

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

ABRIL DE 1950 AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTÍN AÑO XVIII

BUENOS AIRES

THE

LIBRARY

OF THE

UNIVERSITY

S U M A R I O

J U L E S R O M A I N S

CONFESIÓN DE UN EUROPEO

R A F A E L A L B E R T I

*A DOS PINTORES Y UN
ARQUITECTO*

F E D E R I C O D E O N I S

ALFONSO REYES

A T T I L I O D A B I N I

*DOS MUERTOS EN EL
AUTOMÓVIL*

F R Y D A S C H U L T Z D E M A N T O V A N I

ANDERSEN Y LA FÁBULA

CRÓNICA Y NOTAS

Daniel Costo Villegas: El punto primero del punto cuarto ☆

Emir Rodríguez Monegal: Significación de George Orwell

☆ NOTAS DE LIBROS, por *A. Fernández Suárez, Miguel*

Alfredo Olivera y Eduardo E. Krapf ☆ *Juan Carlos*

Paz: Arnold Schönberg y el fin de la era tonal ☆

CRÓNICA DEL CINE, por *Estela Canto* ☆ *Guillermo*

de Torre: Contrarréplica a Victoria Ocampo

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

fredo J. Weiss: Calendario

CONFESIÓN DE UN EUROPEO

¿Es Europa un sueño? Me lo he preguntado muy a menudo en el curso de estos últimos diez años, cuando la catástrofe se desencadenaba, y después, cuando empecé a recorrer los inmensos e innumerables campos de ruinas que dejó la guerra a través del continente. La historia ¿no acababa de mostrarnos que se rehusaba a tomar en cuenta lo que había sido para nuestra juventud un apasionante ideal? Europa se desbarataba antes de haber existido como tal, antes de haber sobrepasado su etapa de "expresión geográfica". Si quedaban algunos pedazos todavía buenos ¿no había que resignarse a verlos emplear en el seno de construcciones diferentes y más vastas, como esos restos de los monumentos clásicos que apenas se pueden reconocer en una muralla de la Edad Media o en una catedral cristiana?

Quiero hacer abstracción, por lo pronto, del aspecto político del problema, pero debo decir que una de las raras y seguras enseñanzas de la historia es que las soluciones políticas más ingeniosas son las que tienen mayores posibilidades de imponerse y perdurar, porque responden a una predisposición natural de los hechos y de los hombres.

Quisiera interrogarme con una sinceridad completa. ¿Es que un hombre como yo, cuando se ha sentido "europeo" —lo que le ha ocurrido en muchas ocasiones desde sus años de juventud, y a veces en circunstancias patéticas— se ha engañado a sí mismo por una ilusión del corazón o por una figura de retórica? ¿O bien ha tenido la experiencia viva de una realidad a la que los acontecimientos no han sido favorables hasta ahora, pero que continúa haciendo presión sobre el presente y el futuro?

Recuerdo la primera vez que atravesé el Rin. De entonces a acá ha transcurrido casi medio siglo. Pasé el puente de barcas en Colonia. El río estaba bullicioso de vapores y pinazas. La ciudad misma, a la que ninguna pesadilla premonitoria pintaba la imagen de sus ruinas futuras, presidía esta animación desde su propia opulencia. Yo sabía que ese río ilustre había sido testigos de cientos de luchas entre los pueblos, el mío inclusive. Podría haberme parecido una frontera disputada, erizada de odios seculares, que la varia for-

tuna de los combates había hecho caer primero en las manos de unos, después en las de otros. Pues bien: sentí exactamente lo contrario, y sin esforzarme, sometiéndome sólo a la influencia de los lugares y de las cosas. Me parecía que ese río atestiguaba que había una Europa que no era sólo la noción de un atlas geográfico, sino un ser vivo. Ese río era una unión. Llevaba hacia el mar riquezas comunes, que sacaba de sus márgenes derecha e izquierda, de las entrañas mismas del continente. Y ese río traía otras riquezas del mar para distribuirlas y alimentar con ellas una civilización homogénea.

¿Cómo describir esta sensación a quien no ha tenido la oportunidad de experimentarla? Sobre todo ¿cómo convencerlo de que no se trataba de una de esas emociones fugitivas y puramente individuales que tal vez un poeta tiene el derecho de utilizar, pero que carecen de todo valor para la gente seria?

Recuerdo también el significado que adquirieron para mí, después de haberlas descubierto y recorrido, ciudades como Amberes o Rotterdam. Yo era en ellas un extranjero desde el punto de vista nacional; no tenía, por tanto, la más mínima tentación de buscar motivos de orgullo patriótico, ni satisfacciones de propietario. Mi sentimiento europeo se desplegaba en toda su pureza y con toda libertad. Aquellos grandes puertos, de un bullicio tan alegre ¿podían ser concebidos de otra manera que no fuera como órganos que Europa se había dado a sí misma, que había nutrido y acrecentado con su substancia y con su energía? Estaban ligados a pequeños países por una especie de comodidad administrativa. Con ello no se molestaba a nadie. Además, como esos pequeños países eran "neutros" y prefiguraban ante mis ojos el renunciamiento futuro de la humanidad a los argumentos de la violencia, me parecía simplemente que Amberes o Rotterdam habían alcanzado una situación que, en un día no lejano, sería más o menos la de todos nosotros. Eran un esbozo de la Europa futura.

Había asimismo en el Continente de principios de siglo, otros muchos lugares en los que podía uno compenetrarse del sentimiento europeo; bastaba estar presente en ellos, respirar, mirar, no rehusarse a la evidencia. Y si hoy ensayara decirme —para dar gusto a los espíritus secos— que todo aquello se debía en gran parte a la imaginación y a las ensoñaciones de un poeta, mi instinto de la realidad actual protestaría. Si no fuera más que eso, se vendrían abajo gran parte de las afirmaciones y de las revelaciones del corazón, sobre las que fundamos nuestra vida.

Es fácil concebir el choque particularmente duro que fué la guerra del 14 para los hombres que habían disfrutado de esta especie de iluminaciones interiores. Esos hombres, hasta durante la guerra misma, se esforzaban por creer que asistían a una de esas crisis paradójicas en que la vida parece hacer con furor todo lo contrario de lo que quiere en el fondo; crisis que son para ella, quizá, una manera de disolver bruscamente obstáculos infranqueables y viejos venenos. A veces nos decíamos que una explosión de odio entre los individuos es la máscara de un amor que tiene miedo de confesarse. Buscábamos analogías históricas. Guardando las distancias ¿la guerra americana de secesión no parecía ser una especie de "enfermedad aguda de la unidad", o sea una prueba casi mortal que tenía como causa el problema de la unidad y de la que debía surgir la unión de los estados?

Nadie podrá extrañarse demasiado de que los días de la postguerra nos hayan deparado una serie de satisfacciones más o menos mezcladas. Sin duda, la Sociedad de las Naciones llenaba uno de nuestros principales deseos. Pero nuestro sentimiento de europeos no se hallaba satisfecho. El problema de nuestra Europa había sido escamoteado. Después de haber constituido una esperanza, Europa se convertía en un fantasma, en un fin que se abandona antes de haberse logrado. Justamente, lo que faltaba a los negociadores de Versalles era una especie de "iluminación interior". No podían saber de qué exigencia vital estaba hecho nuestro sentimiento de europeos. No habían tenido la experiencia del puente de las barcas de Colonia.

Me vuelvo a ver entre las dos guerras, ensayando a tientas de tomar nuevo contacto con esta realidad dos veces puesta en peligro, tanto por el conflicto mismo como por los beneficios ambiguos de Versalles. Verificaba entonces mis emociones antiguas. Me preguntaba si aún correspondían a la situación presente. ¿Hubo complacencia de mi parte? Es el caso que las he vuelto a afirmar una y otra vez, en el recogimiento de la soledad, en la vía pública. Por ejemplo, uno de mis recuerdos más vivos es el de un compartimiento de vagón, pintado de rojo oscuro, donde me encontraba a solas una tarde de agosto. Era uno de esos trenes internacionales, no lujosos, que hacen su trayecto siguiendo uno de los ejes Norte-Sur del continente. El tren debía venir de Aix-la-Chapelle e ir hasta Basilea, e incluso más lejos. Atravesaba así, en parte, Alemania, Bélgica, Luxemburgo, Francia y Suiza. Hice casi todo el recorrido, y no recuerdo ningún incidente, ninguna particularidad curiosa: sólo recuerdo que tuve, desde el principio hasta el fin, en ese compartimiento

solitario, un compañero: el sentimiento de Europa. No hablaba. No se preocupaba de mostrarme el paisaje que desfilaba por las ventanillas. Se contentaba con estar presente.

Otro recuerdo me lleva a lo que llamaba en ese tiempo, en el secreto de mi corazón, "una fiesta nacional de Europa". El hecho ocurrió en Viena, en 1927, con ocasión del centenario de Beethoven. La infortunada Austria había organizado una celebración grandiosa. Y no sé en qué medida había tenido conciencia de ello, ni que parte había desempeñado en la inspiración del programa, el Sr. Seippel, que era entonces Canciller; es el caso que era evidente la intención de reunir a Europa en una comunión espiritual alrededor de uno de los motivos más nobles de exaltación que pueda imaginarse. Muchos lo advirtieron con mayor o menor claridad. Recuerdo haber participado mis sentimientos íntimos a Herriot, que representaba a Francia en la celebración del aniversario; a Vandervelde, delegado de Bélgica; a Freud, que por estar enfermo no asistía a las ceremonias, pero con quien yo podía charlar personalmente. Esa gran frase, "fiesta nacional de Europa", estaba en los labios de todos y todos teníamos el pudor de evitarla. Pero la sobrentendíamos a cada paso.

Este esfuerzo para no perder la fe explica, según creo, la indulgencia entristecida, la paciencia que muchos europeos han mostrado, y que sorprende a los espectadores de otros continentes, ante los desmanes y los delirios agresivos de un país como Alemania. No pretendimos nunca ocultarnos la maleficencia que la guiaba. Pero "salvar a Europa", impedir que se desgarrara en una nueva crisis que tenía toda la apariencia de ser mortal, era para nosotros uno de esos imperativos privilegiados que conocen los médicos, por ejemplo, y cuya fuerza es difícil apreciar desde afuera.

Sin duda, la segunda catástrofe ha sido mucho más penosa para nosotros. ¿Cómo no reprocharnos el haber sido, quizá, tolerantes y magnánimos hasta el exceso? ¡Pero, sobre todo, qué desmentido a la obstinación de nuestra fe! ¿Podía uno atreverse ahora a pensar en un odio que preludia un amor, en una Europa que se lacera apasionadamente en vísperas de apagar su sed de unidad? Todas estas visiones se volvían ridículas.

Sin embargo, después de esta aurora sombría de la segunda postguerra, llena de desencantos, se ha esbozado una especie de resurrección. Lázaro no ha salido de la tumba; pero ya empieza a moverse. Yo mismo, después de

haberme interrogado de la manera en que acabo de hacerlo, no puedo consentir que haya sido engañado por un sueño.

¿Por qué he utilizado reminiscencias sentimentales en vez de argumentos lógicos? Porque, según creo, es a través de ellas como encontramos, en el curso de la existencia, la fe en nosotros mismos o en alguna gran causa que, habiéndonos inflamado de pasión en otra época, nos parece hoy vacilante y dudosa. Cuando un artista se ha dejado descorazonar por las derrotas sufridas o por la crítica y llega a preguntarse: "¿No me habré equivocado desde el principio? ¿Acaso no tienen ellos razón? ¿No haría mejor en seguir modestamente sus consejos?", la mejor respuesta que debe darse es siempre ésta: "Veamos". Cierta día, hace ya varios días, cuando tenía veinte años, sentí a propósito de mi arte, de mi obra futura, de lo que habría de decir en la tierra, el peso de algunas verdades que tenían una fuerza increíble, que me inundaban con su evidencia. No había ninguna posibilidad de que me equivocara. La verdad florecía ante mis ojos. Ahora que no sé ya dónde estoy ni adónde voy, sólo me queda recuperar, mediante una extrema tensión del alma, esa iluminación antigua. Una vez más, estoy seguro de que tendré razón... Los errores o las debilidades de la ejecución, las resistencias o las hostilidades que me esperan por parte del público o de la crítica, son un problema totalmente distinto.

Nos basta cambiar los términos de esa reflexión. Las modalidades o las dificultades de ejecución son un problema totalmente distinto. Otro tanto ocurre con los antagonismos que habrá que reducir, con los egoísmos que habrá que conciliar, y con las mil inquietudes que, si obramos inteligentemente, deberán ser tomadas en cuenta. Ésa es la misión de los hombres de estado. Pero existe un sentimiento vital de que estamos seguros (el que haya sobrevivido a tantos desastres demuestra su profunda raigambre). Es necesario satisfacerlo. Por eso diríamos nosotros de buena gana, con cierto desenfado, a los hombres de estado: "Decididamente, Europa no es un sueño. Pongámonos de acuerdo. Hagan ustedes lo posible. Desde hace largo tiempo, Europa merodea alrededor de las puertas de la existencia como un alma en pena, y sus gemidos no dejan de ser escuchados por ustedes. La mejor manera de que se deshagan de ella es crearla".

Pero todavía tenemos algo que decir a ciertos hombres —hombres de estado, hombres de pensamiento, o simples ciudadanos— que, no debiendo tomar parte activa en esta creación, se imaginan que no les concierne o que

no son responsables de ella. Me refiero a los habitantes de otros continentes: norteamericanos, sudamericanos, asiáticos, australianos, etc. Sé que muchos de ellos han descubierto —particularmente en los Estados Unidos— que tienen que vivir solidariamente con nosotros. Pero aún hay muchos que se dicen de buena fe: "Allá los europeos. Que por sí solos arreglen sus problemas. ¿Por qué y cómo vamos a intervenir nosotros?" No se trata de intervenir. Pero en la vida existen una serie de circunstancias en que influímos sobre los acontecimientos sin mezclarnos a ellos: simplemente, por la atmósfera moral que creamos a su alrededor.

El día en que millones de americanos, de asiáticos, etc., sobre todo aquellos que ejercen un papel directivo, se digan enérgicamente: "Decididamente, una Europa unida es necesaria para el equilibrio del mundo, para el progreso del mundo, y en tanto que no exista sentiremos una especie de molestia vital y de inquietud", ese día todas las dificultades comenzarán a disminuir y poco a poco a desaparecer. Tan cierto es que los estados de ánimo que se propagan en la humanidad componen un clima general. Y, según el caso, este clima general favorece o impide el crecimiento de instituciones humanas que en apariencia son independientes unas de otras, o que están subordinadas a las condiciones locales.

Este problema del clima general de la humanidad es uno de los que más preocupan a los espíritus reflexivos. No sólo domina el destino próximo de Europa, sino todo nuestro porvenir. Los mismos que a través del mundo se desinteresan de Europa, o la abandonan a los juegos ciegos de la fatalidad, están dispuestos a entregarse a un escepticismo resignado en los problemas que los conciernen. Si no creen en Europa, tampoco creen en una victoria sobre los demonios interiores, ni en un orden racional del mundo. Pero deberían persuadirse, deberían convencerse de que cada uno de ellos es responsable del clima moral en que vivimos, y que este clima determina la historia, como la primavera o el invierno determinan la vida de los prados y de las selvas.

(Copyright by Unesco, 1949.)

JULES ROMAINS
de la Academia Francesa

A DOS PINTORES Y UN ARQUITECTO

1

RAÚL SOLDI

Por su retrato de Aitana

Tenías que ser tú, pintor, gracia liviana,
música diluída,
luz vaporosa, frágil, desasida,
quien pintase en el aire puro el aire de Aitana.

Pensativa inocencia,
pintor, de tu pintura voladora.
Pálida, encantadora adolescencia,
color que de color se decolora.

¿Quién diría
de tu alado pincel, de tu paleta,
ala de melodía,
desnudada,
bañada,
tenue melancolía,
flor secreta?

Por ti el sueño se afina
y algo del oro de la piel se albina.
Juega
casi paradamente
una brisa que tú sabes de donde llega
y que apenas se siente.

¿Qué te daría yo para ti, qué te diera,
pintor, como homenaje?

Una paloma que al volar se fuera
convirtiendo en pañuelo del paisaje.

Un pez ensimismado

y un caballo de espuma más ligera
que un do re mi fa sol evaporado.

Tenías que ser tú, pintor, grácil, liviana,
inasible armonía,

quien retratara un día

con el aire en el aire puro el aire de Aitana.

2

GINÉS PARRA

(Índice para un poema)

Tierno pincel austero,
asceta

en el paisaje minero.

Pelado

planeta blindado.

Plancha de acero.

Arquitectura,

ingeniera,

humana temperatura

artillera.

Finura.

