líneas que siguen.

En una reunión de escritores celebrada en SUR, en la que se dilucidaban cuestiones relacionadas con la literatura de imaginación, Federico de Onís dijo que el imperio de la novela había pasado con el siglo XIX. En cierto sentido esto es verdad, sin duda. Tal vez corresponda a esa centuria la "edad de oro" del género, sobre todo si se tiene en cuenta la facundia, desbordante hasta el exceso, de la literatura descriptiva. Pero la novela no es sólo literatura descriptiva, en la acepción usual del término. Por tal se ha tenido invariablemente la novela característica, desde la tradicional y difusa novela de costumbres hasta la intrincada, menos difusa pero más laberíntica, novela psicológica. Los más representativos novelistas del siglo XIX —Balzac, Dickens, Galdós, Turguénev, acaso Tolstoy— se movieron dentro de un mismo esquema o concepto genérico de la narrativa, con las variantes ambientales y estilísticas impuestas por el medio y la técnica inherentes a cada autor. Todos ellos fueron cronistas minuciosos y verosímiles de la realidad, memoriosos narradores de circunstancias geográficas y temporales, rapsodas de conflictos épicos y cotidianos. Fueron excluyentemente realistas o representativos. Dostoievsky, aun dentro de lo característico, es otra cosa; su genio abre nuevos e imprevistos caminos a la novela introspectiva. Hubo otros tipos de ficciones: ninguno logró exceder, ni en magnitud ni en influencia, a la ingente literatura realista del linaje de *La comedia humana* o *David Copperfield*.

Por su naturaleza aluvional, informe y copiosa, la novela del siglo pasado rebasó las esclusas de la medida clásica, cuyas proporciones habían sido violentadas desde la irrupción del romanticismo grandilocuente de Chateaubriand. Imperó por su exuberancia y, en ciertos casos, por su desproporcionada incontinencia verbal, sin sujeción a un argumento definido, riguroso. Este género, llevado a lo hiperbólico, dió pábulo a la *novela-río*, objetiva o autobiográfica, "sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado". Menos ostensible y casi oculta detrás de la frondosidad de los biombos

realistas florecía pujante otra especie de ficción: la novela fantástica o de aventuras. Este género tampoco es nuevo. Desde Cervantes (con el *Quijote*) hasta Stevenson fué cultivado con diverso ingenio y fortuna, aunque sólo esporádicamente, a lo largo de tres siglos de profusa literatura. Al margen de las proyecciones panorámicas trazadas por Marcel Proust y Joyce —para citar a los más notables renovadores de la narrativa contemporánea—, que no incluyo en el género de la novela característica por corresponder a otro orden de ficción, es evidente que en lo que va del presente siglo la novela ha tomado incremento y prestigio inusitados a través del influjo de creadores tan distintos y excepcionales como Chesterton y Kafka. Con tales antecedentes ya no resulta fácil abordar la novela fantástica sin un concepto preciso y un método propio. Ella tórnase aun más difícil cuando —como se observa en *La invención de Morel*— el autor no omite el cuidado de ceñir su argumento a un canon específico, inflexiblemente riguroso, sin implicancias de ningún otro género.

Así como no son policiales, por ejemplo, los *Cuentos fantásticos*, las *Historias extraordinarias* o cualquiera de las concepciones imaginarias del autor de *El hombre que fué Jueves*, tampoco lo es *La invención de Morel*, pese a que su protagonista es un condenado a prisión perpetua prófugo de su patria y no obstante las alternativas desconcertantes pero lógicas de una trama secreta que tiene la doble peculiaridad de lo familiar y de lo insólito. *La invención de Morel* es, estrictamente, una pequeña novela fantástica, con toda la tensión y el enigma de una fantasía auténtica, sin el más leve artificio de índole policial. El argumento es riguroso; su desarrollo, sincrónico, elíptico. Nada queda fuera de la órbita o del plan previsto por el autor. El desenvolvimiento de la trama responde, evidentemente, a un plan inventivo sin vaguedades ni dubitaciones. A un plan estratégico conviene, como es obvio, un método de igual precisión. Desde el comienzo hay una concatenación de elementos sutiles simultáneamente dirigidos con un fin que no se vislumbra, sino cuando el protagonista tiene conciencia cabal de lo que ocurre al dominar el secreto que mueve los invisibles hilos de la trama en que se halla súbita y fatalmente prisionero. Él es quien, perplejo y alucinado, va entretanto devanando esos hilos a través de infinitas sospechas, temores, delirios.

El factor principal y decisivo de esta novela es el destino. A un infortunado admirador de las teorías del economista Malthus (había leído su *Ensayo sobre el principio de la población*) se lo acusa, injustamente al parecer, de un delito cuyos pormenores no se relatan. Los jueces de su país (Venezuela) lo condenan a reclusión perpetua para librarse de esa condena sin atenuantes, decide huir lejos. Un italiano, que

vende alfombras en Calcuta, le dice: "Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive". Es una isla del archipiélago de Las Ellices. Intenta disuadirlo, pues sabe que la isla está diezmada por una extraña peste. Entre la desesperación de morir en la cárcel y las tribulaciones del destierro prefiere lo último, aun a riesgo de cualquier calamidad, aun a riesgo de la vida misma. A partir de ese instante, el hombre sostiene una dramática lucha con el destino. Omitiré glosar aquí los pormenores de cuanto le acaece en la isla desde la brusca aparición de los "intrusos" —así llama él a esos desconocidos con aspecto de turistas— que se instalan en un "museo" abandonado, en lo alto de una colina. Sólo he de señalar que ante el temor de ser objeto de una celada, el presunto perseguido se convierte en perseguidor tenaz de esa cohorte de seres inaccesibles, evasivos y como ausentes que afluyen con el tumulto de las mareas y desaparecen de pronto cuando éstas declinan. Todo lo que ocurre es, en apariencia, inexplicable. Después se verá que no es así. El destino ha puesto en movimiento su rueda terrible y el hombre, indefenso y atónito, gira en una trama vertiginosa e irreversible, entregado inconscientemente a un juego fatídico mediante el cual le es dado descubrir el secreto de la invención de Morel, pero a costa de su vida que poco a poco se extingue abatida por un monstruoso mal: el mismo que arrancara la piel y las uñas de sus antepasados isleños, fortuitos y desdichados moradores cuyas imágenes sobrevivientes habían desatado en su mente una funesta alucinación. Hasta la página 50 el relato tiene un sesgo puramente conjetural, misteriosamente premonitorio. Indicios, vislumbres, hipótesis, van jalonando las peripecias del protagonista que es, desde su arribo a la isla, un ser aterrado. A partir de la página 50 la trama se concentra en la misma proporción que aumenta la curiosidad inquisitiva de aquél, cuyo estupor culmina cuando, para justificar su invento, Morel comienza un discurso con estas palabras: "Tendrán que disculparme esta escena, primero fastidiosa, después terrible. La olvidaremos". Descubrimientos posteriores revelan el alcance de las mismas. Lo paradójico es que cuando el fugitivo, libre ya del hechizo de las imágenes, domina la clave y el sistema de la invención, comete una imprudencia irreparable y debe pagarla con la extinción paulatina de su cuerpo, luego de su alma, atrozmente sacrificados por un designio absurdo y nefasto.

A la inversa de lo que sucede con ciertas novelas realistas, cuya trama suele ser incoherente y caótica, la de Bioy Casares razona una utopía mediante un argumento que sorprende precisamente por su conexión y su lógica inobjetable. Faltaría saber si el predominio progresivo de la máquina sobre el hombre o, dicho de

otro modo, si el sometimiento del hombre a lo artificial nos conducirá, tarde o temprano, a la desesperación de concebir inventos maravillosos pero aciagos. Suponiendo que así fuese, *La invención de Morel* no quedará como un testimonio incierto del presente sino como un vaticinio real del porvenir. Entonces podemos suponer también que nuestros descendientes, cercanos o remotos, experimentarán la esotérica magia de las palabras de Morel: "Tendrán que disculparme esta escena, primero fastidiosa, después terrible". ¿La olvidarán ellos?