Grandeza mineral.
Melancolía
umbría,
bloque, piedra del Escorial.

Vertiginosa,
violenta,
cruenta,
desangrada rosa.

Inmóvil movimiento,
hondo,
mondo,
sólido viento.

Pensativa,
decisiva,
pura,
esquivada y esquivada,
dulce, dura.

Ginés Parra: pintura.

3

A ANTONIO BONET

Arquitecto

A ti, arquitecto de la luz, tocado
del soplo de la mar grecolatina;
mano que eleva, frente que origina
la gracia en el azul ilimitado.

Por ti otra vez el cielo fué creado,
por ti el oscuro bosque se ilumina.
Canta tu arquitectura cristalina
sobre el espacio más deshabitado.

Te espera el sol, el aire anda impaciente
del campo a la ciudad, y el hombre siente
morirse de dolor en la mirada.

El arquitecto puede hacer la rosa
y con el sol la vida más dichosa
en luz, en luz, en luz edificada.

RAFAEL ALBERTI

A L F O N S O R E Y E S

Cuando Alfonso Reyes publicó su primer libro en 1911 estaba ya definitivamente formado. Tenía veintiún años —había nacido en la ciudad nortea de Monterrey el 17 de mayo de 1889— y no había salido de México. Aquel libro, titulado *Cuestiones estéticas*, reveló al mundo de habla española a un joven autor mexicano que fué mirado ya desde entonces como un maestro —caso semejante al de aquel joven uruguayo de la generación anterior, José Enrique Rodó, que desde sus primeros escritos fué llamado el maestro de la juventud americana. La madurez precoz de Alfonso Reyes, la amplitud y profundidad de su cultura, la seguridad de su estilo claro y complejo se debían por completo a su formación mexicana. Es importante notar esto para entender la originalidad y significación de este escritor que hoy, después de cuarenta años de constante y copiosa labor literaria, se nos aparece como el más universal de los escritores de lengua castellana, quizás como el más logrado ejemplo en cualquier literatura de ciudadano del mundo internacional de las letras antiguas y modernas.

Se suele mirar superficialmente a México como un país cerrado, impenetrable y extraño, cuyo carácter atrae como algo ajeno a la civilización occidental europea. ¿Cómo es posible entonces que un puro mexicano como Reyes haya podido vivir la mayor parte de su vida en España y Francia, y en las ciudades más cosmopolitas de América como Buenos Aires y Río de Janeiro, y que en todas partes haya sido mirado y admirado como un ejemplar humano que encarnaba en grado excelso las cualidades más altas y difíciles de la civilización europea?

Muchos mexicanos recalcitrantes o miopes se hicieron esta pregunta ante el éxito personal de Reyes y su obra en otras latitudes, y llegaron a tacharle de extranjerizante y descastado. La verdad es que la raíz del cosmopolitismo de Reyes hay que buscarla en México, y que su mexicanismo esencial y puro le acompañó siempre y en todas partes y prestó a su persona y a su obra esa calidad superior que los extranjeros apreciaban.

Cuando Reyes se formó en México en los últimos años del régimen de Porfirio Díaz, había en las clases altas un hervor de ideas y tendencias nuevas inspiradas por las instituciones educativas creadas por el liberal positivista Gabino Barreda y el mayor intérprete de la historia de México, Justo Sierra,

y por la renovación de la literatura que significó en Gutiérrez Nájera y los demás poetas de la "Revista Azul" el principio del "Modernismo" en América. Reyes ha descrito en uno de sus libros, *Pasado inmediato* (1941), la manera como surgió su generación, la llamada del Centenario de la Independencia, que entre 1906 y 1910 se agrupó en revistas nuevas y en el Ateneo de la Juventud, en las vísperas de la revolución de 1910, a la que sus avances literarios, filosóficos y artísticos condujeron directa o indirectamente. Jóvenes compañeros de aquel grupo eran, además de Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos y el dominicano Pedro Henríquez Ureña, hombres también de máxima significación en México y en América. Con ellos estaba el joven pintor Diego Rivera, que iba a ir después, como Reyes, a España y Francia, y pronto aparecería entre ellos Martín Luis Guzmán, el novelista de la revolución.

No es Reyes, por lo tanto, una inexplicable excepción, sino el producto de un gran momento de actividad intelectual y literaria, uno más de la larga tradición de alta cultura que hubo siempre en México desde los días que siguieron a la conquista. Antecedentes de la alta cultura mexicana en los diversos tiempos —a la que Reyes se referirá constantemente en sus obras— son en el siglo xvi el erasmismo de Zumárraga y de Vasco de Quiroga, que organizó su diócesis de Michoacán conforme a la Utopía de Sir Thomas More; en el siglo xvii Juan Ruiz de Alarcón, mexicano formado en México, capaz de crear para España y para Francia la comedia moral moderna; una escritora como Sor Juana Inés de la Cruz, que armoniza y sintetiza, como hizo después Reyes, lo clásico y lo barroco, lo culto y lo popular, y un sabio científico e historiador como Carlos Sigüenza y Góngora, que trató de reconstruir la cultura total de México indo-hispana; y en el siglo xviii un hombre como el jesuita Clavijero, capaz de enfrentarse, como Jefferson, con el prejuicio antiamericano dominante en Europa a través de las obras de Buffon, De Pauw, Robertson y Raynal.

Herederó y continuador de esta larga tradición de cuatro siglos es Alfonso Reyes en el siglo xx. Sobre el fondo de la realidad inestable, compleja y contradictoria de México, él, como sus antepasados, ha sabido mantener el hilo de la unidad y la luz partiendo de su mexicanismo imperturbable hacia todos los puntos del horizonte en el tiempo y en el espacio. Él, con su gracia peculiar, ha visto la unidad esencial de México en la *x* de su nombre, que los mexicanos se obstinan en escribir aunque la pronuncian como *j* igual

que los demás hispanohablantes. Esa x, esa incógnita que es México, queda resuelta cuando Reyes dice de ella con amor: "¡Oh, x mía, minúscula en ti misma, pero inmensa en las direcciones cardinales que apuntas: tú fuiste un crucero del destino!"

No nos extrañe, pues, ver a Reyes, el mexicano, en sus andanzas fuera de su patria, sintiéndose en todas partes como en casa propia, sin dejar de ser él mismo. Él, como la x de México, es un punto de cruce de todas las culturas, que en su espíritu se juntan y se separan al mismo tiempo, adquiriendo nueva luz y sentido. Los temas desarrollados a través de su obra en muchas formas diversas estaban ya contenidos en su primer libro, y en las poesías y ensayos que escribió antes de salir de México.

Allí está ya la base clásica, heredera del humanismo mexicano con modernidad filológica y estética, en su estudio sobre las Electras del teatro griego, que culmina como poesía creadora íntima y moderna en su poema dramático *Ifigenia cruel* y como exégesis y crítica en varios tratados doctrinales escritos al margen de sus trabajos universitarios en los últimos años después de su regreso definitivo a México. La manera como lo eterno griego adquiere nuevo sentido en la obra toda de Alfonso Reyes, en bisel con su espíritu mexicano, estaría mejor ejemplificada en el título de una obra menor, la serie de sonetos *Homero en Cuernavaca*.

También está España en su ensayo crítico sobre una novelita de 1492, conocida hoy sólo de los eruditos, pero que Reyes ve como prototipo de la novela moderna, y en su primer estudio sobre la estética de Góngora, el poeta que va a ser después objeto de otros estudios definitivos de Reyes y al mismo tiempo una influencia que estará presente en su poesía y en toda la poesía moderna. Su obra de investigación e interpretación de la literatura española antigua y moderna adquirirá durante su estancia en España y después vastas proporciones y hará de él uno de sus mejores historiadores y críticos en el doble aspecto de sabio erudito y de descubridor de valores estéticos. A través de su obra se encuentran trabajos diversos, llenos de novedad, penetración y sabiduría, sobre las cumbres de la literatura española en su larga historia, como el Cantar del Cid, el Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Calderón, Gracián, y los modernos Azorín, Valle-Inclán, Unamuno, Ortega y tantos otros.

Al mismo tiempo está ya presente en su primera obra mexicana su ini-

ciación precoz y decisiva en las literaturas extranjeras. Un ensayo sobre Goethe es el primero de los varios que escribirá después. Dos ensayos, uno sobre George Bernard Shaw y otro sobre Oscar Wilde, son el primer indicio de su interés constante en la literatura inglesa y norteamericana, que ejerció un influjo definitivo en la forma de ensayo en que se vació la mayor parte de su obra literaria. Y, en fin, un estudio sobre el arte literario de Mallarmé es significativo del dominio íntimo y directo que tendrá siempre de la literatura francesa, sobre todo la moderna que arranca de Mallarmé. Sobre él escribió después un librito encantador, *Mallarmé entre nosotros*, y su influencia es una de las que están más presentes en su estilo.

Además aparece ya en aquel primer libro su interés por el folklore y por la literatura mexicana. Sobre ésta ha escrito muchos estudios dedicados a autores grandes y pequeños de su predilección, y uno de sus mejores libros de crítica, *Letras de la Nueva España*, clara, penetrante y precisa valoración de la cultura de México en la época colonial. Y a México dedicó una de sus primeras obras, *Visión de Anahuac*, muestra bellísima del arte de Alfonso Reyes para fundir el saber histórico y la poesía al reconstruir el alba del México moderno, el momento inicial del cruzamiento del mundo europeo con la civilización azteca, que aparece ante nuestros ojos deslumbrados — como ante los de los conquistadores españoles — pura, límpida y desrealizada, como una realidad poética en la que se siente la altura de la meseta mexicana y se ven las cosas en la transparencia única de su atmósfera. No es una reconstrucción histórica en sí misma, sino la visión que resulta del cruzamiento sutil del mundo precortesiano con la mirada del hombre de fuera, del viajero de antes o de hoy que llega a “la región más transparente del aire”.

Más significativo aún que el hecho de que Reyes haya escrito algunas obras de asunto mexicano es el de que a través de toda su obra, dedicada en su mayor parte a otros temas muy alejados de México, éste aparezca constantemente como punto de referencia y comparación, y aun cuando no aparezca se le siente en el fondo de la visión que Reyes tiene de otras culturas, y en el temple y tono de su personalidad y de su estilo. Hay unidad evidente en una obra como la suya que trata de temas tan varios y que se ha expresado en las más diversas formas literarias. Escribió poesías desde su adolescencia y las sigue escribiendo en su vejez, y yo creo que en su poesía está la esencia de su obra y la realización más perfecta de su estilo. En ella se fun-

den de manera indivisible lo clásico y lo moderno, lo culto y lo popular, lo personal y lo universal, y se dan en variedad sorprendente todas las vetas de su alma sencilla y compleja, abierta a toda emoción. Lo más personal y lo más mexicano de ella es la mezcla de gracia elegante y serena melancolía que contiene por debajo de la riqueza de lenguaje y de las reminiscencias literarias. En el ensayo ofrece su obra una variedad que va desde el tratado extenso, como el titulado *El deslinde*, gran ensayo en el que trata de establecer el límite entre lo que es literatura y lo que no lo es, hasta las pequeñas notas, cartas, dedicatorias, y otro material inclasificable que ha salido de su pluma al correr de la vida y que ha tenido la buena idea de reunir en libros publicados en estos últimos años. Ya antes había hecho publicaciones misceláneas, como el periódico Monterrey —recuerdo en el título de su ciudad natal— que escribía él solo durante su estancia en el Brasil para comunicarse por medio de él con sus amigos de todo el mundo. Igualmente recibíamos de España, de Francia, de Buenos Aires o de México folletos suyos lindamente impresos, distintos en el formato y en el contenido, que eran en su intención no más que un saludo lejano que mantenía vivo en nosotros el recuerdo y la amistad. El culto delicado y cariñoso de la amistad es otro rasgo mexicano que en la vida de Reyes fué una lección constante para todos los que no somos mexicanos. En el trato con él y con otros mexicanos he sentido lo que quería decir otro gran americano, el cubano Martí, cuando decía: "Tengo en México un amigo". Mucho de lo mejor que Reyes ha escrito —afortunadamente ya reunido en libros— está en esa literatura íntima escrita para los amigos y no para el público.

Sus amigos están en todos los sitios donde vivió o por donde viajó. En España, donde vivió desde 1914 hasta 1924, fué desde que llegó mirado como español, aunque él se cuidaba a todas horas de hacernos saber que era mexicano, lo cual acababa por convencernos de que había otro modo distinto y mejor de ser español. Allí se incorporó plenamente al Centro de Estudios Históricos, al Ateneo, a la prensa, a la vida editorial y literaria. Allí escribió muchos de sus mejores libros: los cuentos de *El plano oblicuo*, los ensayos reunidos bajo los títulos *Simpatías y diferencias*, *El cazador* y otros; títulos que definen bien el carácter de su originalidad literaria, para cuyo análisis necesitaríamos más espacio; los cuadros de vida española titulados *Cartones de Madrid*. Los diez años de España en la mejor edad de la vida le hicieron

sin duda mucho bien, y creo yo que el mayor bien que le hizo su descubrimiento de España fué su acercamiento a América, que va a continuar afirmándose hasta llegar a su plena conciencia cuando cerró el ciclo de sus peregrinaciones y regresó definitivamente a México en 1939. El mexicano de España se convirtió entonces en el español de México, y con amistad fidelísima acogió como director del Colegio de España —después Colegio de México— a muchos de sus antiguos amigos y a otros españoles que tuvieron que salir de su patria al terminar la guerra civil.

La etapa de su vida desde su salida de España en 1924 hasta su vuelta definitiva a México en 1939 muestra el destino oscuro y certero que hay en la vida de los hombres ejemplares, porque la línea que él sigue al parecer por motivos fortuitos viviendo sucesivamente en París, desde 1924 a 1927, en Buenos Aires, desde 1927 a 1930, en Río de Janeiro desde 1930 a 1935 —con algunas interrupciones intermedias, entre ellas varias visitas a los Estados Unidos—, es el camino y círculo completo que conduce a la conciencia y experiencia de América. Es el camino de Rubén Darío, hombre también de muchas patrias y ciudadano máximo de la América universal. Cada una de esas fases, la francesa, la argentina y la brasileña, han dejado honda huella en la obra de Reyes, y sin ellas no podría explicarse la universalidad americana, que hace de él una de las cumbres de la literatura hispanoamericana de hoy.

No es fácil conocer y apreciar todo el valor de Reyes mediante la lectura de una selección de su obra, por acertada que ésta sea. Su principal valor es de orden estético y está en cada detalle de su totalidad. Su actitud estética rehuye la afirmación rotunda y busca los medios tonos, los matices sutiles, la multiplicidad de caras que contiene cada idea o cada cosa, grande o pequeña. Se acerca a las ideas y las cosas con una mirada ondulante, inquisitiva y cariñosa, con una amplitud liberal que sólo podríamos definir con un término que no parece tener relación ni con la filosofía ni con la estética, pero que sí tiene especial significación mexicana: cortesía. Cortesía con las cosas y con las ideas, cuidado escrupuloso en el trato con ellas, mesura en el elogio, gracia en la negación, y siempre bondad, una bondad estética que consiste en comprenderlo todo. Así es como Reyes ha logrado convertir en materia poética todo lo que han visto sus ojos y su espíritu.

FEDERICO DE ONÍS

DOS MUERTOS EN EL AUTOMÓVIL

Bernardino se mantenía doblado, con los brazos sobre el volante, el pecho separado de los brazos para no sentir las vibraciones que le habrían lastimado las heridas. Se había puesto en esa actitud de reposo —pocos segundos, el tiempo necesario para que Cantore y Berto bajaran— sólo atento a mantener en marcha el motor y volver a partir de inmediato, pensando: la detención debe ser un instante; debe ser tan breve como si no la hubiese; nadie debe darse cuenta, pero esto es imposible. Y mientras tanto sentía vibrar el auto derrengado con un ruido nervioso de vidrios rotos, de chatarra sacudida; y pensaba en el esfuerzo que tendría que hacer para ponerlo en marcha apenas los demás se hubiesen apeado; y los sentía descender, y el auto, al descargarse, cada vez era más sacudido por el motor. Bernardino sentía aligerarse el auto como si el peso se le hubiera quitado a él, y en un momento dado sintió que se aligeraba demasiado y vió, con el rabo del ojo, que también Aldo se había apeado, que también Hugo se apeaba. Tuvo un arrebato de ira.

“Me c... en Dios —imprecó para sus adentros—, ¿por qué bajan ellos también?”

Pero tenía la boca llena de sangre y le faltaron fuerzas para hablar —fuerzas y tiempo— y aun para volver la cabeza y verlos bien mientras cruzaban la acera y bajaban los escalones de la calle transversal. Estaba ya empeñado en el esfuerzo de hacer que el auto marchara. Lo hacía maquinalmente. Y al mismo tiempo se daba cuenta del vacío liviano que quedaba a sus espaldas, en el auto. Y el auto partía ya, y él continuaba empeñado en el esfuerzo del brazo para el cambio de marcha, y veía la calle libre ante sí, y la imagen de los cuatro que, habiendo bajado los escalones, se perdían entre las casas.

“Ellos están vivos —pensó. Aún estaba irritado—. Aldo, bueno está. Pero Hugo, hijo de puta, ¿por qué ha bajado también él? Han dejado en el auto sólo a los muertos”. Y mecánicamente el pie apretaba el acelerador.

A uno, Pedro, lo sentía desmoronado sobre el asiento, a su lado. No estaba muerto, se estaba muriendo. Lo tocaba con su codo derecho; era una masa ya inerte pero sufriente aún. Las balas que él mismo tenía en el pecho procedían de la misma ráfaga. Los había alcanzado cuando ellos dos, y Danilo, empujaban en el suelo el auto que no quería arrancar, junto a la cárcel, y los otros disparaban desde dentro del coche a través de la ventanilla posterior, cuyo vidrio se había quebrado. El motor se había puesto a funcionar en ese momento; y los tres ya estaban pasando del empujón al salto por las portezuelas abiertas cuando llegó la ráfaga, y entonces fué como si la ráfaga misma los echara adentro, y Bernardino, con el empujón del cuerpo, hubiera hecho saltar fuera, del otro lado, al pequeño Berto que hasta entonces había estado al volante; el auto adquiría velocidad bajo los disparos que lo horadaban o pasaban de largo mientras Berto, agarrado a la puerta entornada, se colaba adentro, atrás, allí donde los otros se mantenían agachados para esquivar las balas. Bernardino se daba cuenta de lo que estaba ocurriendo, y no había acelerado demasiado bruscamente para no poner a Berto en peligro de caerse. Aceleró cuando tuvo la sensación de que estaba dentro; ahora había que tomar la vuelta, y esto era lo más importante, porque después de la vuelta sabía que los disparos se convertían en ruidos inofensivos. Sabía que dentro de sí le había sucedido algo, pero no sabía por qué estaba todo doblado, apoyado con fuerza sobre el volante, tanto que con el pecho se tocaba las manos que sostenían la rueda, y se las sintió, en la vuelta, girar debajo de la rueda. Lo supo cuando el alivio que tuvo después de haber dado la vuelta, antes de que los otros —soldados, guardias de la cárcel, camisas negras— hubieran tenido tiempo de correr hasta la esquina para hacer todavía algunos disparos detrás del auto, le permitió pensar en ello. Apretaba, para confundir esa sensación de tremendo choque que sentía en el pecho, y que poco a poco se le hacía dolor, dolor cada vez más agudo, cada vez más alto y cada vez más dentro del pecho, hasta que en un determinado momento se sintió como traspasado por ese dolor y tuvo un rápido, frenético desvanecimiento; pero esto sucedió cuando doblaba la curva para embocar el puente, y entonces ocurrió que el auto, entre que con la goma agujereada por un proyectil no respondía bien a la dirección, y él, que no pudo hacer girar un poco más el volante, fué a dar contra la esquina de un muro. El choque sacudió el cuerpo de Pedro como un saco pesado, echó hacia adelante como si fueran

otros tantos sacos a los que estaban dentro, y él se volvió a golpear contra el volante el pecho clavado en el dolor. Fué como si todo hubiese acabado, en la repentina inmovilidad y en el repentino silencio del motor que se había apagado. Volvió a caer sobre el volante, y quedó así, clavado en el dolor, con una mueca de blasfemia sobre los labios contraídos. Oyó a Aldo maldecir, seco, desesperado, resuelto. Oyó que, atrás, se movían y buscaban la puerta. Se sintió levantado y luego dejado caer, y alguien gritó: "¡Rápido, abre! ¡Abajo!" Y trajinaban en la puerta para abrirla. Bernardino, como en una sacudida de despertar, se llevó la mano a la boca, se limpió los labios, se miró la palma llena de sangre. Algo que ya no era su conciencia le hizo hacer los movimientos necesarios para volver a poner en marcha el motor; y fué prodigioso que esta vez el motor volviera a encenderse y a sacudir el auto, antes de que los otros llegaran a apearse. El choque no había sido de frente, sino oblicuo; por eso pudo volver a enderezarse, separarse, volver a patir, tomar el puente en un confuso rebrillar de pretilos deshechos y temblorosos y de aire y luces y sombras que se mezclaban ante sus ojos furiosamente desencajados que iban perdiendo la fuerza para ver. Quizás llegó a un punto en el que ya no vió nada; pero fué un instante, y luego sus ojos volvieron a aclararse. Y veía: la calle estaba quieta, las casas estaban quietas; pero veía de un modo extraño; su ver estaba acompañado por una sensación muy extraña; como un ver desde fuera del mundo; o quizás solamente desde fuera de sí.

"Quizás —pensaba— ve así uno que va a morir, uno que acaba de morir y aun no lo sabe".

El dolor en el pecho no estaba bien localizado; no había tenido tiempo siquiera de meter una mano debajo de la camisa para palparse, no había tenido modo de examinarse con un poco de atención, porque cada uno de sus segundos había estado ocupado por algo que hacer con prisa desesperada; pero no obstante una parte de sí mismo había trabajado subterráneamente en la indagación, y sabía que las heridas estaban justo allí donde late el corazón; y por eso, el poco de su mente que su desesperada decisión de conducir el auto le dejaba libre, lo tenía ocupado por un estupor.

"¿Es posible —se preguntaba— que un corazón herido tarde tanto en pararse?"

Hubiera querido escuchar si latía; tener un instante para ponerse encima

una mano, y sentir. No pudo hacerlo ni siquiera cuando, después de correr un poco junto al Adigio, había parado el auto para que los otros bajaran.

Casi no había sido pararse, no tanto por la rapidez cuanto por el esfuerzo que le costaba no abandonarse en el asiento, tenerse agarrado a la idea de volver a partir a prisa, constriñéndose a hacer los movimientos necesarios. Y ahora que había vuelto a partir le parecía en verdad que estaba muerto, o por lo menos que estaba muriéndose. Sobre todo porque también Hugo se había apeado; y en el vacío, en el fondo del vacío que le habían dejado a sus espaldas, en el auto, sentía el peso muerto de Danilo. No sabía cómo, pero había comprendido que, al bajar, Hugo había dejado caer a Danilo; sabía que el cuerpo de Danilo había resbalado desde el asiento al suelo del auto. Y sentía, con el codo, el cuerpo muerto, pero aun sufriente, de Pedro.

"Esos otros están vivos —se decía— y han dejado en el coche tan sólo a los muertos".

Y diciendo así, se sentía entre los muertos, mancomunado con los muertos, moría también él. Este pensamiento no lo asustaba. Le parecía natural. Por otra parte, era un pensamiento en penumbra. El pensamiento que lo dominaba era aún aquél con el cual había bajado las escaleras de las oficinas de la cárcel, pistola en mano y conduciendo a Domenico Cantore por el brazo:

"Lo hemos librado. Se lo hemos sacado de entre las garras".

Este pensamiento era la razón de todo. Primero, durante semanas, había sido una esperanza. Después, en los últimos días, una decisión cada vez más precisa y aguda. Luego había sido la furia de la acción. Ahora tenía consecuencias, y lo mantenía en ese absurdo modo de conducir un auto destrozado. Consecuencias eran los muertos; consecuencia era morir también él. El otro pensamiento trabajaba por debajo. "Lo hemos liberado —se decía— y nosotros estamos muertos, es natural, hemos muerto por liberarlo. Estaba previsto que uno podía morir".

"Y ésta —pensó mirando a lo largo del Adigio, a la altura del Puente Navi— es la calle que lleva al cementerio".

Ahora estuvo seguro. Se dijo:

"Claro, es así como se va al otro mundo. Es así como van los guerrilleros. Los guerrilleros vamos por nuestros propios medios".

Le parecía extraño continuar guiando. Después del Puente Navi el paseo junto al Adigio se prolonga en dos planos: está la calle alta, a lo largo del pre-

til del río, y otra calle que corre, paralelamente a ella, a la izquierda, en un nivel inferior; y él cayó en la cuenta de haber tomado, como correspondía, la alta. Era extraño que continuase guiando. Hubiera podido ir despacio, al lento paso de un cortejo fúnebre. Pero seguía apretando el acelerador. Era extraño estar muerto, ir al cementerio, hacia la propia fosa, y continuar huyendo a toda velocidad, en el auto ya en ruinas, hacia la salvación.

Pero también estos pensamientos se desenvolvían en penumbra, detrás de la decisión y la prisa, detrás del plan de fuga ya estudiado antes, desde varios días antes del golpe. El plan era pararse para que el compañero liberado bajara en el punto donde, efectivamente, había bajado, y luego huir hasta detrás del barrio de Porto San Pancrazio. Aun había que atravesar el río. He ahí el puente; el que seguía al puente Navi. Los dos planos de la calle se reunían de nuevo en el mismo nivel para pasar entre la vieja muralla cortada y una torre que se alzaba a la orilla del río. En seguida estaba la explanada. Y al fondo, ligeramente a la izquierda, estaba la columnata de ingreso al cementerio; a la derecha estaba el puente. Por un instante —a esa velocidad las decisiones se medían por segundos— tuvo una duda. ¿Hacia dónde irá el auto? ¿Hacia qué lado giraría? A la izquierda, apenas una leve torsión del volante, y en un momento se ha atravesado la explanada y el auto ni se detiene en la cancela, traspasa los barrotes; también el auto está muerto, no es más que el fantasma del auto destrozado: por eso puede guiarlo. Hacia la derecha era necesario hacer un viraje más pronunciado, y había que atenuar la marcha para virar. ¿Ligeramente a la izquierda, hacia el cementerio, o bruscamente a la derecha, para tomar el puente? Un segundo después el auto viraba hacia la derecha, tomaba el puente.

“Extraño —pensó Bernardino—, se ve que la muerte no suspende... Uno muere en la lucha, cae, y los otros lo ven caído como un saco, y sin embargo él sigue luchando como si no estuviera muerto... Quizás no es cierto que el auto corre, no es cierto que yo lo guío. Lo guiaba, pero luego he muerto, y se ha detenido —¿dónde?— y yo estoy caído sobre el volante, o he resbalado a un costado, como Pedro; y los fascistas llegan y me encuentran”.

El puente había terminado. Si iba adelante, llegaba al centro, a la plaza Bra. Un muerto; no, tres muertos en la plaza Bra. Un muerto que lleva a dos muertos sobre un fantasma de auto por entre el movimiento del centro, por la plaza Bra. Quizás te pare el agente. Quizás nadie te ve, nadie puede verte.

ni a ti ni a los otros, ni al auto. ¿Quién ve a los fantasmas? Quizás pases a través del agente sin que se dé cuenta . . . Se veía ya el Ayuntamiento y un pedazo de la plaza Bra cuando viró a la izquierda, pasando bajo un arco, y luego otra vez a la izquierda para entrar por la calle del puente y del barrio. Era absurdo este seguir huyendo. Pero tenía que ser. Era absurdo, pero así había quedado establecido. Debía llegar hasta detrás del barrio de San Pancrazio. Había quedado establecido que ahí —había un prado, un caminito que iba a perderse bajo los árboles cerca del Adigio— debía dejar el auto. Era un buen sitio para abandonarlo. No podían volverlo a llevar al garage de Avesa, lo hubieran visto. No podían llevarlo a cualquier otro garage o pensar en esconderlo en cualquier otro lugar. Era mejor darlo por perdido, abandonarlo. Ellos eran quienes debían desaparecer. El plan preestablecido era que, desde ese bosquecillo, se dispersarían, o para correr a las montañas con las “bandas”, o para volver a encontrarse esa misma noche en la ciudad, en casa del suegro de Bernardino. Decidirían en un sentido u otro a último momento, según cómo se presentaran las cosas. Pero él jamás había pensado que las cosas pudieran presentarse así. Había supuesto que podrían perseguirlos de cerca, o no perseguirlos de cerca; y también morir acaso todos, en el asalto a la cárcel. Jamás había imaginado, en cambio, esta separación entre vivos y muertos en la esquina del Lungadige con la calle Ponte Pignolo; los vivos, que se escabullían por entre las casas, y los muertos que seguían en el auto, también muerto, en un fantasma de auto.

El barrio de Porto San Pancrazio había sido alcanzado por las bombas algunos meses antes. Había una iglesita arrasada, muchas cosas estaban aplastadas, todo el pueblo parecía aún sacudido, había piedras y revoque por doquier, como si las explosiones hubieran acaecido tan sólo pocas horas antes. Bernardino no dio una vuelta alrededor, tomó la calle principal del barrio para cruzarlo a prisa, pero hubo de frenar porque las ruedas, bajas las gomas, saltaban con demasiada violencia sobre las gruesas piedras diseminadas por las bombas. Había poca gente, entre las ruinas, mirándolo pasar. Las sacudidas le lastimaban el pecho. El dolor lo llevaba al punto de desvanecerse, y al mismo tiempo lo volvía en sí.

Observó que todos lo miraban pasar.

“Entonces me ven —se dijo—, ven el auto. Entonces . . .”

Entonces, decía su pensamiento inexpreso, no es un fantasma de auto. En-

tonces no es que hayamos quedado muertos dentro del auto destrozado en algún lugar a lo largo del camino, y ahora huyamos tan sólo en espíritu. Los otros, Pedro y Danilo, pueden haber muerto. Sin duda, han muerto. Pero quizás yo estoy herido tan sólo... Puede ser que yo también me muera, dentro de poco... Sin duda, me moriré. Pero el hecho es que aun no me he muerto, y estoy guiando.

Este pensamiento le acreció la prisa, el impulso de fuga. Sus ojos ahora veían más claro. En algunos momentos la carretera se le había confundido en un relumbrón de luces opacas. Ahora no. Ahora las cosas retomaban su habitual consistencia. Pero siempre estaba ahí, y era más profundo ese algo en el pecho, cerca del corazón. Era así: estaba la urgencia de ese esfuerzo tremendo, como una luz fija, y los pensamientos que se movían fuera de esa luz, en la oscuridad no alcanzada por esa luz; y estaba esa cosa irremediable en el pecho; y el auto corría demasiado veloz para su atención que tendía a detenerse, de modo que él apenas hacía a tiempo los movimientos de conducción que el camino le imponía.

El barrio había terminado aún antes de que Bernardino se diera clara cuenta. Ahora había un poco de campo, después de la desviación de un sendero apenas marcado, indeciso, que iba a perderse en el bosquecillo. Confusamente Bernardino reconocía el paisaje y los trayectos sin verlos. Llegaban a su mente un instante antes de verlos, y sus pies los recordaban; imaginaba los lugares un momento antes y en ellos estaba, de niño, recorriéndolos con los pies descalzos, y se recordaba saltando al Adigio, volvía a sentir el frío rápido, insidioso y acariciador de la corriente.

Siguió muy cuidadosamente el camino, más con la intención que de hecho, porque las gomas desinfladas llevaban el auto a bandazos; y no se detuvo sobre el camino mismo, sino que se entró por la hierba, bajo los árboles, y avanzó hasta pocos pasos de la orilla del río. Uno de bicicleta que venía subiendo el camino frente a él, se había parado, quizás sólo para dejarle paso, luego se había quedado de una pieza, con la boca abierta, viéndolo salirse de la huella y pararse entre los árboles. También Bernardino lo había visto, sin detenerse a observarlo, así; pero había tenido una sensación familiar, como de un recuerdo completamente natural. No es que le pareciese reconocer a alguien determinado; era simplemente una figura del habitual mundo anónimo; y, en cierto

modo, lo restituía a su vida de costumbre. Esta impresión lo ayudó a hacer lo que luego hizo.

El hombre era un obrero; un tipo común de obrero veronés distraído. Distraído, hasta dos minutos antes; ahora estaba curioso. Al ver primero el auto, había pensado:

"Uno que lleva la muchacha al bosquecito. Detiene el auto bajo los árboles, baja las cortinas..."

Pero en seguida había notado que el auto rengueaba, por el lado de las gomas bajos, y después había notado los vidrios rotos, y oído el ruido de chapas sueltas. Al mismo tiempo notaba que no había muchacha adentro, y la extraña postura del que guiaba, doblado así. Cuando el auto lo hubo pasado por delante, entrevió los cuerpos abandonados, uno sobre el asiento delantero, junto al conductor; el otro detrás, caído del asiento. Cuando el auto, apenas pasado, giró sobre la hierba por medio de los árboles, él, que se volvía siguiéndolo con la mirada, comprobó, asombrado, su estado ruinoso.