CÉSAR ROSALES

P O E S Í A

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *Poesía. Sien de alondra*. (Argos, Buenos Aires, 1949).—

Existe de antiguo un preconceito generalizado, unilateralmente peyorativo, acerca de una sediciente literatura "tropical". Si buena parte de la narrativa, y de ésta la que aborda por lo común temas autóctonos o característicos —tradiciones, leyendas, costumbres, etc.—, justifica la intención del epíteto lapidario, no queda menos inculpada cierta supuesta poesía que, pese a su presunción de tal, deja entrever, bajo el atuendo y el oropel que de ordinario la reviste, su flagrante penuria expresiva. El preconceito señalado no debe atribuirse a una gratuita superchería ni tampoco a la inope rutina de esa glosa menor que transita, sin el más leve atisbo, por los mismos carriles estrechos de hace cincuenta años, sino a los perpetuos cultores del floripondio que, hoy como antaño, pululan soterrados en las tórridas espesuras mediterráneas o ribereñas de la cuenca amazónica, del Pacífico y el Caribe. Siendo lo "tropical", dicho con sentido figurado y peyorativo, sinónimo de frondosidad o exuberancia superfluas, y por extensión de cuanto desafuero se comete contra la naturaleza y las leyes inmanentes del arte, no es desatinado inferir que quienes se rigen aún por un sistema de prejuicios rígidamente codificados o por las preceptivas tan socorridas del lugar común, puestos en situación de examinar por primera vez cualquier libro de cuño americano, creen enfrentarse, invariablemente, con una de esas expresiones *sui generis* concebidas bajo el signo geográfico de nuestra América septentrional. Sucede a veces que tal o cual libro suele ser algo así como el reverso de la efigie que aquellos han acuñado y guardan intacta, aunque distinta, en un desván de la memoria. Demás estaría aducir que semejante desencuentro —afortunadamente accidental—, que no dimana de otra

causa que la de querer aplicar conceptos unilaterales y anacrónicos a lo que es peculiar e insólito, suele acarrear también fastidiosos equívocos.

Las tierras volcánicas, aluvionales y erosivas, de uno y otro lado del ecuador, son por lo general propicias a la gestación de frutos mentales precipitados o en agraz, no siempre congruentes, frutos que parecerían llevar en su piel, como un sello inconfundible del trópico, las excrecencias de una naturaleza caótica y violenta. De una parte afloran los que provienen de una vena intuitiva fluyente y caudalosa, rica en esencias, abundante pero constreñida a un canon vital, a una línea de austera y perenne superación estética; son aquellos que prolongan el linaje recio y delicado de esa fulgurante ramazón lírica que se despliega y fructifica en José Asunción Silva, en Darío, en Vallejo, en Neruda. De otra parte proliferan los de hojarasca vacilante, los de corteza hueca y estentórea, que hacen de su retórica decadente una monocorde retahila de ciegos. Miguel Ángel Asturias, poeta y escritor guatemalteco de genuina raigambre americana, entronca en la tradición de los primeros. Su canto es proyección, continuidad diferenciada de una corriente secular cuyos hontanares no están sólo en la urdimbre del idioma heredado y transmitido, sino en los entresijos de la tierra y la sangre de sus antepasados remotos e inmediatos. Como el vaho telúrico que a través de los tiempos parece desprenderse de aquella tierra inmemorial, donde el espíritu profético del maya no supo condensar en ese monumento de la lengua quiché —el misterioso *Popol-Vuh*— toda la simple y honda sabiduría de un pueblo de dioses y de hombres forjadores de símbolos y mitos, el canto de este poeta, que algo trasciende sin duda de aquel hálito primario, es a un tiempo áspero y dulce, abrupto y llano, primitivo y estilizado.

Lo primero que se advierte al concluir la lectura de su *Poesía* —*Sien de alondra* la intitula— es cierta virtual aquiescencia o, más bien, cierta indeclinable fidelidad al mandato de una vocación, de un destino tan arduo como imperioso. Sirviéndome de una imagen visual, podría definir su trayectoria poética como el perfil sinuoso y aristado de un camino esculpido en el dédalo rocoso de las moles andinas, un camino que, no obstante las mutaciones del paisaje y del clima en que se desenvuelve a través de treinta años —1918 a 1948— de paulatina evolución, permanece inalterable en su esencia, ceñido a su curso interior, idéntico a sí mismo. En esta imagen no sólo está implícita la trayectoria física, externa y visible —anecdótica—, de una línea poética trazada sin intrincamientos ni artificios, sino incluso el proceso esencial, el devenir interno que la proyecta en progresiva evolución y como sustentada por un raigal impulso que tiene permanente asidero en el mundo anímico del poeta. Si este testimonio antológico refleja panorámica y minuciosamente la personalidad de Asturias en las dis-

tintas fases evolutivas de su lírica, en muchos aspectos revela a un literato en el mejor sentido de la palabra, pródigo en el hallazgo de incentivos temáticos, diestro en la artesanía de las formas, perspicaz en la captación y en la asimilación de nuevos módulos verbales, pero simultáneamente con el literato revela también al poeta, al intuitivo cuya fuerza creadora es como el fundamento sobre el cual se asienta, ordena y modula todo lo demás.

Con una conciencia dramática de la realidad social y subjetiva (*Todo me duele, hasta la luz del alma*), y con una vigorosa voluntad constructiva, Asturias ha ido ensamblando, una tras otra, las piedras sillares de su edificio de sueños y metáforas, sin dejarse ofuscar por cierto realismo descriptivo que, según observa Alfonso Reyes, hállase "algo inficionado —como es natural— por las intenciones de eso que se llama *la tesis*". No rehuye, claro está, ese realismo elemental, nada pintoresco, que sirve de nexo entre las relaciones del poeta y el mundo, y no lo rehuye tal vez porque sólo consultando sin temor la propia naturaleza "y sus actuales reacciones ante el desafío" de este último puede llegarse, en una especie de "vuelta *cartesiana*", a las "evidencias poéticas", evidencias que en estos tiempos de crisis del hombre —del hombre moral, no de la poesía, como erróneamente se pretende insinuar por ahí —son más que nunca necesarias. Viajero por muchas latitudes del mundo, Asturias lo ha sido y lo es de modo primordial por las más recónditas y menos eventuales de su espíritu, de ese mismo espíritu que al trasluz de su poesía asoma interrogante y acucioso, proclive siempre al riesgo de la aventura insólita y difícil. Verdad es que, como le acontece a todo espíritu apoyado en la tierra, cada nueva aventura constituye para él una fecunda y luminosa catarsis de la cual sale al fin enriquecido y purificado. De otro modo no se explicarían los sucesivos avatares de su poesía en cuyo fondo y forma vemos operarse progresivamente cambios sutiles y profundos, mudanzas no siempre perceptibles pero que traducen, invariablemente, la influencia de las cosas que al pasar fueron dejando con el tiempo su impronta imborrable.