"¿Ametrallado? —pensó—. Pero hoy los aeroplanos no han volado sobre la ciudad..."

Quizás el auto había sido ametrallado lejos, en cualquier camino del campo, y había podido proseguir hasta ahí. Pero ¿dónde va, de dónde viene, para haber tomado este camino que termina en la orilla del río?, ¿adónde quiere ir por este camino que acaba en el agua? Lo vió pararse.

"Se ha dado cuenta de que aquí termina la carretera", pensó.

Pero, casi simultáneamente, tuvo otro pensamiento, interrogativo:

"¿Querrá echar los muertos al Adigio?"

Antes no se había preguntado siquiera si los cuerpos que había logrado vislumbrar en el auto estarían muertos. Pero la curiosidad era demasiado intensa para hacerse otras preguntas. Descartó con un gesto, también, las que ya se había hecho, insuficientes todas, y se adelantó hacia el auto, empujando de la mano su bicicleta. Vió la parte posterior del auto acribillada. Se ladeó un poco a la izquierda para mirar adentro, al sesgo. Se hallaba en un estado de curiosidad espasmódico, tenía una sensación de cosquillas en el pecho. Ese lunes, el tipógrafo, con otros cuarenta y nueve compañeros del establecimiento, había sido reclutado por los alemanes para el trabajo obligatorio de reparación del ferrocarril bombardeado, en Porta Nuova. Había logrado escabullirse, simulando que iba al lugar asignado, sobre un pequeño terraplén,

hacia el lado de Santa Lucía. Había dado una vuelta por el campo y había llegado al río, sintiéndose satisfecho de sí por la broma jugada a los alemanes, triunfador, en su fuero interno, del capataz fascista que lo había puesto en la lista. Había pasado una tarde divertida a orillas del río, y estaba volviendo a su casa, y se sentía tan a la disposición de sí mismo, con sus facultades descansadas, despejadas y vivificadas, que ahora este hecho extraordinario que le ocurría ver lo exaltaba y lo atraía. Apenas había visto la figura de Bernardino que guiaba, pero sentía por él un interés lleno de simpatía, por el sencillo hecho de que era el trámite que le permitiría entrar en la cosa, o al menos asomarse a ella. Decía para sus adentros:

"Precisamente hoy. ¡Lo que es el destino! Precisamente hoy tenía que ocurrirme ..."

Quería hablar con Bernardino, preguntarle, saber. Y, asimismo, hacerle saber que él, un trabajador, un tipógrafo obligado a trabajar para los alemanes, un proletario a quien miraban muy mal los fascistas, podía entender a un hombre en desgracia. Se sentía emprendedor, aquel día. Pero estaba demasiado excitado. Y su natural no era el coraje.

Veía a Bernardino debatirse fatigosamente para salir del auto. Le pareció que le hacía un gesto: "Espera"; y él se sintió a la expectativa; justamente por eso, su natural le desdobló la curiosidad y el impulso en cautela.

"Cuidado —le surrusaba dentro—, ten cuidado. Hoy ya se la has jugado a los alemanes. Cuida que ahora no te la jueguen a ti... No sabes quién es, no sabes qué le han hecho, no sabes qué ha hecho él mismo..."

Casi hubiera querido no haberse parado a mirar. Y sin embargo quería ver. Y estaba ahí con la mano sobre el manillar, un pie apoyado con fuerza en el suelo, el otro casi levemente. Y veía cómo estaba herido Bernardino, cómo se apretaba las manos contra el pecho, sin que las palmas cubrieran toda la mancha de sangre de la camisa; y cómo tenía esa extraña ansiedad apenas contenida, y cómo desde los labios agrumados, desde un ángulo de la boca, le corría un hilo de sangre hasta el mentón; y cómo hacía, con desesperado esfuerzo, ese gesto de querer hablar. Así creciendo, se le vino delante, vacilante y contraído, y le dijo:

"La bicicleta..."

Y el hombre hizo adelantar la bicicleta, pasando la mano desde el manillar al sillín.

Bernardino no había tenido necesidad de pensar para decidir que debía salir del auto y que necesitaba la bicicleta. Parecía una cosa preparada: el hombre, allí, con la bicicleta, y la idea de ir hasta la casa de Mina. Quizás hubiera estado obligado a matar al hombre para obtener la bicicleta. Quizás, si no hubiese tenido las manos agarradas al dolor en el pecho, hubiera buscado su pistola en el bolsillo derecho de la chaqueta y le hubiera apuntado con ella a la cara. Muchas veces ya lo había hecho. Era el sistema más simple. Era la guerra. Sentía que, de no hacerlo, algo faltaría, y cambiaba el asunto. Ahora, a Bernardino le resultaba difícil quitarse las manos del pecho para apoyarlas sobre el manillar. Le fué necesario hacer un gran esfuerzo de voluntad, dividiéndolo en dos tiempos. Una mano se corrió por el pecho y llegó al bolsillo interior de la chaqueta.

“No voy a robártela —dijo—, te la pago”. Y le dió unos billetes, cinco mil o diez mil, no sabía cuánto; tras lo cual, su mano se posó en el manillar. El hombre había asentido repetidamente con la cabeza; luego había esbozado el gesto de recuperar la bicicleta, pero luego lo dejó perderse a la mitad, en el aire, y con los billetes en la mano miraba a Bernardino.

Bernardino sabía que ahora debía hacer un esfuerzo más grande; debía montar en la bicicleta, pedalear.

“Un esfuerzo inaudito”, pensaba.

Todo dependía de este esfuerzo, debía hacerlo. Sabía que lo iba a hacer llegando al límite de sí mismo, con esa cosa horrible en el pecho, con las piernas y los brazos sin peso, y la cabeza que pensaba y que asimismo quería desvanecerse lejos, en otra zona. Pero ahora tenía un pensamiento que lo reanimaba y lo urgía:

“Ellos se han quedado”, pensaba. “Yo he salido, y ellos se han quedado en el auto. Yo me he movido, puedo moverme, y ellos no. Ellos están muertos, y yo...”

Encaminó la bicicleta —acompañándola con pasos increíblemente extraños a él—, hasta el camino, y se montó con un espasmo en el esfuerzo de hacerla partir. Sintió en seguida la bicicleta, ebria, debajo de sí, que tomaba, serpenteante, todo el espacio entre una y otra cuneta. El camino se empinaba ligeramente, y no había que aflojar.

El hombre lo vió desaparecer tras la curva del bosquecillo, y se sintió extrañamente solo junto al auto abandonado, con aquel dinero en la mano. Sus

dedos estrujaron los billetes, con un gesto que al mismo tiempo era de tomarlos y de esconderlos.

"La bicicleta no valía tanto", pensó.

Pero al mismo tiempo se sintió tremendamente a pie — ahora que le habían quitado su bicicleta y había desaparecido. Tenía una sensación como si le hubieran substraído una parte de sí, una prolongación suya, y ahora se sentía disminuído, como con las piernas encogidas, y más atado a la tierra, y su casa se le había hecho de golpe mucho más lejana, y crecía en él el hecho de haber burlado, aquella mañana, a los alemanes, y se sentía como preso en aquella cuestión del auto, y tenía miedo, un miedo intensamente dispuesto y alerta que le echaba encima una gran prisa de escapar. Pero sentía que no podía escapar sin antes haber mirado bien dentro del auto. Y mientras tanto se estaba allí, con los billetes apretados en el puño, mirando para donde había desaparecido la bicicleta. Cuando volvió la cabeza hacia el auto, lo primero que hizo fué guardarse el dinero en su bolsillo; separó luego, con la pierna contraída como en un impulso retenido, un pie del suelo, y avanzó. Cuando estuvo cerca del auto, y antes casi de mirar adentro, tocó el auto con una mano. El que estaba atrás había caído sobre un fusil ametrallador. Había otros dos ametralladores sobre el asiento. Y aquel estaba muerto, se notaba en seguida. El hombre era presa de una intensa repulsión, y el cosquilleo en el pecho le resultaba insoportable, casi doloroso. El de adelante no tenía la inmovilidad del otro. También él estaba caído, abandonado, inmóvil, pero había aún un leve palpar en su inmovilidad; y a él le pareció percibir, en verdad, un leve temblor. Quizás fuera tan sólo que el otro ya estaba rígido, y éste aún no. Pero fué aquel vago movimiento, el que terminó de asustarlo. El hombre dió un imprevisto, precipitado salto hacia atrás, se volvió y huyó. Corrió por entre los árboles, a lo largo del río. En un momento dado se vió en la orilla despejada. Siguió corriendo, le parecía que no lo hacía bastante rápido, y mientras se decía:

"A mí no me ha pasado nada, yo no he visto nada, yo no sé nada. Estaba en el río, bañándome. Después del trabajo, en el verano, casi todas las tardes voy al río a bañarme... Yo no he visto nada, no he estado en el bosquecillo. ¿El auto?... ¿Qué auto? Yo no he visto ningún auto... ¿La bicicleta? Yo no tengo bicicleta, nunca he tenido una bicicleta mía. A veces, sí, pido una prestada... Yo, eso sí, esta mañana no me quedé en la explanada del ferrocarril, me fuí al campo, pero..."

Así respondía a un interrogatorio imaginario. Y seguía corriendo. Mucho más abajo, en el valle, había un pequeño muelle. Era preciso correr hasta allá, confundirse con los que esperaban turno, cruzar el río con la barcaza. Debía volver a la ciudad desde lejos.

"No aflojar. No aflojar". Bernardino se lo repitió por un rato, aproximadamente una vez cada dos vueltas de pedal. "Rodear el barrio", pero cuando se lo dijo ya estaba en la calle del barrio que había recorrido antes en sentido contrario con el auto. "A joderse", agregó, y siguió peladeando.

"No aflojar. No aflojar"...

Guijarros y charcos. La bicicleta estaba ebria, y él nada podía hacerle. Veía que iba a meterse en un charco, o contra una piedra, quería desviar, pero el andar de la bicicleta se parecía demasiado a no caerse. Podía tan sólo no aflojar, pedalear, y el milagro continuaba. Era difícil respirar; pero el esfuerzo de la bicicleta no lo hacía jadear mucho más de lo que había jadeado durante todo el tiempo del combate y luego en el auto. Aun más, el esfuerzo de la bicicleta le hacía bien; le hacía, poco a poco, sentir de nuevo sus piernas y también sus brazos; su cuerpo readquiría peso. Ahora Bernardino se sentía más que antes en su cuerpo, tenía la impresión de recuperar la posesión y la costumbre de él. Trató de expresar esta impresión, pensando: "Herido, solamente".

"Sí. Herido, solamente. Entonces..."

Entonces aun se hallaba en la acción. Él había seguido siempre, con bastante exactitud, el plan preestablecido, si bien el plan, tal como había sido pensado, se había hecho añicos antes de realizarse, a causa de Berto que se puso a disparar sin necesidad, a causa de todo lo que había ocurrido luego, a causa de los que se habían escabullido en el Adigio, y de aquellos otros dos que habían quedado muertos en el auto. Habían quedado así, escurridos de los asientos, inmóviles, extraños, muertos, con las manchas de sangre aún viva. Dos cuerpos en el auto destrozado. Dos cuerpos muertos... Al salir del auto, no había mirado tras de sí porque estaba el de la bicicleta, y él tenía que quitarle la bicicleta, pero tenía casi la seguridad de que Pedro y Danilo bajaban detrás de él; o sea, sabía que si hubiese mirado dentro del auto, hubiera visto los cuerpos muertos de Danilo y de Pedro, y también el suyo echado sobre el volante; pero sus fantasmas lo seguían, y él también era un fantasma. Ahora iba en bicicleta, y pensaba: "Herido, solamente", y volvía a sentir cada vez más sus miembros, y eso quería decir "estoy vivo", y estaba seguro de que su

cuerpo no se había quedado abandonado sobre el volante; y él no era un fantasma.

La poca, dispersa gente del barrio, con ese su aire de supérstites en medio de los escombros, había reparado más al paso del auto. Ahora era sólo uno que pasaba en bicicleta. Serpenteaba y tenía un aire borracho sobre el sillín. Pero de éstos, todos los días pasaban. De seguro, no lo reconocían. Esto no era en él un pensamiento definido —nada era definido en su mente, excepto el plan— pero lo sentía. Y el plan mismo no era algo en que él siguiera pensando; era algo en que se había colocado antes, y se hallaba dentro. Eran tan evidente como el hecho de que ahora iba en bicicleta. No pensaba tampoco adónde iba; pero lo sabía. Era como si, absurdamente, estuviese haciendo una cosa ya hecha.

La bicicleta estaba menos ebria ahora. Quizás porque, pasado el barrio, la calle era lisa; pero sobre todo porque el esfuerzo de pedalear hacía adquirir a las piernas, al cuerpo, su consistencia. Sólo respirar era difícil —tanto más, que respiraba a prisa, más bien jadeaba, y tenía que hacerlo, no podía evitarlo.

“No aflojar”, repetía, y ahora lo entendía mejor.

Veía mejor a su alrededor, también.

Vino a hallarse de nuevo en la ciudad, y pensó:

“Me verán. Imposible que me vean y no comprendan”.

Pasó entre la Arena y el Ayuntamiento, cruzó la plaza Bra. A lo largo de los pórticos del Liston estaba lleno de soldados alemanes sentados en los cafés, paseando arriba y abajo, parados en grupos; y todos tenían la habitual actitud haragana de día franco. Los altavoces, colocados en los puntos opuestos de la plaza, se enviaban la misma canzoneta exhalada por la misma metálica voz de mujer que, en ciertos momentos, según el viento y la distancia, se transformaba en dos o tres voces. Y no oía gritos repentinos, gente que lo persiguiera; nadie lo detenía.

“Aun no saben nada —pensó—. Pero tendrían que verme. ¿Cómo es que no me ven?”

Sabía que si lo veían estaba perdido. Pero al pasar tan sin tropiezo casi se sentía recaer en la incertidumbre de sí mismo, como antes, entre el puente y el cementerio.

Apenas pasado el arco, volvió a la derecha, enderezó por calles secunda-

rias, pasó entre los soldados atareados alrededor de sus camiones ante la Fiat, en la calle que comenzaba a oscurecerse. Todo estaba tranquilo, como siempre, tranquilidad en expectativa bajo los alemanes, con la perenne sensación de inminencia de incursión aérea en la noche cercana.

Así, se vió desembocar en las cercanías de la cárcel. Aquí había —le pareció— una sensación de vacío, comparable al silencio que sigue al estallido de una bomba. Parecía que el aire mismo se hubiese vuelto peligroso, y no había gente en las calles, y el edificio amarillo de la cárcel parecía henchido de confabulaciones, y resentido. Ahí estaba aún como el eco y la estupefacción de lo que había ocurrido, y se sentía la inminencia de la reacción. Se la sentía como una ola que se prepara. Pero en realidad Bernardino no tuvo necesidad de observar —y por otra parte no hubiera podido hacerlo— para sentir todo eso, porque era como si lo tuviese ya dentro de sí. Sencillamente, él se sentía ahora en el punto donde se forma la ola, en el instante que la precede.

No había gente; pero había patrullas; patrullas en formación, dentro de los cuarteles, patrullas que partían, y de improviso sonaban motocicletas. No había gente por la calle; sólo pasó un chiquillo, ajeno y curioso, saltando sobre un pie, dando patadas a un cascote, y se demoró, sin detenerse, frente al portón de la cárcel y delante de los portones, abiertos entre los centinelas, del cuartel. Pero se comprendía que todas las ventanas estaban mirando; tras de cada persiana había un racimo de ojos, tan puestos a mirar ese aire de violencia, tan temerosos de sentir temblar las paredes de las casas, que quizás ni se dieran cuenta del ciclista que pasaba, caído más que doblado sobre el manillar, que torcía la esquina con inciertas pedaleadas trazando una curva serpenteante.

Desde la esquina hasta el estanco de tabacos había un centenar, o poco más, de pasos. Le fué difícil pararse. Las piernas querían seguir dando vueltas. Por un instante, mientras atravesaba la acera, los ojos se le oscurecieron de nuevo. Luego se halló adentro, se precipitó hacia el mostrador y permaneció allí pesadamente apoyado. En la penumbra, el rostro claro de Mina fué un violento, silencioso estallido de afanosa sorpresa, junto con el estallido sofocado de su voz:

“Ber...”, gritó Mina, interrumpiéndose antes de concluir el nombre.

Había pensado en él cada vez que oía disparos, cada vez que había una redada, cada vez que veía a la caza una patrulla alemana o fascista. Vivía con

la idea de Bernardino en peligro y agazapado; lo veía saltando por el golpe, o muerto, como un saco tirado en el suelo. Pensaba en él también cuando encontraban a un alemán, a un fascista, con la cabeza rota. Pensaba en él diciendo: "Ya la hizo", cada vez que oía hablar de una bomba que había estallado en una oficina alemana, o de un camión alemán cargado que había desaparecido, o de una incursión a mano armada en los cuarteles de los "guardias negros". Ahora, mirándolo aparecer así, lívido y tambaleante, el brazo apretado contra el pecho, la espalda doblada, se dijo que siempre había sabido que un día lo vería así.

La noticia de la liberación de Cantore había ya hecho su camino; gente apresurada por alejarse del barrio la había dejado, al irse, en el umbral o sobre el mostrador del estanco de tabacos, bajo diversas versiones. Uno había dicho que un grupo de guerrilleros había entrado y había hecho una carnicería en la cárcel; habían ido para matar a los fascistas aprisionados por los neofascistas. Otro había dicho que no era así, que habían irrumpido como si tal cosa —estaban disfrazados de alemanes— y se habían llevado a la mitad de los prisioneros; los disparos, nada: eran ellos los que disparaban al irse, para impedir la persecución. Otro dijo que eran unos diez que habían logrado entrar en el patio de la cárcel, pero allí, bajo las ráfagas de las ametralladoras, en un instante habían sido abatidos todos, y ahora ahí estaban, un montón; solamente los dos o tres que habían esperado afuera habían logrado huir en el auto acribillado de disparos. "No" —había intervenido otro—, "yo he visto salir a cuatro o cinco de la cárcel, y subir al auto, pero casi todos han sido muertos dentro del auto mismo; aun así, el auto ha huído, ha desaparecido"... Todas estas versiones, con el crepitar de los disparos y los gritos, se volvían instantáneamente verdaderas para Mina, detrás de Bernardino que apretaba su brazo contra el pecho y, jadeando, se ensangrentaba los labios en el rostro color tierra. La muchacha salió de detrás del mostrador.

"Ven", dijo, guiándolo hacia la puerta de la trastienda.

En la puerta de la trastienda había aparecido la madre de Mina.

"Tengo que cambiarme de ropa. Me cambio en seguida y me voy. Tengo que irme en seguida", dijo Bernardino entre los labios sucios de sangre.

La madre no se apartó. Se dejó empujar a un lado, y antes que nada corrió a cerrar la puerta de la tienda. La cerró sin cerrojo, y se volvió con una rapidez sorprendente para su mole, asustada y agresiva:

“¿Qué quieres aquí, qué has venido a hacer, por qué has venido aquí?” —dijo con furiosa sofocación—. ¿Quieres atraer a casa a los guardias negros? ¿Quieres mandarnos a todos al infierno?”

“Madre. Está herido”, profirió Mina.

“¡Está herido, dice! ¡Está herido! Como si eso... —y la mujer se arrimaba, baja y gruesa, a Bernardino, levantaba sus puños a la altura del pecho contraído sobre el cual seguía él apretándose el brazo—. Como si eso... Pero es eso, justamente, ¿no quieres entenderlo? Él viene aquí, herido. Viene aquí, este bandido herido; y no puede venir sino de allí, de donde disparaban; es uno de los bandidos que han asaltado la cárcel y han matado... Tú misma has oído lo que decían. Y viene aquí, a dos pasos, herido, dejando tras de sí los rastros de sangre que todos pueden seguir...” y mientras hablaba, el furor se le trocaba en miedo, se retorció las manos.

“Madre, ha dicho que se va en seguida. Se cambia y se va”.

“Calla”, mandó Bernardino a Mina. Y abrió los ojos, furiosos, inclinado sobre la mujer gruesa, le plantó en la cara una mueca sibilante con los labios ensangrentados.

La mujer retrocedió, abriendo la boca en un gesto parecido a un grito mudo.

“Asesino”, logró decir, agónica, cuando hubo retrocedido tres pasos.

Pero su furor se había convertido ya todo en miedo. No miedo a Bernardino: bien veía cómo se apretaba el pecho con el brazo, y cómo se tenía en pie sostenido por Mina; pero miraba la puerta apenas entornada, sin cerrojo, prestando oído con ansia; sentía venir la irrupción.

“Asesino” —prosiguió con un tono de reproche cada vez más quejumbroso y asustado—. Asesino, tú quieres vernos muertas... ¿Por qué has venido aquí? Cuando se es un bandido, se huye a las montañas, no se corre bajo las faldas de la ... Quieres vernos muertas a las dos, a mí y a esta estúpida, enamorada como una tonta de ti, prendida de ti como una perra... Calla, por lo menos —previno a un gesto de Mina, que sin embargo no había hablado—. Calla. Y averguénzate, que te vienes apenas lo ves...” Se ahogaba, tenía la garganta atorada, comprimida la voz por el temor de gritar y que la oyesen fuera.

Mina guiaba a Bernardino a la trastienda, y las lágrimas se le cristalizaban en los ojos. Le hizo sentarse en el diván.

"No le hagas caso —dijo—, tiene miedo, habla así porque se muere de miedo, no sabe lo que dice".

Trataba de levantarle el brazo apretado contra el pecho, y el rostro se le blanqueaba cada vez más a la vista de la camisa ensangrentada.

"No está herido en el brazo —reconocía con aprensión creciente—, oh Dios, está herido por dentro", dijo observando, invadida por una sensación congelante, los agujeritos en la gran mancha roja sobre el pecho de la camisa, del lado izquierdo.

Y mientras tanto su pensamiento, en el cual se había sumado toda la esperanza desde el momento en que había visto a Bernardino caer sobre el borde del mostrador, se disolvía, inútil, en esa sensación congelante. Ese pensamiento, sentido más que pensado, había sido: anda, está en pie, ha llegado por sí mismo. Un hombre puede estar herido de muchos modos que no lo afectan en sí, que lo ofenden sólo a su alrededor... A su alrededor estaban los brazos, las piernas, estaba también la carne que rodea al torso; pero en sí, era adentro. Un hombre puede estar herido por fuera, y entonces no es nada, por más que las de fuera sean las heridas que más se ven y manchan más. Pero si está herido por dentro...

"Dios, haz que no esté herido por dentro..."

Pero ahora no podía menos de mirar. Con una mano temerosa, Mina ensanchó el escote en la camisa; los dos agujeritos estaban también en el pecho, en la carne, cerca del pezón, cerca de donde se pone la mano para sentir como late el corazón.

La madre, impaciente en el furor tronchado de sus reproches, se acerca, urgía.

Mina permaneció paralizada por un instante, luego estalló, y pareció querer echársele encima. Pero se detuvo de golpe, con los brazos levantados sobre la cabeza de la madre; luego se volvió y corrió a la cocina, sin poder contener ya los sollozos. La madre, enmudecida, boquiabierta, pudo al fin liberar un mezquino "ah"; luego, labios y ojos abiertos se contrajeron en una mueca lloriqueante.

Mina volvió de la cocina con una palangana de agua y una toalla, y se

arrodilló junto al diván, mojó la toalla y la metió en el escote de la camisa de Bernardino.

"No —dijo él: y le faltaba aliento a su voz—. Una camisa, un traje. Cambiarme. Tengo que irme".

"Sí, sí".

"Virgen santa —ahora la madre lloriqueaba—, tú ves que soy una pobre madre. No bastaba la guerra, no bastan los bombardeos, no basta el hijo deportado a Alemania..." Se había convertido, de golpe, bajo los brazos levantados de la hija, en sólo una pobre, abyecta mujer asustada. Otra persona.

"Está herido por dentro, y quiere cambiarse —pensaba Mina, trajinando en el armario, entre las ropas del hermano deportado a Alemania—. Está herido por dentro y quiere irse. No sabe. No sabe qué herido está. Ningún otro podría tenerse en pie, con dos balas en el corazón. Solamente él podía..."

Volvió a acercársele, le ayudó con infinita cautela a quitarse la chaqueta, la camisa, los pantalones. Era una tarea que tomaba mucho tiempo. Y la habitación estaba llena del lloriqueo apremiante de la madre. Mina miraba la desnudez herida de Bernardino. Lo ayudaba a vestirse. La ropa del hermano le quedaba bien.

"Eran iguales de altos", se dijo.

"Lo estoy vistiendo, y es como si estuviese ya muerto y lo vistiera para meterlo en el ataúd. Y él no lo sabe."

Le puso un pañuelo dentro del escote, entre las heridas y la camisa limpia.

"Tomar... un poco de aguardiente", pidió Bernardino.

"Sí".

Mina corrió a la cocina, volvió con la botella y una copita. Bernardino bebió lentamente, tragó, con el aguardiente, la sangre que se le había quedado en la boca. Luego, con los dedos, se limpió los labios. Entonces Mina mojó nuevamente una punta de la toalla y se la pasó por los labios, por el mentón.

"Un cigarrillo", pidió Bernardino.

"Sí."

Mina corrió a la tienda. Al volver, rompía el paquete. Le puso un cigarrillo entre los labios, se lo encendió.

"Virgen santísima, tú ves el terror con que vivimos —siguió diciendo la madre, agitándose entre la tienda, donde iba a escuchar si alguien venía, y la trastienda, donde se enloquecía mirando la lentitud amorosa de Mina—, ves

que soy una pobre madre desesperada, ves a esta hija loca que se enamora del guerrillero que ya tiene mujer, la has visto levantar los puños sobre la cabeza de su madre, tú ves como lo tiene aquí ensangrentado, y ahora llegan los guardias negros...”

“El paquete”, —dijo Mina, y le puso en el bolsillo los cigarrillos.

Bernardino fumaba, y se le veía el esfuerzo para hacerse consigo: debía levantarse, irse. Pero si no hubiera sido por el dolor que se volvía cada vez más agudo, le hubiera parecido que estaba hecho de guiñapos. Pensaba en un montón de cojines, que se los pusieran a la espalda. No acostado; solamente echado a medias, descansar, un descanso enguatado en torno a ese dolor que se hacía punzante. Y ver, entre los párpados semicerrados, el rostro amoroso de Mina. Pero pensaba también que debía concluir la cosa. Pensaba en el encuentro con los otros, ante todo. Luego los cojines, quizás. Ahora, menos mal, el dolor le impedía volverse de trapo. Y justamente a causa de una larga punzada halló fuerzas para levantarse.

“Virgen mía santísima —continuaba lloriqueando la madre. Pero, viendo a Bernardino que se levantaba, cambió bruscamente—. Pronto, pronto”, gritó.

Se interrumpió, porque se dió cuenta de la ropa ensangrentada por los suelos, de la palangana llena de agua roja, de la toalla que manchaba el diván. Y se echó a recogerlo todo, con un lamento bronco:

“Por lo menos esconder esto, por lo menos. Dios..., Dios...”

“Ahora duele —dijo Bernardino, apretando el brazo sobre el pecho y contrayendo los hombros en una posición ligeramente encorvada—. Tengo que irme. Pedro y Danilo han muerto. Pero lo hemos liberado. Ahora tengo que dar con su mujer. Y con Aldo. Aldo tiene que llevarla a Milán... Ese tonto de Berto. Perdió la cabeza. Ha disparado, viendo al guardia que huía fuera del portón con los brazos levantados. Ya no entendía nada. Disparó también contra nosotros, que salíamos. Disparó incluso contra él. Ya no entendía nada. te digo, yo sé cómo sucede... y así dió la alarma. Entonces comenzaron a disparar desde las ventanas y desde el cuartel, y salieron a la calle.”

“Sí, sí”, decía Mina, mientras lo sostenía.

Pero no prestaba atención siquiera. ¿Qué le importaba saber? ¿A quién habían liberado? Una sola cosa le importaba, y la sabía: Bernardino estaba herido por dentro, tenía dos agujeros en el pecho, donde se pone la mano

para sentir el corazón, y ella lo había vestido como se viste a un muerto, y ahora él se iba.

"... También nosotros disparábamos. Y el auto no arrancaba, y nosotros, yo, Pedro y Danilo, lo empujábamos. Entonces..." y se señaló al pecho.

"Sí, sí."

"Ahora me voy. Te haré saber..."

"Sí, sí."

La tienda estaba a oscuras.

"Ya es de noche", dijo Bernardino.

Afuera apenas comenzaba a oscurecer.

"No me la llevo —dijo Bernardino, desde la puerta, señalando a la bicicleta tumbada sobre el borde de la acera—, voy a pie."

Andaba despacio, junto a la pared. El aire se oscurecía rápidamente. El ruido de sus propios pasos le llegaba como de lejos. Las piernas no le parecían suyas. Se apretaba el brazo sobre el pecho y andaba curvado y un poco oblicuo, como si el lado herido le pesara. La noche lo esfumaba, lo convertía en una figura incierta.

Llegó cerca de la Arena cuando aún no era noche cerrada, y le parecía que caminaba desde hacía horas. No sentía las piernas; sólo la sensación de arrastrar dos pesos enormes, y la única cosa sorprendente era cómo lograba arrastrarlos; a cada paso le parecía la última vez. Y, sin embargo, no. Alcanzó el portón, entró, subió increíblemente los dos tramos de escalera. Y entonces, sí, fué la última vez. Desesperadamente pudo levantar una mano hasta el timbre, tocarlo. Y cayó desvanecido contra la puerta, resbaló a tierra.

ATTILIO DABINI

ANDERSEN Y LA FÁBULA

La costra de la Tierra es vieja, y miden su hermosura y su edad esas formas sensibles, llamadas hombres o luciérnagas, que brillan y se apagan en el aire de un tiempo desmemoriado. Porque las criaturas así terrenas gozan su luz o su vida efímera y todas caen a un pozo oscuro, adelantado por la muerte instantánea de las formas semejantes. Ésta es la escuela de las luciérnagas, o de los hombres que son menos felices y tienen conciencia de lo fugaz, de lo ilusorio que resulta esperar un nuevo día después de cada noche; de lo inesperado, que interrumpe el goce de la vida. La lección dice que la naturaleza está hecha de crueldades y no de misericordia. La misericordia se atribuye a un corazón único, omnipotente; a un ojo que mira y protege el alma del hombre a despecho de su vida en el mundo. Todo esto lo cuenta una voz inaudita que no es la de la Ley y los Profetas, ni tampoco la de la sabiduría encarnada en la ciencia o en la filosofía, ni en aquella otra, más peligrosa, de las artes ocultas. La que lo cuenta es una voz que tiene de la Biblia un resonante motivo de Providencia incógnita; de la filosofía, esa búsqueda audaz a través de lo oscuro, y, de las artes mágicas, el encuentro fortuito con lo desconocido. Es la voz de los cuentos de hadas, género que en la literatura ocupa un lugar tan mínimo que sólo acceden a él los poetas que conservan su corazón de infancia, y los niños, que pisan ese fácil escalón no porque esté construido especialmente para ellos, sino porque en la gradería del conocimiento de lo real el primer paso es el de la apariencia, velo al que se aferran por igual los poetas y los niños en esa intención de amor que los caracteriza. Amor responsable y heroico en el poeta, que en el niño es deslumbrado gozo por una vida que se le antoja sin límites.

Nunca ha sido un oficio exclusivo el de escritor de cuentos de hadas. Parecería más bien una senda lateral a la que el hombre se inclina un poco por acaso, abandonándole aquella parte más íntima de su ser, "das ewig Kindliche", el eterno niño con sus sanas creencias y sus afectos, o también dejándose penetrar por todo ese vivo espíritu que es el mito popular y anónimo. En ambos casos el hombre culto obedece a una necesidad de evasión de lo cir-

cundante y se refugia, no en lo que a simple vista podría calificarse de nube fantasmagórica o caprichoso horizonte, sino en lo más profundo que posee, su alma original e ingenua, su sabiduría de pueblo que está fuera de los libros, o de niño, que precede al conocimiento. Y su actitud no es ficticia, sino verdadera exigencia, vuelta a la naturaleza de la que oye la voz y advierte el sentido. "Nuestra niñez —dice Schiller— es la única naturaleza no mutilada que encontramos todavía en la humanidad culta: no es de extrañar, pues, que toda huella de la naturaleza fuera de nosotros nos retrotraiga a nuestra infancia".

Acaso es esa similitud de naturaleza e infancia la secreta atracción que lleva a un poeta áulico, como Giambattista Basile en el siglo xvii, a abandonar el culto idioma de las cortes italianas por su dialecto natal, el napolitano, con el que puede narrar más familiarmente las cincuenta fábulas de su *Pentamerón*; o al francés Perrault, imbuído del racionalismo de su época, a componer cuentos infantiles; o a los investigadores del lenguaje, Jacobo y Guillermo Grimm, a recoger los mitos y consejas populares. Pero el más claro ejemplo de un destino poético que se busca equivocado a sí mismo en los alrededores del género en el que brillaría con más duradero esplendor es el de Hans Christian Andersen, el poeta danés de las hadas.