Para medir la importancia y el influjo que el complejo factor espacio-tiempo-vida tiene en el decurso evolutivo —con sus modificaciones interiores y externas— de la expresión poética de Asturias, bastará comprobar, por ejemplo, aquel decir perspicuo, casi aldeano y bucólico de *Es el caso de hablar*, *Retrato de abuelos*, *Hace tanto tiempo* o *Gozo de sílabas felices*, del período inicial (1918-1928: Guatemala, París), con ese más decantado ya y como estremecido por un soplo y una luz diferentes que resplandece en *Atenas, ciudad-diosa de los poetas* y en *Bella, la griega*, o en *Poema sin golondrina*, del período 1929-1932, época de sus peregrinaciones por Francia, Italia, Grecia, Egipto, Palestina y España. De este promontorio foráneo entre marítimo y

terrestre, luminoso y azul como las costas latinas que espejean bañadas por el Mediterráneo, tras un breve proceso transitivo suscitado por nuevas visiones y experiencias, el poeta retorna al entrañable cobijo vernáculo con esa *Marimba tocada por indios* (1933-1939: Nueva York, Guatemala), de aliento terrígeno y áspero sabor, vena rebotante de ese neopopularismo que irrumpe nuevamente con ímpetu primario en *Tecum-Umán* (1943-1948). En el período comprendido entre 1940 y 1942 sobresalen, por su arquitectura formal y su grave recogimiento, las *Loas a Santa María del Rosario* y *Jesús de Candelaria*, dos composiciones estrictamente antológicas. De la floresta elemental de sus sonos indígenas —*Marimba tocada por indios*, *Tecum-Umán* y otros análogos aunque menos característicos— el autor pulsa de nuevo el repertorio de motivos y lenguaje líricos afines a su sensibilidad y a los que de más en más va incorporando matices expresivos, musicales y plásticos, mediante un proceso de laboriosa estilización. En lo que atañe a su temática, algunos poemas recrean ambientes, figuras y hazañas pretéritas, en evocaciones saturadas de un epicismo casi legendario, enmarcado a veces en un ámbito agreste, y la forma un tanto solemne y culterana de aquel poema cuya estrofa inicial sugiere de pronto una exhumada visión renacentista: *Responda herrera voz entre caballos...* (*Anoche*, 10 de marzo de 1543), y así hasta llegar a la atmósfera densa, pero siempre irradiante y translúcida, de las alturas donde el vuelo poético señorea libremente, v. g.: *Nocturno*, *Sonámbulo blanco*, *Meditación frente al lago Titicaca*, *El Cusco* —canto digno de los incas, los de rostro de dátiles de luna—, *Estatua adelantada a mar y día*, *Superficie de la noche*, *Elegía* y ese grito de tiniebla carnal y pavor metafísico que se oye en *El Bautista* y *Salomé*, uno de los poemas quizás más originales, todos ellos correspondientes a la última etapa de su evolución poética (1943-1948: Guatemala, México, Buenos Aires), en la cual parece haber incidido el influjo de algunas corrientes estéticas de posguerra. Se incluyen, además, cuatro pantomimas que por su ingenio, su lenguaje y la aguda intención satírica que rezuman los diálogos reivindican un género otrora brillante, hoy desusado y oscurecido por otras luminarias.

Todo el trabajo interior de Miguel Angel Asturias se concentra en una denodada lucha por el imperio de la forma. No mana su mensaje con la fluencia de uno de esos ríos de la montaña que se despeñan torrenciales y sonoros; aseméjase más bien a un yacimiento mineral, a una nocturna veta de cobre o de hierro que avanza con dolorosa lentitud hacia el planisferio de la luz, a medida que las manos subterráneas del corazón —solitario y desvelado minero— van socavando sus raíces, sus fibras, sus tejidos secretos. Sólo quien perciba por sí mismo esta experiencia del poeta, com-

prenderá el porqué de las sinuosidades, altibajos y torturas de ese camino heroico, interminablemente modificado y fiel empero a su curso existencial, que aquél ha recorrido durante muchos años de vida errante y contemplativa, pero sin ocio. Así, pues, todo su entrañable discurrir parece haberse ajustado a la necesidad de una ardiente lucha por la forma serena y permanente. En este sentido encuentro muy reveladora la insistente pregunta que formula al Prometeo del poema homónimo, en el que, sin duda alguna, su propio anhelo está prefigurado:

*¿Cómo salir de la impalpable atmósfera
a la llama esculpida de la forma?*

Sólo un reparo cabría formular a esta antología: el exceso acumulativo, que redundaría en detrimento de la cohesión y la calidad intrínsecas de cada una de las partes que la integran. Un criterio más riguroso en la selección de los poemas hubiese permitido omitir aquellos que no representan de modo cabal la personalidad característica del autor, sin desmedro de lo que el libro es y debe ser: el testimonio de una vocación, de una fe poética, y un inventario de valores espirituales y estéticos.

C. R.

Crónica de cine

"EN CUALQUIER LUGAR DE EUROPA"

Por la Europa aún poco poblada del medievo corría la leyenda del hombre que de noche se volvía lobo, o sus variantes: la del niño que, internado en las selvas desde su nacimiento, sólo conservaba de humano la apariencia física; en la Europa superpoblada de nuestros días, en la Europa sin supersticiones licantrópicas, con sus bosques reducidos y ralos, la guerra ha convertido aquella leyenda en realidad: los niños lobos, los *bezprisornis*, multiplicados por millares, vagan por los caminos asolados y las ciudades en ruinas sin tener siquiera espesuras selváticas donde engañar con bayas, raíces y bellotas su hambre, desde años atrás, no saciado. Las contiendas desatadas para mayor lucro o mayor gloria de unos pocos

—ganadas o perdidas— dejan ahora indefectiblemente, entre otros saldos, el de millones de niños privados de lo que tiene el más ínfimo de los animales.

No es extraño, pues, que tres de las mejores películas de los últimos años hayan tenido por tema esa tragedia: *Sbúscia (Lustrabotas)*, *The Search (La Búsqueda)* y *En cualquier lugar de Europa*. Sería largo comparar detalladamente las tres producciones en cuanto a su realización técnica, a su valor estético y al mensaje moral que transmiten. Sucintamente, y a mi parecer, el film italiano, descartadas un par de escenas de gran sugestión poética, transcurre en un ambiente físico y moralmente demasiado oscuro y, a pesar de la crítica va-

liente que de los reformatorios de menores allí se hace, abandonamos el cine con la impresión ahogadora de hallarnos irremisiblemente en un callejón sin salida. La producción norteamericana, dirigida por el suizo Fred Zinnerman, es de las tres la que conserva técnica y estéticamente un nivel más sostenido. Nivel que se debe en gran parte a la excelente actuación de sus dos actores principales: Montgomery Clift en el papel del soldado e Iván Jandl en el del niño checoslovaco, personaje entre los cuales se plantea el conflicto esencial de la película y que supera en importancia a la demostración, hecha por lo demás con sobriedad e inteligencia, de cómo se desempeña la Comisión de Ayuda a los Niños de Europa. Pero a pesar de su afán de veracidad, conseguido hasta el punto de parecer por momentos un noticioso, la película está vista a través del cristal color de rosa del cual Hollywood o la mentalidad del norteamericano corriente no puede prescindir: ninguna de las criaturas famélicas y atemorizadas comete allí la menor acción reprochable; a lo más que llegan es a un pataleo o a una fuga causada por la desconfianza; son ángeles vagabundos socorridos por ángeles organizados y la moraleja de la historia, conmovedora como pocas, es que si uno de los chicos ha sido salvado por el afecto y la comprensión, los otros también podrán salvarse de igual manera.

La película húngara, en cambio, muestra la realidad en toda su crudeza. Los hijos de los padres muertos en el frente o en los campos de concentración, los niños famélicos, sin techo ni ley que los ampare, y acostumbrados a ver desde que tienen memoria el triunfo de la arbitrariedad y de la violencia, no pueden conducirse como ángeles; para subsistir se vuelven fieras.