Andersen era dueño de una vocación que no sabía determinar; sólo ansiaba algo más alto y distinto que no era lo que su circunstancia parecía indicarle. Quería amor, pero un amor tan multitudinario como el olvido en el que sentía yacer su infancia, su adolescencia, su pobreza anónima. Y con su graciosa voz de niño repetía canciones, o las inventaba, y quería representar a Holberg en el Teatro Real de Copenhague, o bailar, cuando perdió la voz, para que fuera todo su cuerpo en movimiento el que empeñara su fuerza para atraer la atención, que es, también, amor efímero de la multitud. Pero olvidaba otro elemento: su fealdad de títere ridículo al que alzaban los brazos y las piernas los hilos trémulos de su ambición.

La ambición de Andersen no se llamaba, quizá, *fama* como él en su incipiente vocabulario de niño respondió a su madre cuando ésta le preguntó qué quería ser: sastre, tornero o estudiar en la escuela superior. Dicen que contestó: "quiero ser famoso". Pero quería decir: quiero ser amado. Sólo que ese amor no se contentaba con el de una sola mujer, que nunca logró en su vida. El amor, para Andersen, era ese que sólo puede dar el alma universal. hecho de estimación, de respeto y de gratitud por el hombre que asume la

pasión de todos para devolverla a costas de la propia vida. Y esto no lo iba a conseguir con el teatro, en el que fracasó como artista adolescente; ni en la novela, en la que respondió a un crítico que le llamaba improvisador con el mismo título, "Der Improvisatoren", al frente de uno de sus libros en el que hasta inserta dibujos tomados del natural durante su viaje por Italia. Tampoco lo iba a conseguir con sus bellas descripciones y poemas, por los que hubiera podido ser un poeta distinguido, pero sólo uno más en Dinamarca. Hans Christian Andersen dió cima a su ambición cuando tomó el camino de costado, ese relajamiento de todo el ser que significaba el retorno a su naturaleza y a su infancia: el cuento de hadas.

Allí estaba su más milagrosa potencia: la de transmutar lo real y hacer de la vida objetiva un sobremundo original y propio, con las consejas y supersticiones recibidas en la niñez y, sobre todo, con su incurable fe infantil que le hacía atenerse a la apariencia, al velo de las cosas materiales, para levantar sobre ellas el cosmos, de su pureza misteriosa, como la indecisión de la bruma en la que se perfila el castillo de Kronborg y el viejo guerrero de piedra, Holger, que desde las sagas ampara el bien y la justicia en su Dinamarca ancestral. En el relato de "Holger, el danés", que Andersen escribe, no sólo comulga con el viejo mito de Kronborg y los cañones que en perpetua vigilancia saludan y entablan un diálogo con los navíos de todas las banderas del mundo, sino que consagra la leyenda con las palabras vivas y actuantes de un viejo escultor, que modela un mascarón de barco mientras habla al nieto de lo que significa su *Vaterland*, esa *tierra de los padres* que sin meditar en su origen invocamos con la palabra patria. Pero es el caso que Andersen en la suya, de costas sobre el mar, tuvo que vencer muchos riscos empinados para poder llegarle al corazón. En la infancia miserable fueron los menos, porque en esa edad uno se refugia en su caparazón de pronto olvido; en la adolescencia, cuando ambulaba por las calles de Copenhague con su desoída riqueza, las dificultades tenían nombre de vergüenza y burla; y en la madurez, cuando poco a poco veía transformársele en algo más amable las zarzas de la realidad, todavía tuvo que luchar consigo mismo, con la envejecida angustia que desconfiaba y pedía a la vez gratos sentimientos. No era la malevolencia de los críticos, la ironía danesa tan aristocrática y espiritual la que lo atormentaba en sus ausencias y sus regresos al país. Era él mismo, su alma, su alma de niño al que el capricho de grandeza se le había vuelto manía, porfiada insistencia de tuteo amistoso con todo aquello que se le reser-

vaba: sus protectores, sus reticentes amigos de la clase alta, sus hermanos en el tiempo, que reconocían en él al poeta pero no al igual. Y, decididamente, Andersen no estaba a la par de la nobleza, ni de la rica burguesía, ni siquiera del pueblo. Una vez más estaba solo, tanto como cuando vagaba desconocido y hambriento. Y el poeta de las hadas realizaba en su vida tan monstruoso prodigio como el que anima a su cuento de los endemoniados zapatos rojos. Esa ambición de belleza, que en el fondo no es sino ambición de amor, encarnada en los zapatos rojos que una muchacha ostenta el día de la muerte de su madre y por los que tiene al fin que hacerse cortar los pies por el verdugo, para que dejen de hacerla danzar, constituye el horrible sortilegio que al mismo Andersen lo persiguió implacable. Él quería atraer la atención de todos por la belleza de su canto, su baile y su palabra que representaba el mundo, pero no para ser diferente sino para ser amado; no para ser conocido, sino *reconocido* por los hombres. Y éstos, en cambio, vieron primero en él al adolescente feo y mal vestido, y cuando lo miraron más, a fuerza de atraerles la mirada con sus piruetas de títere angustiado, descubrieron que no era como ellos, un hombre a su nivel, sino una especie de monstruo angélico que hablaba de lo inexistente y creía en lo desusado. En suma, era un poeta, y sobre todo el creador de los cuentos de hadas, lo que resulta mucho más patético que ser un hombre en la sobriedad del mundo normal.

Andersen llegó a ser, de este modo, la víctima de sí mismo; quería salir del abandono mortal, pero con esta pretensión se surge, como en su caso, de la oscuridad innominable al aire libre y celeste de las estatuas. Y sólo los niños creen que la estatua de la plaza es un hombre verdadero que cuenta cuentos de hadas. Por eso los niños fueron los primeros que quisieron a Andersen, aún en su propia vida. Pero el amor de los niños vale un poco melancólicamente para el alma de los hombres. Y ese atajo misterioso por el que echó a andar Hans Christian Andersen, literato, con sus cuentos de hadas, es el que hoy hace que, a tan larga distancia, los hombres lo reconozcan, pero siempre como al más lejano y mejor de entre los suyos.

Las palabras que recoge uno de sus biógrafos, Fredrik Böök, nos presentan al cuentista en la actitud que lo define: la que pone en juego su prodigioso don verbal. Porque en verdad no existe, o es inauténtico, el creador de fábulas que sea sólo literato; es necesario y cierto que posea la palabra oral, la que penetra por los oídos y representa el mundo, girando, ante los ojos atónitos que ven y palpan con la mirada una imagen viva en el espacio

abierto. La palabra encierra algo así como la almendra del alma, y va desde el simple sonido, que sólo hiere la atención, hasta la melopea, en que ya la palabra, convenientemente enlazada, cautiva esa sinrazón oscura que late en el hombre. Pero más allá de ese encanto irracional la palabra busca, ambiciosa, alguna otra esfera humana: para llegar a ella no basta el sin sentido del canto, que nunca puede igualar a la pura música. Le es necesario apelar a un orden que significa entendimiento, de lo sabido o de lo desconocido; establecer, en fin, esa comunicación humana que va desde el grito al espíritu pasando por todas las gradaciones del ritmo y la seducción del tono. Por algo el Verbo hizo la luz en las tinieblas y separó los mares de lo que estaba árido; es decir, configuró la imagen del mundo. No otra cosa es la palabra, que ilumina la imaginación del hombre.

El cuento de hadas —y éste es el misterio de su divulgación, peregrinaje y avatares en la fantasía del pueblo, que es la infancia— sobrepasa al vehículo de la escritura y exige la palabra viva. Como en el mito de Theuth, que narra Platón, aquél, padre de los caracteres de la escritura, no había inventado el elixir de la memoria, sino el de la rememoración. Porque produciría en el alma del que los aprendiese, según el rey egipcio, “el olvido por el descuido de la memoria, ya que fiándose a la escritura recordarán de un modo externo, valiéndose de caracteres ajenos; no desde su propio interior y de por sí. (FEDRO). Que los letrados no poseen la sabiduría, sino sólo su apariencia. Y esto lo siente el avisado hombre de pueblo, y el artista que se aviene a ese género particular que es el cuento para la infancia. Porque el libre vuelo de la fantasía tiene tanto gozo que el molde de la literatura lo magulla, y a cada instante contraviene las reglas o cambia las palabras, pero no el sentido que resta incólume: la fábula es un esquema y el que la cuenta sólo un intérprete, en el mejor de los casos irreproducible. El cuento de hadas alcanza su plenitud cuando puede contarse, con parecidas palabras, en la misma línea de su creación inicial. Claro que la observación de los psicólogos, y aquella otra, empírica, de las madres aprende que los niños quieren que los cuentos les sean contados con las palabras rituales. Pero eso no quiere decir que exijan el mito inicial en su forma artística, sino la invariable versión de la que primero escucharon, ellos, los personales oyentes y actuantes en ese cosmorama de su visión singular. Obra del verdadero creador de fábulas es que la línea por él forjada tenga tanto relieve que se repita, más

o menos fiel, igual que las pruebas de un aguafuerte, en la mentalidad esponjosa y dócil de la infancia.

¿Por qué los cuentos de hadas son cuentos para niños? Acaso porque en ellos logran una credulidad que la madurez, descaecida su potencia de fe por obra de la razón, no permite o acepta un poco irónicamente. La credulidad hereje del adulto participa de una especie de complicidad en la literatura fantástica: las hadas no existen, pero por el placer fugaz de un vuelo de ensayo hagamos por un momento como si existieran. El alma del niño no está todavía desquiciada por la razón, y por eso puede creer cómodamente en lo que no existe. Su sabiduría es aún ilimitada, porque precede al conocimiento, y un duende o un hada pueden convivir en su mundo con el ángel y con el almacenero. En la plural y sin embargo indivisa zona de infancia podemos percibir, a poco que meditemos, esa ambivalencia de los seres reales y los fantásticos: el dueño de la casa de enfrente tiene tanta autenticidad como los actores del circo, los personajes del libro, la leyenda o la soledad, que sólo actúan en la alucinación infantil. Es que para el niño vale la apariencia del mundo físico tanto como la imagen de su sueño, y en rigor, ambas son esenciales. Será por eso, acaso, que el hombre cuando escribe o dice cosas de su fantasía hace sólo literatura, artificio, de *ars* y *facere*, límite que el niño no conoce.

Hay en los cuentos de hadas, para los hombres que los frecuentan, una especie de sonrisa de ironía y de dolor; pero ésta es sólo visión de madurez, que la infancia no percibe. Por eso, todo lo que decimos de la fábula resulta apreciación o estudio de sustancias; el niño no admitiría nuestros razonamientos. Algo ocurre en este género mínimo sin embargo, aun no suficientemente meditado y que acaso esté en la base de su perduración: los cuentos de hadas penetran en la infancia, dejan su germen y continúan viviendo, subterráneos, durante toda la existencia del hombre, y dictan su secreta sentencia en el mediodía de la vida o cuando se los busque, porque ellos son "la hormona psíquica", como dice Ortega, pero una hormona que nunca deja de hacer crecer al hombre. Y es inútil que finjamos creer superada su abstracción por una realidad más brutal, de puñetazos o personajes de celuloide e historieta: éstas son encarnaciones de antiguos héroes y cumplen el mismo oficio de las hadas, los magos y los invencibles Aladinos, hijos de sastre, pero sin su ingenio y el atuendo literario de sus proezas.

Andersen deja aparecer claramente sus más ingenuos sentimientos en un

cuento que ha tenido curiosa fortuna: "La fosforerita". Es el más romántico y acaso el más endeble, como que no consiste su argumento sino en una sola imagen que debió conmover y aún conmueve a las ancianas que lloran con la maldad del mundo como si fuera una moraleja capaz de impresionar a la infancia. En esa estampa melodramática de injusticia social hay, no obstante, un atisbo de observación de la psicología infantil que resulta muy significativo: la niña, al encender otra vez el fósforo que le hace ver imágenes, desvanecidas junto con la llama, dice al fantasma de su abuela que la lleve consigo, pues ya sabe que desaparecerá muy luego. Y para retenerla enciende uno a todos los fósforos. Esta certidumbre no es sino la prueba de ese ilimitado mundo de infancia donde la realidad del frío y de la llama se confunde con las imágenes por ella evocadas, y a los personajes del sueño, mágicamente, se les puede ordenar su permanencia en la tierra.

Así es, también, la palabra de Andersen. Su permanencia en la literatura acaso él la ordena, mágicamente. Pero a veces la sensibilidad del tiempo muda las cosas, y lo que en su siglo podía cuajar, y no cuajó para espíritus como el de Kierkegaard, que en 1838 publicó un escrito en el que fustigaba la visión del mundo que Andersen tenía en una de sus obras —"Solamente un violinista", en el que Kierkegaard veía al protagonista no como un genio, sino como un cobarde con el nombre del genio— hoy puede parecernos débil, o excesivamente sentimental y flojo aun dentro de la boga romántica, con una manifiesta inclinación al castigo ejemplar, que no es seguro que moraliza a la infancia y mucho menos al hombre. Pero lo que Andersen puede ordenar mágicamente, y nosotros ver cumplida, es la permanencia de su invención en este género de arte. Él es quien lleva el cuento de hadas a un punto desconocido hasta entonces de ficción y relieve en la forma. La ficción, sobre todo, que toma pie pero se desembaraza de la realidad, y la forma, que era en él lenguaje directo, de pueblo e infancia, además de la intencionada ironía que le proporcionaba su dolor del mundo.

Con esta experiencia y su sencillez expresiva, unido a la tardía formación intelectual, otro pudo haber sido sólo un "poeta de hospital", como Goethe llamaba a los quejumbrosos y en el fondo vacíos poetas de la melancolía, pero no Andersen, que tomó por el atajo del cuento de hadas donde los sentimientos actúan puros, como en la infancia, y donde todavía podemos aterro- rizarlos o reír de lo que ya no asusta ni alegra a nadie. En este tipo de creación el poeta danés permanece insuperado. Sus cuentos, originales o deri-

vados del folklore, cobran siempre un relieve singular y autónomo, que caracteriza su estilo de sencilla y directa elocuencia, y los hace inolvidables. Pero todo emana de ese espíritu independiente, casi inasible, que constituye la personalidad de Andersen. Envejecido y atormentado en su caparazón de hombre hablaba en él una infancia sin edad, una visión como sólo puede tenerla el niño que bautiza a las cosas, recién llegado, con su mirada virgen y su palabra ancestral.

Y lo más curioso de Andersen, como inventor de lecciones fabulosas, es que él no logra esa perspectiva del mundo por desconocimiento o por error, sino por consciente olvido. Ya que no puede modificar su propia circunstancia, trasmuta la realidad y la ve naturalmente así, como lo decide su poder creador.

Hay un cuento, absolutamente original de Andersen en la estructura, pero en el que se reconocen viejas consejas e imágenes populares por él mismo aprovechadas, como por ejemplo el juguete y la naturaleza, el ruiseñor y el pájaro mecánico. Es su exótico relato "El ruiseñor", del que ya José Martí, el cubano de nuestra América, dió una versión libre en *La Edad de Oro*, el periódico para niños que editara en Nueva York en 1889. Es el mismo cuento que ha inspirado a Stravinsky la *feerie* musical y plástica del mismo nombre.

Dicen que Andersen, siendo niño, cantaba sus infantiles improvisaciones todas las tardes junto al río de su ciudad natal, Odense, porque le habían dicho las antiguas vecinas que más abajo del río, esto es, en los antípodas, vivía el suntuoso Emperador de la China. Y Andersen quería que lo oyera para que lo invitara a cantar en su palacio. Podríamos añadir aquí, aventurando la pregunta a manera de cebo de la imaginación, qué indescriptibles escenas se le ocurrirían al poeta niño, desarrolladas en aquel palacio oriental y con aquel Emperador incógnito. Pero Andersen provee a todas las imaginaciones; y mucho más tarde, hombre ya, sin entretenerse en sus imágenes infantiles, escribe —acaso con las vivencias no superadas— el hermoso cuento "El ruiseñor". El esquema es sencillo y le pertenece en la propiedad de la lengua danesa. Pero José Martí sabe traducirlo, años después, adaptándolo a nuestra inflamada pasión latinoamericana. Para la sensibilizada atención de nuestra época el lenguaje de Martí parecerá, acaso, político; pero nos gusta seguirlo, porque su traducción no es la literal de otra lengua, matiz de alma extran-

jera, sino que significa la adopción del cuento, el cosmorama propio, la visión americana de una escena oriental.