Con libreto de Bela Balazs (fallecido hace un año; fué autor de varios tratados de técnica cinematográfica y estudió con Pudovkin) y bajo la dirección de Geza Radvány, *En cualquier lugar de Europa* comienza con imágenes que indican acción (el Danubio corriendo entre selvas; aviones que surcan el cielo; el

pastorcito y su manada *huyendo* de las bombas; las piernas en *marcha* de los soldados nazis; la bomba que cae en el parque de diversiones y *suelta* el resorte de la fonola haciéndola *funcionar*; el tren que *rueda* hacia el campo de concentración y por cuya ventanilla unos padres *arrojan* a su hijo para salvarlo), señalan las causas por las cuales los chicos van aumentando el grupo errante y los distintos orígenes de esas criaturas dispares que vemos luego escarbando la tierra de una plantación de papas como si en vez de uñas tuvieran garras; peleándose entre ellos hasta hacerse sangrar, o asaltando al camionero por un pedazo de pan o un trozo de salame; corriendo a quitarle los zapatos a uno de los ahorcados que cuelgan de un árbol a la vera del camino, o dispuestos a ahorcar, ellos mismos, al hombre pacífico del cual desconfían. Pero en el grupo, que se ha vuelto banda peligrosa para los que aún poseen algo, va creciendo un sentimiento a cambio de los muchos otros que las circunstancias han embotado: el de la solidaridad. Sin advertirlo, y obedeciendo a un impulso tan primario como el que lleva a una planta a buscar la luz, el instinto de cada chico les dice que sólo en esa solidaridad está su defensa, que de ella dependen sus vidas y dentro de ella cada cual va asumiendo su responsabilidad y cumpliendo con su deber. Instintivamente también —sin previa consulta, deliberación o acuerdo— la pandilla, anarquizada al comienzo, va respondiendo luego al mayor de sus componentes: a Hossu (personificado por Nicolás Cabor), el parco adolescente arrojado por el bombardeo fuera de la Correccional del Estado y que sólo al dominio de sí mismo debe la ascendencia que sobre sus compañeros adquiere. Apenas Hossu se da cuenta del dominio que puede ejercer, este menos que proletario, este *lumpen prolet* es fiel al lema —siempre mal entendido y casi nunca practicado— de que "nobleza obliga": de todo el grupo de hambrientos es el último en abalanzarse sobre los alimentos hallados o robados y el primero en exponer su vida por los demás. Es el único, asimismo, que en la orgía

que sigue al asalto a la despensa no pierde la cabeza y aún en la embriaguez respeta a la primera mujer que por primera vez en su vida tendría ocasión de poseer, a pesar de que reposa ahí, sola con él en un oscuro desván, junto a su cuerpo inquieto, a su corazón conmovido.

El idilio silencioso —que el director ha librado milagrosamente del recurso del beso— es uno de los más enternecedores que el cinematógrafo nos ha dado y, como en *Lo que no fué*, culmina sólo mediante una mano que se apoya, con gesto de consuelo y aliento, sobre un hombro.

Mas, al contrario de *La Búsqueda*, lo importante de *En cualquier lugar de Europa* no es lo que acontece entre dos personas sino el destino de un conglomerado humano que se redime primero por la solidaridad y se salva apenas encuentra quien lo comprenda y secunde en su esfuerzo: el viejo director de orquesta (Arturo Somlay), pomposo y bonachón, en cuyo castillo ellos, como antes él, han encontrado refugio y que, por medio de los acordes de "La Marsellesa", les aclara la finalidad espiritual de la lucha que están librando por un imperativo material: la libertad. En el diálogo que al respecto se entabla entre el músico parlanchín y el taciturno Hossu, se define de manera muy justa, muy europea y muy actual, el contenido de esa palabra tan indefinida pese a su continua repetición.

Silbando la canción libertadora —que antes, por haber nacido en cierto lugar de Europa, ellos jamás habían oído— los chicos carpen al sol la huerta del castillo, asierran árboles, mezclan cemento, enderezan clavos para techarlo y luego lo defienden arrojando toneladas de cascotes sobre los guardias rurales que, obedeciendo la orden de un policía colaboracionista, suben la colina para capturar a la banda en su guarida: la torre en ruinas que los recibe, sonora de una "Marsellesa" silbada por labios invisibles como si fuera un árbol de cuyo follaje emanara el canto de cientos de pájaros ocultos en él. En este mismo episodio de la defensa del castillo vemos una de

las escenas de mayor belleza plástica en una película que no las ha escatimado: la escena en que Kuski (Ladislav Horvath), el más pequeño, más frágil y más lindo de los chicos, para celebrar la victoria de sus compañeros toca la armónica y baila en la cima de un murellón, y su silueta de faunito ebrio de alegría se recorta sobre un inmenso cielo de atardecer, antes de rodar, hecho un montoncito de carne y de harapos, colina abajo, alcanzado por una bala.

Los papeles de Hossu, Kuski, el Dandy y sus otros compañeros (más de treinta) están a cargo de niños que vivieron en cuerpo y alma lo que en la película representan: uno de los problemas que se le presentó al director fué el del peso y el volumen que adquirieron los chicos apenas tuvieron ocasión de alimentarse. Cuentan que el Kuski que vemos morir en la pantalla, ha muerto hace poco a consecuencia de las privaciones que padeció... Ya al comienzo del film se advierte al espectador que todo cuanto en él acontece ha sido tomado de la vida real, y a pesar de ello, a pesar de los casi inaguantables horrores que nos muestra, el mensaje es alentador, porque también muestra una salida, y se comprende que la Sociedad de las Naciones Unidas, empeñada como está en que los hombres por fin se entiendan y fraternicen, recomiende la producción húngara como un instrumento eficaz para secundar ese anhelo.

A quienes hayan reconocido a la Europa tradicional en la escena donde los retratos de los nobles antepasados miran, tan impasibles como los leones tallados en piedra, la orgía de los pequeños delincuentes borrachos, y a la Europa sufriente en el episodio donde, antes de devorar las ristras de encurtidos, los chicos los huelen subiendo y bajando las narices con fruición igual a la de unos dedos que recorren delicadamente las cuerdas de un arpa, les recomiendo que se fijen, a la entrada del cine, en la calidad de los carteles anunciadores. Verán entonces que en cualquier lugar del Viejo Mundo puede soplar un viento nuevo.

MARÍA ROSA OLIVER

“CAZA TRÁGICA”

La Primera Guerra Mundial dejó una herencia cinematográfica —y literaria— de films desesperados y pacifistas. Era un pacifismo patético, que apenas creía en sí mismo, pero que trataba de imponerse por medio de la sensiblería (en la mayor parte de los casos). Durante diez años estos films inundaron las salas de todo el mundo. Después y casi de golpe, hacia 1932, desaparecieron. Recuerdo, todavía con emoción, algunos de esos films: *Fatalidad*, por Marlene Dietrich, *La última orden*, por Emil Jannings, *Remordimiento*, por Phillip Holmes y Lionel Barrymore. A medida que la primera guerra se alejaba en el tiempo, el cinematógrafo tendía a idealizarla pulsando cuerdas de fácil manejo comunes a la sensibilidad general. Y casi toda la historia fué contada por el cine norteamericano. Por él supimos, principalmente, de trincheras, de bombardeos y de espías.

La historia de la última guerra y sus consecuencias inmediatas parece estar ahora en manos de los italianos. Entre el cine italiano y el norteamericano hay una diferencia casi chocante. Es posible que el cine italiano quiera convencernos de algo. Pero la manera de presentarnos este algo difiere de todo aquello a que nos ha acostumbrado el cinematógrafo. Las cámaras no parecen fotografiar una historia planeada, un argumento: sencillamente nos presentan cuadros patéticos, atroces, brutales, ridículos o conmovedores. Es posible que, al igual que en el cine norteamericano, se intente conmovernos, pero la manera de llegar a nuestra sensibilidad es totalmente opuesta. Es, desde luego, más directa y, por lo mismo, parece más extraña a quien está acostumbrado a los consabidos lugares comunes del cinematógrafo. En una película como *Caza trágica*, por ejemplo, se podría prescindir de su argumento, del problema, o del drama, de sus personajes. Siempre quedarían algunas curiosas

visiones, casi de noticiario, que bastarían para dar calidad al film.

Caza trágica, con sus campos llenos de minas, con sus mutilados en el interior de sus viviendas destrozadas, es un film lleno de alegría, de optimismo y de vida, pese a los odios y los crímenes que presenta.

En este film —lo repito— las escenas conmueven más que la trama. La trama no es demasiado clara ni tampoco importa que lo sea. Existe, en cambio, la verdad de una pareja de recién casados en un camión, atravesando calles llenas de bruma —que por momentos nos recuerdan las calles de nuestro puerto de Buenos Aires—, en medio de los tranvías, de los obreros, de las burlas de la gente. Son burlas sin maldad, y a veces todos parecen participar de la alegría de la pareja tirada sobre las bolsas del camión.

Más tarde el director (como si quisiera jugar introduciendo elementos de Grand Guignol en ese mundo lleno de dolor, pero también de esperanzas demasiado palpables) nos presenta la escena de unos niños con las cabezas cubiertas por máscaras, frente a una cortina —más bien, un colgajo— que señala el lugar donde una pared ha sido derribada por una bomba. Carácter igualmente atroz tiene la escena del herido que se prende de la cabellera de una mujer, arrancándole la peluca y revelando, sin proponérselo, la verdadera personalidad de aquélla. El juego de engaño de carnaval se repite: tenemos a un cura que no es tal; una ambulancia que alberga salteadores; unos prestamistas que hacen robar el dinero que ellos mismos han prestado. Todo esto tiene un carácter fantástico, casi increíble dentro de las escenas restantes —hirientes por demasiado reales— y en medio de los personajes que no parecen estar representando.

A veces se diría que la película pierde la medida y está a punto de caer en el melodra-

ma (un extraño melodrama cercado de sucesos verdaderos), pero, casi inmediatamente, la gran piedad que impregna sutilmente el film lo rescata todo.

Ningún personaje es aquí totalmente malvado: se trata, más bien, de seres desesperados, débiles o llenos de remordimiento. La misma Lili Marlene (esa ex-espía que por su nombre y su carácter podría traer el recuerdo de otras antecesoras cinematográficas) tiene momentos de humanidad y de dolor, momentos que son comprendidos por la infinita y desviada piedad de su compañero.

De esta curiosa mezcla de elementos surge la impresión de un pueblo de inmenso sentido plástico (quiero recordar la escena, casi de "ballet", en que el protagonista, saltando sobre

una mesa, defiende a su ex camarada) cuyo amor a la tierra y a la vida se sobrepone heroicamente a su tragedia.

Es posible que *Caza trágica* tenga tendencias políticas. En todo caso, de la misma manera que no podemos ignorarlo, tampoco podemos ignorar la lucha de un pueblo, desesperado y oprimido durante veinticinco años, que quiere encontrar su camino, su reconstrucción, su suelo. No es un film agresivo o de lucha. En la escena final, uno de los protagonistas se aleja entre el perdón y la comprensión que significan los cascotes de tierra que, dichosamente, le tiran sus compañeros. Nadie está aquí perdido, los cascotes acompañan el camino del paria.

ESTELA CANTO

Actualidad

LOS PENÚLTIMOS DÍAS

AGOSTO 4.—Exposición de arte abstracto. No sé por qué, al pasar frente a las telas allí exhibidas, recordé que Shakespeare, en *Rey Lear*, nos advierte que hay que desconfiar de las personas sin música en el alma. Quizás el recuerdo se debiera al frío movimiento de la voluntad, a la seca obstinación que asilan esos cuadros. El arte abstracto se identifica con el marxismo por la desmesurada fe que ambos tienen en las posibilidades del hombre, sobre todo en las posibilidades de la voluntad del hombre. El marxismo supone que la humanidad puede dirigir y crear la historia a voluntad; los artistas abstractos imaginan aptitudes que permiten despreciar el mundo y crear otro igualmente valedero. Es posible que el marxismo, por desenvolverse en la esfera del poder donde lo único que importa es la victoria de la voluntad, logre demostrar la razón de su hipótesis sobre el hombre y la historia, aunque sea a costa de la destrucción del hom-

bre y de la historia, pero el arte abstracto, al vedarse los objetos de la inspiración —lo figurativo, el mundo —en un orden en que la inspiración es decisiva, y sustituir la inspiración por la voluntad, paga su rebeldía cayendo en un arte ajeno al hombre y casi siempre ajeno al arte. El arte es rebeldía, la rebeldía de transformar el mundo, pero cuando la rebeldía se lleva al extremo de querer crear otro mundo, sólo manifiesta entonces el ejercicio mecánico de una voluntad exasperada. Sin embargo, en algunos de los autores presentes —Villeri, Le Moal, Villon, Manessier— surge, a pesar de todo, una inspiración, la exaltación que experimenta por sí esa rebeldía, y gracias a ello, dentro de la limitación general, resultan bastante dignos.

AGOSTO 15.—*Caza trágica*. Con un tema muy realista, la miseria, y una situación proclive a lo sociológico, los autores han logrado

una obra de arte. No se rindieron ni al hambre ni a lo sociológico. Afrontaron estas dos tentaciones del crudo realismo —una concreta, otra intelectual, ambas nefastas para el resultado estético— y las profundizaron hasta superarlas. El secreto de la película es que la realidad figura en ella llevada hasta el límite de lo posible, y en el límite de lo posible —no antes, no después— empieza el arte. Los dos personajes en motocicleta que acosan a los campesinos, con sus vestimentas iguales, tan abstractos y tan similares a dos personajes de Kafka, son más posibles que reales. Para pintar la desesperación de un hogar devastado por la guerra no se apela a una argumentación directa, cargada de convicción sentimental, como sería, por ejemplo, una madre rodeada por sus hijos hambrientos; se presenta, en vez, a un grupo de niños que juegan inocentemente con lo absurdo de la tragedia, lo cual es de una eficacia más pertinente y más alta. Y hay una escena que es la clave del método que se ha seguido en la película: la de ese momento, durante el viaje en la ambulancia, en que seis manos van a colocarse sobre la cabeza de una mujer. La escena tenía por sí valor estético, pero la cámara, fotografiando desde arriba, al ocultar al espectador el rostro de la mujer y mostrarle sólo las manos sobre la cabellera, acentúa la irrealidad de lo real, lo estético, y manifiesta, de paso, cuál es la misión que cabe al cine verdadero.

AGOSTO 16 — *Caza trágica* me lleva a pensar en ciertos aspectos de la novelística argentina. Hay una corriente de novelistas, pasados y actuales, que por razones diversas —nacionalismo, realismo— se han preocupado específicamente en sus obras de los problemas argentinos. Han procurado ser fieles al ambiente, pintar las almas y los problemas *tal como aquí son*, y, no obstante ello, los resultados que obtienen nos dan la sensación de ser irremediablemente falsos. Dos ejemplos: *Hombres en soledad*, de Manuel Gálvez, y *La ciudad de un hombre*, de Leónidas Barletta. Los personajes de Gálvez encarnan todas las actitudes

posibles ante el país, son personajes con los que tropieza uno diariamente. Barletta pinta con veracidad la psicología de un hombre de Buenos Aires. Pero en las dos novelas se respira una atmósfera de sujeción, más aún, de esclavitud a lo real, que las falsea estéticamente. Y la falsedad estética acaba por desnaturalizar a esos personajes verdaderos. El mal proviene de que estos novelistas han pintado las cosas *tal como son*, y no *tal como las imaginan*. Presentar las cosas tal como son es presentarlas muertas: sólo el sentimiento que la imaginación lleva en sí es capaz de infundir vida. Lo imaginado es lo único lícito en arte, porque el arte es esa singular fidelidad a lo real que no puede traducirse sino por medio de lo irreal. Los problemas nacionales deberán tratarse en la novela cuando estén implícitos en la imaginación del novelista; nunca se tocarán con eficacia si el intelecto desdeña la imaginación y se entrega a la realidad, crasamente.

AGOSTO 20. — Anoche, junto al río lleno de enigmas que sacude dogmáticamente los malecones como un sabio que propala la verdad o como un demente que sueña infinitos mundos de sentinas; anoche, mientras me señalaba la carne con el puñal de una inevitable eternidad. Todo me sobrecogía, desde mi corazón hasta las aguas; desde mi corazón hasta las aguas, todo me era ya extraño. Pero allí estaban la ciudad y el alba, echadas, aguardándome, para someter a prueba mi nueva respuesta.