"En China vive la gente en millones —dice—, como si fuera una familia que no acabase de crecer, y no se gobiernan por sí, como hacen los pueblos de hombres, sino que tienen de gobernante a un emperador, y creen que es hijo del cielo, porque nunca lo ven sino como si fuera el sol, con mucha luz por junto a él, y de oro el palanquín en que lo llevan, y los vestidos de oro." Y aquí aparece, en la versión libre, el cubano con su dolor de la patria en manos extranjeras, porque dice que los chinos están contentos con su emperador, que es un chino como ellos. "¡Lo triste es que el emperador venga de afuera, dicen los chinos, y nos coma nuestra comida, y nos mande matar porque queremos pensar y comer, y nos trate como a sus perros y como a sus lacayos!" Y describe al Emperador, metiéndose su barba en una bolsa de seda azul, para que no lo conozcan, y repartiendo sacos de arroz y pescado seco por las casas de los chinos pobres, hablando con todos, niños y ancianos, y leyendo, sobre todo leyendo, porque el Emperador es bueno y justo, y le gusta saber lo que dijo Confucio del perezoso y del que aprende de memoria sin preguntar por qué, "que no son leones con alas de paloma, como debe el hombre ser, sino lechones flacos, con la cola de tirabuzón y las orejas caídas, que van donde el porquero les dice que vayan, comiendo y gruñendo". Es que Martí no pierde la oportunidad de soplar su palabra inspiradora en los oídos de la infancia americana. Todo el comienzo del cuento, en esta versión martiana, no es sino la aleccionadora imagen de un reino fantástico aprovechada para insuflar sentimientos. Martí, a su emperador chino, no lo rodea de aureola celeste sino de debilidades humanas, que parecen virtudes. Por ejemplo, se embriaga con su vino de arroz, y los cortesanos lo encuentran tendido en la estera, con la barba revuelta en el suelo y el vestido lleno de manchas. Pero esto no le sucedía a menudo, "sino cuando se ponía triste porque los hombres no se querían bien ni hablaban la verdad".

Acaso sería útil, e interesante para el que quisiera investigar la diversa fortuna de este cuento, estudiar los avatares que ha tenido, después de la invención danesa, en su posterior traducción o adaptación latinoamericana —que es lenguaje y espíritu intencionado— y la "feerie" de Stravinsky, tomada de la versión rusa, casi literal. No es que Martí deje de ser respetuoso con la pura atmósfera del cuento danés, pero es *que no puede* dejar de ponerle su pasión, índice latino de vida, y lo aprovecha para acentuar, para cargar

las tintas de la escena dramática. En cambio Stravinsky es el lírico, que en las variaciones de un tema, todo lo intelectualmente que se quiera, él se proponga y lo consiga, alcanza la acentuación y el colorido de una imagen eficaz en el mundo artístico, que es también el de la infancia y hubiera gustado a Andersen. La escena rica de la fantasía siempre logra su culminación en la música, lenguaje que el sueño no consigue, y en el cinematógrafo, suprema ambición del cuento de hadas.

Hay un extraño destino en la raíz de los nombres, y así, nos gustaría definir a Andersen con la voz alemana *anders*, que significa "de otro modo", o mejor aún, *anders aussehen*, "parecer otro". Andersen es un ser *de otro modo*, mitad hombre y mitad niño, increíblemente puro y grotesco; parecía, en la vida, ese *otro* que sólo existe en el sueño de sus hadas. Porque él siempre anduvo, igual que los antiguos, de pueblo en pueblo, contando sus alucinaciones a los hombres. Pero algo llevaba adherido a su ser, que era como la atmósfera de su lugar de origen donde la evaporación del agua borra los límites entre la tierra y el cielo. Y ese no saber a ciencia cierta por qué se dicen las cosas, y sentirse llevado por invisibles fuerzas que lo insultan, se le rien y lo halagan, compadeciéndose o ayudándole en sus equivocaciones, determinándole los cauces para el trabajo creador, es lo que configura toda su existencia, la racha huracanada de su *fatum* en la impasible y sin embargo ingenua, desarraigada bruma natal, que lo sigue como la Muerte al Caballero de Dürer, a la grupa de su viaje por la Tierra.

Hans Christian Andersen es el único personaje de sus cuentos. Él es quien realiza esa evasión de un mundo cruel y no obstante amado. Pero no lo hace con el suicidio, patética salida para acabar con la temporalidad del hombre, sino mediante esa sobrevida de la creación fantástica en la que vuelca su angustia de exilado, de monstruo angélico que por equivocación ha pisado y querido adaptarse a una huella demasiado terrena en la que no encaja su pie, su solitario fantasma de creador de cuentos de hadas. Acaso, por eso, con opacas palabras su vida podría denominarse como la trayectoria de una ambición de fama, de gloria, de conocimiento, de amor. Pero hay algo más, que no puede explicarse si no se piensa en él como criatura esencial y purísima de su propio misterio. No es su lugar en el tiempo ni en el espacio lo que hoy cuenta para que nos acordemos de él, sino ese trasmundo creado sobre la alegría y el sufrimiento de un hombre, que se llamó Andersen y contó cosas memorables.

Para hacerlo, tuvo que marchar por peligrosos senderos en los que lo acechaba una locura familiar y tentadora, como el hada que duerme bajo el árbol del conocimiento; pero él pudo sortearla, porque nunca se perdió en esa bruma o floresta hechizada donde otras voces le contaban al oído su secreta lección de inocencia y olvido, por la que puede otra vez el hombre contemplar el mundo como si hubiera recobrado los ojos de la infancia.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

C R Ó N I C A

EL PUNTO PRIMERO DEL PUNTO CUATRO

En su mensaje sobre el Estado de la Unión de hace ya un año, el Presidente Truman propuso al Congreso de Estados Unidos

... embarcarnos en un nuevo y atrevido programa que ponga al alcance de las áreas poco desarrolladas, para su crecimiento y mejora, los beneficios de nuestro progreso científico e industrial.

... debiéramos poner al alcance de los pueblos amantes de la paz los beneficios de nuestro tesoro técnico para ayudarles a conseguir sus aspiraciones hacia una vida mejor. Y, en cooperación con otras naciones, debiéramos promover la inversión de capital en las áreas que requieren desarrollo.

Nuestro fin debe ser ayudar a los pueblos libres del mundo, mediante sus propios esfuerzos, a producir más alimentos, más abrigo, más ropa y mayor fuerza mecánica que alivie su agobio.

Como respuesta a esa sugestión, existen en el Senado y en la Cámara de Estados Unidos varios proyectos de ley que facultarían al Ejecutivo a realizar los dos propósitos de prestar ayuda técnica y capital a los pueblos cuyo desarrollo económico se encuentra en retraso. De un modo típicamente característico, no sé que nadie haya hecho un comentario sobre asunto tan grave en ningún país de la América Latina, a pesar de que una inversión de tres a cuatro mil millones de dólares anuales puede bien cambiar la faz del mundo en sólo diez años..., y la cara, el rostro, la expresión toda de nuestros países.

El Punto Cuatro del Programa del Presidente Truman plantea a la América Latina una cuestión que tanto es política como económica. No debe sorprender, por cierto, este hecho, no sólo porque todo problema económico importante tiene su lado político, sino por dos razones peculiares a este caso y a este momento. En los tiempos que corren, que insistentemente se llaman de histeria universal, toda idea, aun la más candorosa (y la del Presidente Truman no lo es), se recibe con suspicacia; luego, la América Latina, sin excepción de país alguno, vive desde hace años en un dilema que no acierta a resolver. Ella sabe mejor que nadie, puesto que lo siente en carne propia, que necesita

capital extranjero para desenvolverse; pero, al mismo tiempo, teme al capital extranjero, primero, porque no siempre han sido felices los campos de inversión que ha elegido, segundo, porque la América Latina sabe por experiencia propia que el capital extranjero acarrea, tarde o temprano, pero inevitablemente, interferencia y presión política en sus asuntos internos, como que a varios países latinoamericanos les ha traído la intervención y la guerra. Antes de entrar, pues, al análisis propiamente económico del Punto Cuatro, conviene explorar más su aspecto político.

La idea del Punto Cuatro se recibe en la América Latina con suspicacia por muchas razones, que en este momento no es posible enumerar siquiera; pero hay una quizás más importante que todas: ella ha revelado una vez más inconsistencia en Estados Unidos. La América Latina le ha propuesto por años y años a Estados Unidos distintas soluciones al problema de inversión de capital norteamericano, y Estados Unidos, o ha esquivado el examen del problema, o se ha rehusado a considerarlo siquiera. Desde la VII Conferencia Interamericana de Montevideo en 1933, la Delegación Mexicana presentó un proyecto para que se estudiara este problema, y en todas y cada una de las Conferencias posteriores la petición se ha reiterado invariablemente. Es más, bastante antes de que se pensara siquiera en lo que fué Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, la América Latina había presentado varias veces un proyecto para crear un Banco Interamericano de Fomento, cuyo propósito sería justamente el de prestar capital para acelerar su progreso material. La insistencia de la América Latina se ha llevado al extremo de presentar en Bretton Woods una enmienda al nombre mismo del Banco Internacional: quería que se le llamara de Fomento y Reconstrucción, para significar que consideraba más importante la tarea permanente de fomentar la economía de los pueblos "poco desarrollados" que la transitoria de reconstruir las zonas devastadas de Europa.

Todos esos esfuerzos de la América Latina no sólo han puesto de manifiesto su preocupación, su deseo vehemente de recibir capital, sino algo más: su decidida preferencia por una solución institucional, es decir, que la América Latina prefería, prefiere y preferirá siempre recibir préstamos de un banco internacional, y no de un gobierno o de una empresa privada, y menos todavía de una empresa privada a la cual su gobierno le presta una garantía, cualquiera que sea la naturaleza de ésta. La misma idea, por otra parte, fué expresada por el finado Lord Keynes en nombre de Inglaterra cuando presentó por primera vez su plan de lo que sería más tarde el Fondo Monetario Internacional, y, por coincidir enteramente con el punto de vista latinoamericano, se la recibió con entusiasmo.

En cierta forma el Presidente Roosevelt llegó a entender ese punto de vista, como lo demuestra no sólo la prontitud de Estados Unidos para participar y suscribir la parte enorme del capital que le correspondió aportar al Fondo y al Banco internacionales, sino porque los préstamos más recientes hechos a países de la América Latina se hicieron a través del Export-Import Bank, que aun cuando oficial, es un banco y no un gobierno. Y puede afirmarse que el actual gobierno de Estados Unidos no ignora del todo la opinión latinoamericana sobre el problema de las inversiones, puesto que ha sido tratado en la Conferencia Interamericana de Bogotá y en la Internacional de La Habana sobre comercio internacional. En ambas, la opinión norteamericana fué aprobada parcialmente y con reservas.

Si, pues, la América Latina es la que ha pedido consistentemente y por largos años que se invierta en ella capital para abreviar su desenvolvimiento material, y el gobierno de Estados Unidos ha desdeñado la idea o se ha rehusado a examinarla, y hoy es él, espontánea y súbitamente, quien toma la iniciativa para que haya esas inversiones; si el gobierno de Estados Unidos, por otra parte, parecía haber aceptado, como la mejor, la idea de que la inversión la hiciera una institución internacional, y hoy pretende alentar la inversión privada, Estados Unidos es inconsistente, y si lo es, por alguna razón será. Y por si ese razonamiento no fuera bastante para convencerse de que es político el resorte que ahora mueve a Estados Unidos, bastaría leer el discurso del presidente Truman de enero, el proyecto de ley del señor Kee (H. R. 5615) de julio y las declaraciones del subsecretario Webb en el Senado y la Cámara de agosto de 1949.

Claro que sí existe una razón política: Estados Unidos se está haciendo previsor, y por eso desea ensayar desde ahora todo cuanto sea necesario para evitar que la América Latina caiga en el comunismo; pero esa razón, que es válida y legítima, no impide que el latinoamericano deje de pensar y de dolerse que si antes se le negó una cosa y ahora se le ofrece, no es por lo que es, sino porque no sea el día de mañana algo distinto. También es inevitable que el latinoamericano reflexione que Estados Unidos no vió antes la razón del otro y que ahora sí ve su propia razón, a pesar de que en el presente caso la de ambos era exactamente la misma. De todos modos, es ya un progreso estimable que Estados Unidos tome lo bastante en serio a la América Latina para temer que alguna vez pueda convertirse al comunismo, pues hace apenas tres años, como en el caso de China, no lo creía.

El Punto Cuatro ofrece a los países "poco desarrollados" dos cosas: ayuda técnica y capital, y, en ambas, la América Latina tiene una experiencia de algo más de un siglo. Por lo mismo, sería imperdonable que antes de establecer normas para

los nuevos planes, no se repase la historia y se desperdicien, en consecuencia, sus enseñanzas. Esto es tanto más importante cuanto que los latinoamericanos juzgan que la historia de las inversiones extranjeras en sus países ha dejado un saldo pobre y un recuerdo ingrato. Si no se determinan los errores pasados, no se podrá evitar que se repitan, con la consecuencia de que los nuevos planes producirán el resultado justamente opuesto al que se busca: lejos de aproximar los pueblos latinoamericanos a Estados Unidos, se apartarán más de lo que están ahora.

Debe recordarse, por ejemplo, que fueron técnicos ingleses y particularmente norteamericanos quienes trazaron la gran mayoría de los ferrocarriles latinoamericanos, y que éstos se hicieron en gran medida con capital inglés y norteamericano. Pues bien, la opinión general de la América Latina es adversa a esa experiencia. No se desconoce, por supuesto, que algunas de las líneas férreas fueran en su época, o que lo sean todavía hoy, portentos de ingeniería; tampoco que hayan hecho una contribución valiosa al desarrollo económico, social y político de esos países; pero aparte de un costo en general estimado como excesivo, se cree que los sistemas ferrocarrileros de los países latinoamericanos adolecen de dos gravísimos defectos que han reducido mucho su utilidad, o que han obligado a costosas obras de rectificación. El primero es que no son en realidad sistemas integrados; el segundo, que no fueron hechos pensando en los intereses económicos de esos países.

En efecto, más que un sistema propiamente, son una serie de líneas aisladas, inconexas, que sirven las necesidades de los dos puntos terminales y los de la estrecha franja por la cual corre la vía; pero no se conectan entre sí para satisfacer todas las necesidades del país, o la mayor parte de ellas, enlazando los principales centros de producción y de consumo. No hablemos ya de líneas de penetración que provocaran la creación y desenvolvimiento de nuevas zonas de actividad económica. Segundo, la inmensa mayoría de estas líneas ferrocarrileras fueron construídas para favorecer la exportación de materias primas y artículos alimenticios de la América Latina a Inglaterra y Estados Unidos, y la importación de artículos manufacturados de estos países a los latinoamericanos; es decir, fueron construídos para favorecer principalmente la economía de los países que aportaban la técnica y el capital, y sólo de un modo secundario para servir los intereses de los países que pagaban esa técnica y ese capital. A esta circunstancia debe agregarse otra: la producción de los artículos de exportación de la América Latina (granos y carne en Argentina; minerales en México) bien pronto cayó en manos de empresas extranjeras cuyos inte-

reses y cuya prosperidad acabaron por confirmar, hasta hacerlos indelebles, los errores iniciales cometidos en el trazo de las líneas ferrocarrileras.

Así, el crecimiento de los países latinoamericanos no fué ni pudo ser armónico: su comercio exterior no se desenvolvió parejo al del comercio interior, a la par que la capacidad productora general. Se dió entonces el caso de una Argentina que se convertía en un proveedor importantísimo de productos alimenticios y de materias primas, pero que carecía de las industrias más elementales (Argentina, exportadora de trigo, importaba harina); el de un México, primero exportador de plata y otros metales, que se veía obligado a importar maíz y trigo porque los ferrocarriles no habían tocado las zonas en que podían producirse en condiciones satisfactorias para el consumidor mexicano.

Es muy importante el hecho de que los países latinoamericanos hayan tenido una experiencia desafortunada en asunto tan fundamental para ellos como sus ferrocarriles; lo es todavía más que el Punto Cuatro le dé a las causas de esa mala experiencia una actualidad casi patética. Recuérdense que la opinión de la América Latina mantiene que cada empresa privada promovió lo necesario para la construcción de su propia línea, pero sin preocuparse en lo más mínimo de lo que las otras empresas hicieran en otras líneas, con el resultado de que surgieran ferrocarriles desintegrados, o integrados parcial o defectuosamente; y que las líneas fueran trazadas para servir primariamente a intereses ajenos y sólo de reflejo a los propios. Resulta así explicable que a la desconfianza *política* que las inversiones extranjeras han creado en los países latinoamericanos, se añada la desconfianza *técnico-económica*.

Por supuesto que la experiencia de los ferrocarriles, siendo tan importante, no es, ni con mucho, la única; podrían citarse con facilidad otros ejemplos similares, lo mismo antiguos que recientes.