AGOSTO 22. — Segundo centenario de Goethe. Leo el ensayo publicado por Ortega y Gasset en 1932, al cumplirse el otro centenario de Goethe, el de su muerte. Me parece un ensayo sintomático de aquella época, tan próxima y ya tan lejana a la actual. Ortega y Gasset se empeña en presentar a Goethe como "un hombre lleno de dotes maravillosas, con resortes magníficos de entusiasmo, con un carácter espléndido —enérgico, limpio, generoso y jovial—, pero... constantemente infiel a su

destino". El esfuerzo de Ortega se concreta a la enumeración y el análisis de las muchas, "de las demasiadas fugas" que hay en la vida de Goethe. Y ese esfuerzo es, en verdad, el homenaje de Ortega a una época que representa el extremo alejamiento respecto a Goethe. En 1932 culmina, por parte de los intelectuales, la exaltación del destino, de la vitalidad (vitalismo es la doctrina de Ortega). Pero esa exaltación llevada a cabo por filósofos, y que había comenzado tras la primera guerra mundial, convirtió la vida en un absoluto. Era el gran error contemporáneo: por querer ser extremadamente fieles a la vida llegamos a serlo infieles. El irracionalismo intelectualista con que se pretende luchar contra el racionalismo sólo sirve, por desdicha, para conducir al *summum* del racionalismo. Ortega reprocha a Goethe que eluda, que traicione su destino. Pero sólo traicionando nuestro destino nos damos cuenta de lo que somos, y nos ponemos en condiciones de serlo con profundidad. Es el único paso que —secreta u ostensiblemente— no puede dejar de dar el que es fiel a su destino. Destino es capacidad de elegir, esto es, capacidad de equivocarse. Sólo se puede *sentir* cuál es el propio destino cuando se está padeciendo porque se lo traiciona; sólo se puede volver a él, cumplirlo, cuando se lo ha traicionado. La profundidad de Goethe se debe a sus fugas, porque el hombre que se fuga es el que más profundamente vuelve a su destino. Y, a la recíproca, el que con más profundidad se entrega a su destino experimenta sin remisión espanto por esa entrega, y tiene que huirle. Ortega y los hombres de su época quieren que Goethe sea *absolutamente* fiel a su destino, o sea que no pueda elegir, que no tenga destino, que sea como una planta que crece sin desviaciones. Una época que por no tener vida había llegado a descubrir que la vida es lo fundamental, y que, en consecuencia, exagerando el valor de la vida, desfiguraba el sentido de la fidelidad al destino, no podía entender a Goethe. Pero Goethe se anticipó a los reproches de Ortega: "Es porque entonces fuí loco —escribe— que hoy soy sabio. ¡Oh

filósofo que no ves más que lo instantáneo, cuán corta es tu visión! Tu ojo no está hecho para seguir el trabajo subterráneo de las pasiones".

AGOSTO 24. — Hay días en que, por la mañana, después de estar un par de horas a solas conmigo mismo, pienso que soy algo así como un fruto con una mitad verde y la otra pasada, próxima a la putrefacción. Fuerzas primarias, y sobre esas fuerzas una red de concepciones, de elaboraciones, que no siempre están al servicio de aquéllas, que con mucha frecuencia, en vez de estimular su desarrollo, las exacerban, las mutilan. Pero salgo a la calle, ando entre las gentes, y compruebo que no soy una excepción, que constituyo simplemente un espécimen del género. Eso, tontamente, me consuela; me consuela y me irrita un poco más. Sin embargo, me hace pensar que es preciso tratar de ver con claridad y luchar para poner a salvo las partes verdes. Y después no sé si me engaño. No sé si hay que resignarse al sino de la vida frenética y apagada de la podredumbre. No sé si la irritación hace que me engañe o si estoy en lo cierto.

AGOSTO 26. — Escucho la penúltima escena del *Don Giovanni* de Mozart. Ningún filósofo ha logrado expresar con más sabiduría y plenitud que Mozart la personalidad de Don Juan. Es Mozart quien hace entender lo que Don Juan era, y ante la música con que él lo descubre todas las palabras que se han escrito sobre Don Juan resultan parciales, equívocas. La aparición de esa mano vindicativa de la eternidad que es la estatua del Comendador constituye una extraordinaria presión sobre lo natural, y exige a los artistas que, al describir a sus criaturas, señalen los trazos que con mayor intensidad las representen. El libretista de Mozart, Lorenzo da Ponte, pone en boca de Don Juan, cuando la estatua se presenta a cenar, las siguientes frases: *Non l'avrei giammai creduto, ma farò quel che potrò. Leporello, un'altra cena fa che subito si porti. O*

sea que, con bastante acierto, mediante la re-acción de ordenar una cena para un fantasma, lleva la soberbia del mundo que caracteriza a Don Juan al extremo de hacerle reducir lo sobrenatural al mundo. E insiste en ese medular rasgo de la soberbia, añadiéndole dignidad y brillantez, cuando a la temible invitación a cenar de la estatua le hace responder: *A torto di viltate tacciato mai sarò. Ho fermo il core in petto. Non ho timor; verrò.* Pero la música mozartiana desvirtúa y sobrepasa estas frases. A la soberbia y la altivez se mezcla en ella una profunda tristeza, un conocimiento sin engaños del destino. En la música de Mozart Don Juan no es simplemente un disoluto: Don Juan *sabe* que el amor es efímero, y, no obstante ello, sigue amando; sobre la angustia de ese saber levanta su pasión; sabe a qué está destinado el amor en el mundo, y sus engaños no son desaprensiva lascivia, sino vocación de lealtad a lo que es el mundo;

sabe también que su desafío a la estatua es el precio del infierno (cosa que en las palabras también parece ignorar), pero no desea confiarse a lo eterno, quiere seguir siendo leal al mundo, y a pesar de ese saber insiste en su rebeldía con una brillantez que es dignidad. El hecho de que sea la música la única capaz de expresar límpidamente la personalidad de Don Juan quizá se deba a que Don Juan es como un símbolo del arte: regocijo por el mundo, soberbia brillante de lo concreto, y a la vez conciencia de lo efímero del mundo, saber de la indigencia de lo concreto; en suma, alegría erguida sobre la tristeza, altivo acuerdo del mundo consigo mismo sobre la nada. Y, como símbolo puro del arte, necesariamente Don Juan requiere para ser expresado la más pura de las artes: la música, que en su seno puede encerrar lo más opuesto.

H. A. MURENA

Polémica

CONTESTACIÓN A MURENA

En SUR (Nº 176), H. A. Murena manifiesta estar en desacuerdo con ciertas expresiones mías publicadas en "Reseña" (Nº 1). El caso es que las tuyas tampoco me convencen y como jamás rehuyo la polémica, quisiera aclarar algunas cosas. Él sospecha que atribuyo "el calificativo de sacerdotales a ciertas voces (de poetas) más que nada aéreas, que entran en contacto con lo divino por el plano intelectual, esto es, como lo hacen los místicos, saltando sobre la realidad, pero sin misticismo". Y a continuación agrega: "Estas voces que sí existen en la Argentina, son la antítesis de las sacerdotales".

Por lo visto, cree que para mí lo divino está sólo en el Espíritu Santo y que ignoro la existencia del Dios encarnado en hombre, sím-

bolo de la verdadera poesía sacerdotal, ya que es la conjunción del espíritu y de la carne, que en el poeta se da, más que nada, como carnalidad presente —sujeta a todos los requerimientos materiales— y espíritu en lucha —o demonio, si así lo prefiere. Pero, por supuesto, Murena da por sentado que lo que yo pienso es lo que él quiere que piense, pues si así no fuera no podría darme una breve clasescita. Sus afirmaciones (ver el SUR citado) podrían llevar a pensar que considera que un poeta no nativista debe necesariamente ser nubista (perdón, aéreo). Creo que en el fondo todo proviene de algo que yo decía en párrafos anteriores a lo citado por él y que se puede resumir en los siguientes términos: los poetas que la masa llama mayores, por entenderlos

directamente, ya que hablan su mismo lenguaje y tienen sus mismos gustos, son para mí poetas menores, porque no logran dar a sus poemas gran densidad, no pueden darles médula sino la piel, que por ser lo que está afuera es lo más accesible, tanto para el poeta como para el público en general. El poeta sacerdotal es de minorías, porque no todos pueden entenderlo, ya que no habla con el lenguaje del periódico que se lee en el tranvía o el café.

Niega que haya aquí poetas sacerdotales. Yo le sugiero leer "Canto de mi salud" de Vicente Barbieri (publicado en "La Nación") y que reflexione si el autor de "Anillo de sal" es o no un poeta de esa categoría. Por supuesto que no es una poesía a domicilio, sino que para encontrar su esencia hay que molestar un poco y arañar la carne hasta sangrar, lo que, por supuesto, debe horrorizar a la llamada gente común (que en verdad lo es: común). Esa gente acostumbrada a llorar desesperadamente con las Melancolías del siglo pasado. Pero, claro está, esto no tiene mayor importancia cuando se trata de la poesía para entretener y de la poesía en que vibra la totalidad del ser humano con todas sus angustias

y alegrías. Se me dirá que la primera no está necesariamente consustanciada con poesía directa y la segunda con la llamada oscura. Necesariamente no, pero en la mayoría de los casos, sí.

Pero retornemos al eje del asunto. En el mismo artículo que publica en SUR, Murena la emprende con Eliot (¡ahora vamos entendiendo más!) porque éste (norteamericano de nacimiento) se naturalizó inglés. Y para él lo que hace Eliot como individuo lo hace como artista. No sé sinceramente si es así. Pero entiendo que lo que le reprocha en el fondo es no hacer una poesía puramente norteamericana. ¡Cómo si el arte tuviera por límites lo geográfico y no lo humano! ¿Es qué la poesía debe coincidir con la geografía? ¿Es qué el arte debe hacerse a la medida de todos y no publicarse a menos que se esté seguro de que todos lo entiendan (que por cierto, no es el caso de José Hernández)?

Dejo estas preguntas para que Murena les encuentre una respuesta (aunque sopecho cuál puede ser) y dejo también aquí mis opiniones acerca de las suyas.

JOSÉ LUIS RÍOS PATRÓN

CALENDARIO

LA TORRE DE MARFIL. — Cyril Connolly no sólo tiene fama de esteticista; *es el* esteticista para cuantos quieren una literatura "comprometida", y todo ataque inglés al esteticismo termina —o empieza— siempre con un ataque a Connolly y a su revista "Horizon". Es verdad que libros como *Enemies of promise* dan sobrados argumentos para esos ataques en que rivalizan hombres de derecha y de izquierda, reaccionarios y comunistas. Waugh disfraza apenas a Connolly en la corrosiva caricatura que de él hace en *Put out more flags*; las revistas literarias de la Unión Soviética no se cansan de denunciar los puntos de vista de

"Horizon" y de su director. La más corriente imagen de Connolly es la del hombre de letras encerrado en su torre de marfil, ajeno a cuanto pasa en el mundo, indiferente a la sociedad y a sus problemas.

Sin embargo, Connolly no se desentiende del mundo en que vive, y su revista trata, con franqueza desacostumbrada, temas que por lo común son tabúes aun en revistas que se precian de amplitud de miras. En el número de julio, "Horizon" trae dos artículos "irreproducibles" por su valentía. El primero, "La cabeza repulsiva", de Pablo Salkeld, expone el problema de los delincuentes sexuales y el de

la vida sexual de los prisioneros, concentrándose sobre todo en la homosexualidad, que tan ampliamente domina en las cárceles británicas (y de cualquier otro país, creemos; salvo México, donde los reclusos pueden recibir una vez por semana la visita en privado de su esposa). Salkeld ha visto la cárcel desde adentro y lo describe todo, sin reatos, sin eufemismos, con conceptos que pueden chocar aun a quienes se sientan más libres de prejuicios. Este párrafo es típico:

"Los homosexuales formaban un grupo feliz y divertido. Muchos de ellos habían cumplido varios años de encierro, y sin embargo ninguno mostraba señales de esa enfermedad conocida como la "gangrena de las prisiones". En ninguna parte se podía encontrar compañeros más honestos y más de confianza, prontos siempre a ayudar a otro en cualquier forma posible, sin pensar en la recompensa. Esto sólo significa mucho en una comunidad en la cual el más pequeño favor va acompañado por el pedido de un cigarrillo".

El segundo artículo, anónimo, es una "Carta de un ex-conscripto" donde se censura implacablemente el servicio militar obligatorio como fuente de corrupción moral, de degradación y embrutecimiento, que "tiende a convertir a los tontos en incapaces, y a los capaces en neuróticos o revolucionarios". El análisis es directo y eficaz; es además válido para casi todos los países, porque los métodos de instrucción militar varían muy poco de país a país.

Cuando así se toma de frente la realidad no puede hablarse de torre de marfil. Pero el mal entendido subsiste, y para quienes —siguiendo el cómodo camino que nos propone el siglo— prefieren informarse sólo a través de diarios de pura propaganda, Connolly y "Horizon" son presentados como símbolos de una abdicación de los deberes para con la sociedad. Abdicación que consiste en tener el coraje de mirar el mundo y las cosas con ojos propios y en pensar por cuenta propia; en tener el coraje, no ya de no comulgar con ruedas de molino, sino de no comulgar en

absoluto para mantener una independencia cada vez más difícil y cada vez más ejemplar. El servicio que Connolly, que "Horizon" nos prestan, es precisamente éste: mostrarnos que el hombre puede ser independiente y que debe serlo en un mundo que renuncia alegremente a toda independencia por una ilusoria seguridad material.

LA MISIÓN DE LAS REVISTAS LITERARIAS. — En "New Directions 10", James Laughlin había publicado un artículo, que era casi un manifiesto, en defensa de las revistas literarias, de los *little magazines* como se los llama en Estados Unidos. Allí se elogiaba a la escasísima minoría que hacía posible la existencia de esas revistas y se juzgaba al gran público en términos duros. "The Tiger's Eye" en su número de junio, y bajo el título de "The little magazine", recoge el guante en términos apenas velados. Dice:

"La revista literaria, en la comunidad estética norteamericana, es sólo vital mientras sea un centro de creación y la patrona del entusiasmo de escritores y artistas que se congregan en ella y llenan sus páginas... "The Tiger's Eye" es una de las revistas cuya existencia no sería posible sin el apoyo de escritores y artistas creadores y cuyo éxito depende de ellos así como del hartazgo manoseado "público", muchísimo más inteligente de lo que desean recientes *snobs* intelectuales y críticos de mentalidad impermeable. Cualquier revista que trate de lograr éxito de otro modo, sea mediante la presión de grupos o mediante una orgullosa dictadura del director, se halla en estado psicopático".

"The Tiger's Eye" es, con mucho, la revista literaria más lujosa de los Estados Unidos. Su lujo resulta hasta insolente; parecería el ideal de un *snob* intelectual.

HEMINGWAY. — El acontecimiento más importante de la próxima temporada literaria en los Estados Unidos será la publicación de la próxima novela de Hemingway. Desde *Por*

quien doblan las campanas han pasado ya casi diez años, y es muy grande el interés por ver qué modificaciones ha podido introducir ese largo lapso en el estilo de Hemingway.

UNA ACLARACIÓN DE ORWELL. — *Nineteen Eighty-Four*, la última novela de Orwell, que está teniendo una difusión enorme, fué considerada por algunos críticos como un ataque al Partido Laborista británico y a los objetivos de su política. En una carta a Francis A. Henson, dirigente gremial de la industria automovilística, Orwell aclara la cuestión en estos términos:

"Mi reciente novela NO pretende ser un "ataque al socialismo o al Partido Laborista británico (del cual soy simpatizante), "sino una exhibición de las perversiones a "que está sujeta una economía centralizada "y que ya han sido parcialmente comprendidas en el comunismo y en el fascismo... "La acción del libro está situada en Gran "Bretaña para poner de relieve que las razas de habla inglesa no son intrínsecamente mejores que las otras, y que el totalitarismo, si no es combatido, puede triunfar "en cualquier parte".

CANALES INTEROCEÁNICOS Y VIVIDORES. — En el número 108 de "Revista de las Indias", el destacado historiador colombiano Pastor Restrepo escribe un artículo muy jugoso sobre "Novelescas actividades en torno de los canales interoceánicos". Por la Cartagena de mediados del siglo pasado desfilan aventureros de todos los tipos, pero casi exclusivamente franceses. Uno de ellos, de baja estatura, obeso, calvo, de ojos pequeños y vivaces, "dotado de una movilidad desconocida en esas latitudes", pasó cuarenta años viviendo de los demás gracias a sus fabulosos planes para canales interoceánicos. Casi ningún río del norte de Colombia dejó de ser aprovechado en alguno de los proyectos de "M. André Anthoine", cuyas andan-

zas son en verdad divertidas. Sus asociados, luego sus víctimas, fueron muchos; hasta figuraron entre ellos algunos aventureros franceses, uno de los cuales se llamaba muy adecuadamente "Truchon". M. Anthoine, después de haber explotado hasta el máximo la ingenuidad humana, volvió a Francia, haciéndose llamar Anthoine de Gogorza y utilizando ese sonoro apellido para atraer más incautos.

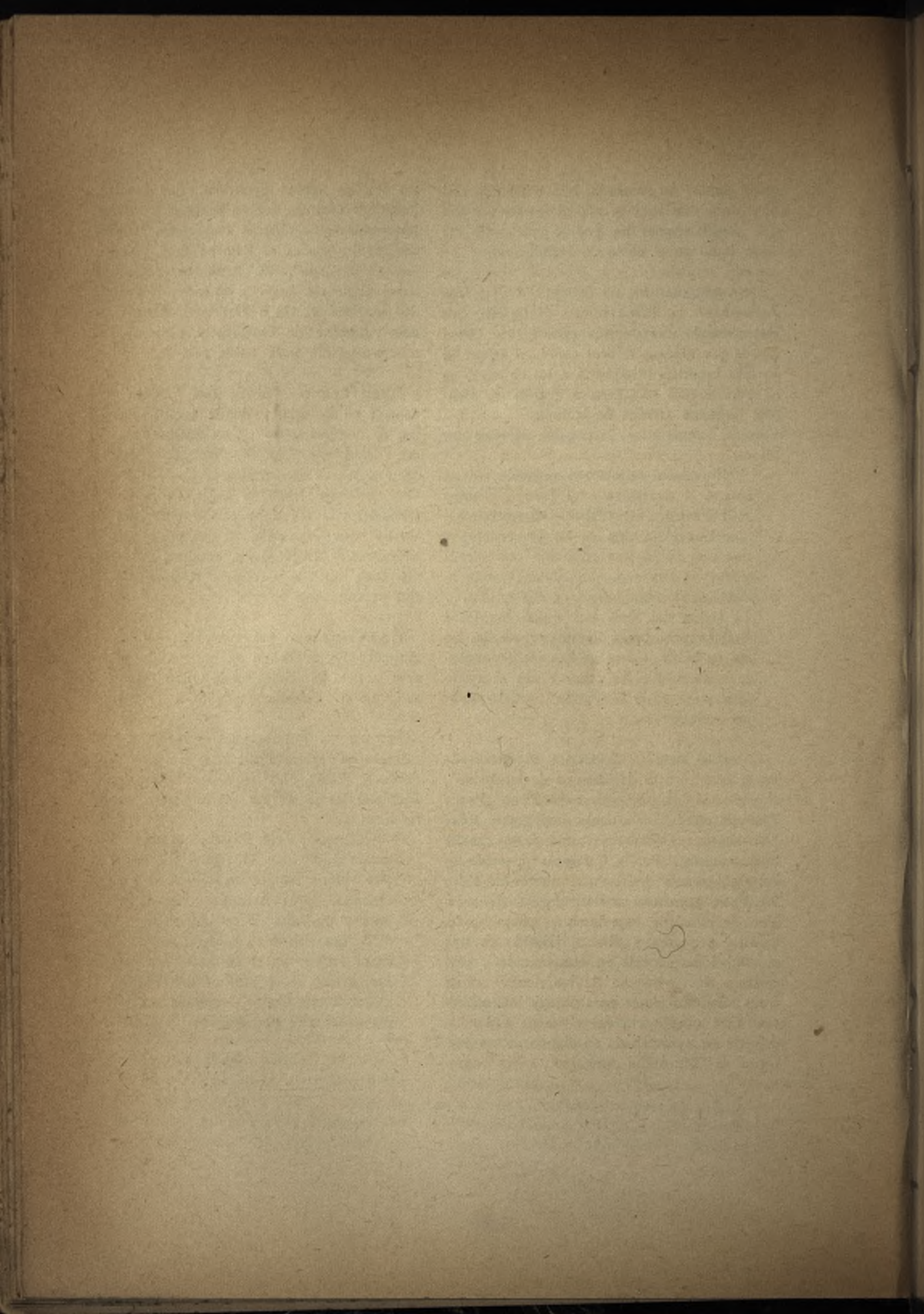
BUEN GRANO. — El de esta "Espiga" que aparece en Rosario, y donde nombres conocidos de nuestras letras —Luis Emilio Soto, Vicente Barbieri, Juan R. Wilcock— figuran junto a los de escritores más jóvenes: Daniel Devoto, Mario Jorge de Lellis, Pedro C. Orgambide, y a los de poetas y ensayistas del interior, que encuentran así una posibilidad de expresarse y llegar hasta nosotros. Además, está bien ilustrada y contiene secciones de crítica de indudable interés.

CALENDARIO EN EE. UU. — "Books Abroad", reproduce en su entrega de primavera la nota "Suicidios en la URSS", que apareció en el "Calendario" de SUR (Nº 166).

FRAZER EN SUDAMÉRICA. — Nancy Cunard comenta en "Horizon" de julio el último libro de G. S. Frazer, *New from South America*; al enumerar los países por donde anduvo, el autor dice:

"El Uruguay (con un sabor inglés de hace "veinte años) era el tradicional asado al "aire libre, y estudiantes, y vistas, y Victoria "Ocampo, de la Argentina, famosa fundadora y directora de la importante revista "SUR, que daba una conferencia sobre Richard Hillary en el Instituto Británico de "Montevideo, y el escultor San Martín, el "pintor Torres García, inspirado por la forma geométrica precolombina, y Figari".

ALFREDO J. WEISS



ÍNDICE

<i>André Gide: Notas sobre Chopin</i>	7
<i>Victoria Ocampo: Chopin. (Variaciones sobre el mismo tema)</i>	22
<i>Alvaro Fernández Suárez: El asombroso reloj</i>	33
<i>Xavier Villaurrutia: Décimas</i>	45
<i>Enrique Amorim: Del otro lado del muro</i>	47
<i>Guido Piovene: La Gaceta Negra. Historia de una muchacha</i> ..	53

CRÓNICA

<i>Camillo Viterbo: De Carlos Marx a John M. Keynes</i>	67
---	----

NOTAS

LIBROS:

<i>Carlos Mastronardi y César Rosales: "Dos obras de Adolfo Bioy Casares"</i>	73
<i>C. R.: Miguel Ángel Asturias: "Poesía. Sien de alondra"</i> ..	80

CRÓNICA DE CINE:

<i>María Rosa Oliver: "En cualquier lugar de Europa"</i>	84
<i>Estela Canto: "Caza trágica"</i>	87

ACTUALIDAD:

<i>H. A. Murena: Los penúltimos días</i>	88
<i>José Luis Ríos Patrón: Contestación a Murena</i>	91
<i>Alfredo J. Weiss: Calendario</i>	92

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

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

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