Hay otra experiencia que conviene recordar: las inversiones *innecesarias*, que con mucha frecuencia han hecho o pretenden hacer en los países latinoamericanos empresas privadas de Norteamérica. Pongamos un caso real para ilustrar el problema. Una empresa de jabón muy conocida en Estados Unidos instaló en México hace años una fábrica. Desde el punto de vista de la técnica, no ha aportado al país nada nuevo: antes de ella y después de ella se hacían en México y se siguen haciendo jabones, y en general mejores; desde el punto de vista del capital invertido, su aportación fué limitada, pues el terreno, el edificio y las instalaciones mismas no valen gran cosa; el número de operarios empleados es reducido y los impuestos que paga tampoco son excepcionales. La única novedad que esa fábrica ha aportado a los

usos y costumbres de México, es una publicidad atronadora, costosísima y bien infantil, que da el resultado bien conocido de este género de publicidad: aumentar las ventas mucho más allá de lo que la calidad del producto y su precio justificarían.

Se dirá que si México no se beneficia, tampoco se daña. Depende de lo que se llame daño: un daño mortal no le hace, ciertamente, y ni siquiera un daño grave; pero sí en el sentido de que ese capital y esa técnica podrían tener un empleo mejor si se hubieran aplicado en otros sectores que no han sido cubiertos por el capital y la técnica de los mexicanos, o que los han cubierto de manera parcial; y esto sin contar con que gracias a la publicidad y a las grandes ventas que con ella se logran, México, como país, paga dólares que le harían falta para pagar las utilidades de otras empresas más necesarias, o importaciones que mejoraran la técnica y los equipos de las industrias nacionales. Además, con el Punto Cuatro, esa fábrica, u otras igualmente innecesarias, tendrán la garantía del gobierno norteamericano, garantía que expondrá a México a adquirir compromisos que ahora no tiene, y a reclamaciones cuando no los pueda cumplir, aun si para ello tuvieran la mejor buena voluntad del mundo.

Estoy enteramente seguro de que cualquier lector de estas líneas podría preguntarse: ¿por qué los gobiernos latinoamericanos no hicieron ellos mismos el estudio de conjunto de sus respectivos sistemas ferrocarrileros para que resultaran perfectamente integrados, y sirvieran ante todo las necesidades del país, lo mismo las interiores que las exteriores? Y si esa fábrica de jabón del ejemplo no beneficia a México, o lo daña o puede dañarlo, ¿por qué el gobierno de México consintió en que se instalara? ¿No son, en suma, los propios gobiernos latinoamericanos los causantes de estas y otras desgracias de sus países, desgracias que, por añadidura, pretenden imputar al pobre e inocente extranjero, quien, por otra parte, no ha tenido sino el buen deseo de ayudar con su esfuerzo y su dinero a la felicidad de esos países?

Estas preguntas, al parecer muy en su lugar y de gran fuerza lógica, carecen de sentido si se tiene presente la historia del siglo XIX y de la primera parte del actual: durante esa larga época, la filosofía política y económica que reinó sin rival alguno en el Mundo Occidental, ha sido el liberalismo. De acuerdo con ella, el gobierno debía ocuparse de darle al país seguridad interior y exterior, pero en manera alguna debía intervenir en la vida económica. Ésta se confiaba a la iniciativa privada, la cual, guiada por esa mano providencial que es el *self-interest*, acertará siempre a hallar las soluciones más ventajosas para todos.

Hoy, por supuesto, nadie cree tan a pie juntillas en esa forma extrema del

liberalismo, y por eso me atrevo a sugerir, con el fundamento de las consideraciones hechas hasta ahora, como primer punto del Punto Cuatro, lo siguiente: lo primero debe ser la ayuda técnica, pero *no, de ninguna manera*, para el estudio de proyectos industriales o agrícolas concretos, sino para hacer, *antes que nada*, una investigación general de las necesidades y de las posibilidades de cada una de las áreas "poco desarrolladas" en que se quiera operar. Esa investigación revelará no sólo cuáles son las necesidades del área, sino el orden de su magnitud y de su urgencia, así como las posibilidades de satisfacerlas. De esa manera, la empresa y el capital privados podrían operar e invertirse, hecha ya la investigación, en el orden preciso y en las obras precisas que esa escala de necesidades exija y que esa escala de posibilidades consienta. La justificación y la necesidad de proceder en ese orden, por si la razón no bastara, podría darla esta simple consideración: ninguno de los países latinoamericanos ha hecho hasta ahora un inventario de sus recursos naturales. ¿Cómo, entonces, podrá determinarse acertadamente si tal o cual empresa tiene posibilidades reales de éxito, o si conviene realizarla antes o después de tal otra?

DANIEL COSÍO VILLEGAS

N O T A S

SIGNIFICACIÓN DE GEORGE ORWELL

Quizá muchos estén dispuestos a afirmar que la muerte de George Orwell es prematura, que era lícito esperar aún de este escritor de 46 años. En más de un sentido es exacta tal afirmación. Pero aquí preferiría contemplar otra actitud: la de los que afirman que su muerte es oportuna. En efecto, Orwell no sólo deja una obra plena, acabada —inmune ahora a todo ablandamiento ulterior—, sino que expresa en ella, con sagaz puntualidad, su testimonio de los últimos veinte años, o sea los que corren desde la primera postguerra hasta esta guerra fría que vivimos.

La calificación de plena no alcanza a su obra por la abundancia de títulos (una docena de volúmenes, de los que el autor ha querido olvidar algunos) sino por lo que significan para las letras contemporáneas tres de ellos: *Animal Farm* (1945), *Critical Essays*¹ (1946), *Nineteen Eighty-Four* (1948). Estos libros unen a la eficacia esencial de dibujar un mundo que ningún contemporáneo dejará de reconocer, un elemento de oportunidad (trivial en periodismo, pero rarísimo en literatura) que encarece, sin duda, su valor. Son, literalmente, libros de nuestro tiempo. Y a nadie pasarán inadvertidas estas circunstancias: la publicación de una fábula antisoviética en los primeros días de esta paz; la colección en volumen de diez ensayos (aparentemente de crítica literaria o bibliográfica) que, con aire casual, recogían reflexiones de tiempo de guerra; la presentación de una profecía novelesca (*anticipations*, las llaman en inglés) que, como señaló algún crítico, arroja más luz sobre el 1948 que sobre el 1984. Esa preocupación por el suceso de la hora, esa viva actualidad, datan esta obra inequívocamente.

También es perceptible la plenitud de esta obra, aun para aquellos que puedan esgrimir incidentales reparos. Sobre la discrepancia ocasional se levantan estas evidencias: la unidad de la producción, la penetración del testimonio. La primera podrá parecer paradójica sólo a quienes sean incapaces de superar el falaz encasillamiento de los géneros. Es cierto que Orwell ha practicado diversas formas: la narración corriente (*Burmese Days*, *A Clergyman's Daughter*, *Keep the Aspidochelone*

¹ Traducción española: *Ensayos críticos* (Sur, Buenos Aires, 1948).

Flying, Coming Up for Air); la fábula política (*Animal Farm*) o la anticipación (*Nineteen Eighty-Four*); el relato autobiográfico (*Down and Out in Paris and London, The Road to Wigan Pier, Homage to Catalonia*); el ensayo literario (*Inside the Whale, Critical Essays*) o político (*The Lion and the Unicorn*). No menos cierto es que toda su obra presupone un único género —menos retórico que real— que se llama testimonio. En el curso de su obra no ha cesado Orwell de ser un testigo, independiente, agudo, profundo; no ha cesado de transmitir ya sus experiencias como lavaplatos o su actuación en las milicias que defendieron a España, ya sus reflexiones al proyectar un socialismo inglés viable o al anticipar, en deprimente testamento, el mundo esclavizado (planificado) del futuro. Y cada género —cada forma literaria— ha sido sólo el vehículo, más o menos apto en cada caso, de esa ineludible labor del artista contemporáneo.

Quizá en ninguna otra obra mejor que en los *Critical Essays* ha expresado Orwell, al azar de variados estímulos, algunas ideas que forman un conjunto coherente y cuyas notas más características son la lucidez y la grave inquisición de la realidad. Aunque se desconocieran sus obras de crítica política y sus sátiras narrativas, con las páginas de sus ensayos se podría reconstruir con bastante fidelidad su ideario. Ahora importa recoger, escuetamente, tres aspectos del mismo.

Orwell denuncia como rasgos fundamentales de la mentalidad contemporánea el culto de la violencia, la persecución del poder, la proliferación del sadismo y la respuesta favorable a toda invocación a instintos atávicos (patria, religión, raza). En el ensayo sobre Kipling ilumina algunos de estos puntos: "Nadie, en nuestra época, cree en sanción mayor que la del poder militar; nadie cree en la posibilidad de superar a la fuerza, excepto con una fuerza más poderosa. No hay "ley", sino tan sólo poder. No digo que tal creencia sea verdadera, digo meramente que es la creencia de todos los hombres modernos. Quienes pretenden otra cosa son, o intelectualmente cobardes, o adoradores de la fuerza ocultos bajo tenue disfraz, o simplemente no han sabido comprender la época en que viven". Ya antes, al refutar en 1941 a Wells, había advertido el peligro en que incurrirían muchos intelectuales al no contemplar la realidad tal cual es: "La energía que informa al mundo brota de las emociones —orgullo racial, culto al caudillo, creencia religiosa, amor a la guerra— que los intelectuales liberales desechan maquinalmente como anacronismos, y que por lo general han destruido a tal punto en sí mismos que han perdido todo poder de acción". Sin embargo, su visión no era entonces tan sombría como la que se desprende de su última obra, y el ejemplo de Inglaterra bombardeada le permitía afirmar en otra oportunidad: "... los sen-

timientos elevados siempre triunfan al fin, y los caudillos que ofrecen sangre, afanes, lágrimas y sudor, consiguen siempre más de sus partidarios que quienes les ofrecen seguridad y diversión. Cuando están en un aprieto los hombres saben ser heroicos".

Asimismo conviene precisar que para Orwell "el pecado de casi todos los izquierdistas, desde 1933 en adelante, consiste en que han querido ser antifascistas sin ser antitotalitarios", con lo que define claramente su posición frente al comunismo soviético.

En último término, interesa especialmente señalar que Orwell enfoca a las artes con la misma mirada dura y realista que aplica a los fenómenos sociales, y que, por lo tanto, no se le escapa el divorcio que existe actualmente entre la producción más alta del espíritu humano y la masa a la que en apariencia se dirige. Con su peculiar crudeza escribe: "Es vano pretender que en época como la nuestra la "buena poesía" pueda gozar de genuina popularidad. Ella es, y debe ser, culto de muy pocos, la menos tolerada de las artes". Además, sus investigaciones sobre cultura popular lo llevan al convencimiento de que la literatura y el arte que la masa consume hoy —la literatura de los semanarios juveniles o de la novela policial barata, el arte de las tarjetas postales o de los folletines cinematográficos— son los que fomentan ese culto de la violencia, ese apetito del poder, ese sadismo, que ya se denunciara. O como él expresó hacia 1944: el mito básico del mundo occidental no es más Jack el Mata Gigantes sino Jack el Mata Enanos. Y que nadie crea que esa literatura y ese arte no importan. "Personalmente creo [aclara] que la mayoría de la gente está mucho más influída de lo que estaría dispuesta a admitir por novelas, historietas en series, películas y demás, y que desde este punto de vista los peores libros son a menudo los más importantes, ya que por lo general son los que primero se leen en la vida."

Puede creerse que el lector que haya seguido hasta aquí el razonamiento, y haya reconocido como obvias sus articulaciones, no podrá plantearse ya como problemática la proposición inicial. Podrá afirmar, en cambio, sin vacilaciones, que no parece prematura la muerte de Orwell ya que su obra recoge viva, completa, una actitud ejemplar, y su muerte preserva su mensaje de los atributos de la temporalidad: la variación, el anacronismo, la inoperancia. En 1949 su visión de nuestro tiempo era la más coherente, la más lúcida, la más grave. Así quedará fijada para siempre.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

Libros

LITERATURA

FRANCISCO AYALA: *La cabeza del cordero* (Losada. Buenos Aires, 1949). —

Los "campos de Itálica famosa" —¡Fabio, ay dolor!— de lo que fué literatura española del siglo xx son hoy tierras de asurada flora. ¿Efectos de la gran calamidad que empezó para España en 1936? Ciertamente. Pero se hace necesario distinguir en este punto. El trauma bélico, por sí, no llegaría a cortar el pujante renacimiento español de esta centuria si el ambiente que resultó de la contienda hubiera sido más propicio. Sólo un poco más propicio... Ejemplos de otros países que sufrieron parecidos trances nos autorizan a esta convicción. Pero las condiciones que padecen los escritores españoles, en la actualidad y desde hace diez años, son particularmente impías. De toda aquella múltiple fecundidad subsisten aún, y tal vez con mayor abundancia, valiosos trabajos de erudición especializada, y continúa en desarrollo la producción en lo técnico y científico, quizás porque estas actividades, en cuanto menos "comprometidas" que la literatura, brindan la única expansión posible a la energía intelectual que pervive contra tantos obstáculos y dificultades.

Es verdad que no pocos, y de los mejores, se salvaron en la emigración. Pero otras circunstancias, tampoco favorables, aunque por razones diferentes de las que prevalecen en la Península, vinieron a estorbar su labor fuera del país: así, el desarraigo, que a algunos muy ligados a la tierra les retestinó la savia en el alma; la dispersión, en diversos continentes y países, que impide la fecundación mutua, tan necesaria a toda comunidad creadora; y a esto hubo que añadir, muy prosaicamente, el apremio de buscar medios de vida, a menudo en perjuicio del trabajo literario.

Sin embargo, algo se hace, y no todo puede ser esterilidad. Por lo que se refiere a la literatura de la emigración, Francisco Ayala, tan ventajosamente conocido como sociólogo, nos trajo este año dos buenos aportes, en los que vuelve a sus predilecciones de cuando colaboraba en la *Revista de Occidente*. Se trata de sendos volúmenes de novelas cortas: el primero de ellos, *Los Usurpadores* (v. SUR, nº 176) reveló, a quienes no conociesen esa faceta de Francisco Ayala, el narrador que hay en él; en cuanto al segundo, publicado ahora por la Editorial Losada, es mejor aún que *Los Usurpadores*.

Las narraciones que forman este segundo volumen, titulado *La cabeza del cor-*

dero —cuatro novelas cortas, a las que precede un prólogo del autor— tienen el mismo motivo de inspiración: la guerra de España. Y todas ellas quieren ser una toma de conciencia del acontecimiento que, en efecto, como dice el autor, y salvo en algún libro poco conocido que me abstengo de citar, no fué abordado aún, en esta seria actitud de espíritu, por la literatura española, pese al tiempo transcurrido desde la conclusión oficial de la lucha (aquí, aparte otras causas posibles, obra el condicionamiento esterilizante que domina la vida literaria de los españoles). Pero semejante inhibición es un vacío funesto. Porque la literatura —y no queremos con esto imponerle una misión, a modo de imperativo, que la estreche y limite— está justamente para amansar la realidad zahareña, para domar el hecho brutal y volverlo asimilable al entendimiento y a la sensibilidad, a fin de hacerle entrar en la cultura. Sin esto el suceso no se vive humanamente y es pura fuerza ciega que dispara otras fuerzas ciegas. Pues bien: los cuentos de Francisco Ayala son una contribución fundamental a esta tarea indispensable.

Pero sucede a menudo, en literatura, que los propósitos más generosos de un autor sean sus peores enemigos. No es el caso de *La cabeza del cordero*. Las valerosas intenciones han estado aquí bien servidas por la destreza del novelista que supo ceñirse a las exigencias del género y castigar cualquier peligrosa desviación por afán de abarcar en vía abstracta. Lo que Ayala nos ha dado no es el fenómeno social, visto como un objeto de la inteligencia, sino el paso del acontecimiento o de su previa atmósfera por el alma de unos cuantos seres humanos, perfectamente concretos, y que —podríamos decir de ellos— “no tienen gran cosa de particular”. Es decir: son particulares, particularísimos, en cuanto a criaturas humanas, con sus individualidades irreductibles a fórmulas, hombres de carne y hueso unamunescos; pero ninguno de ellos se hace espectro en esa otra “particularidad” de lo general, no son símbolos ni siquiera tipos, sino hombres que viven como uno vive, viviendo, sin querer ser encajado en un patrón genérico. La primera virtud de un novelador, justamente, en cuanto a la creación de personajes se refiere, es verlos como ellos se verían, como centro de toda realidad, como trágicamente definitivos y preciosamente únicos. El modo como Ayala escogió sus ejemplares, sin previo aviso, al albur, es uno de los elementos que prestan a sus cuentos su aspecto convincente, y que los hacen tan verdaderos y misteriosos.

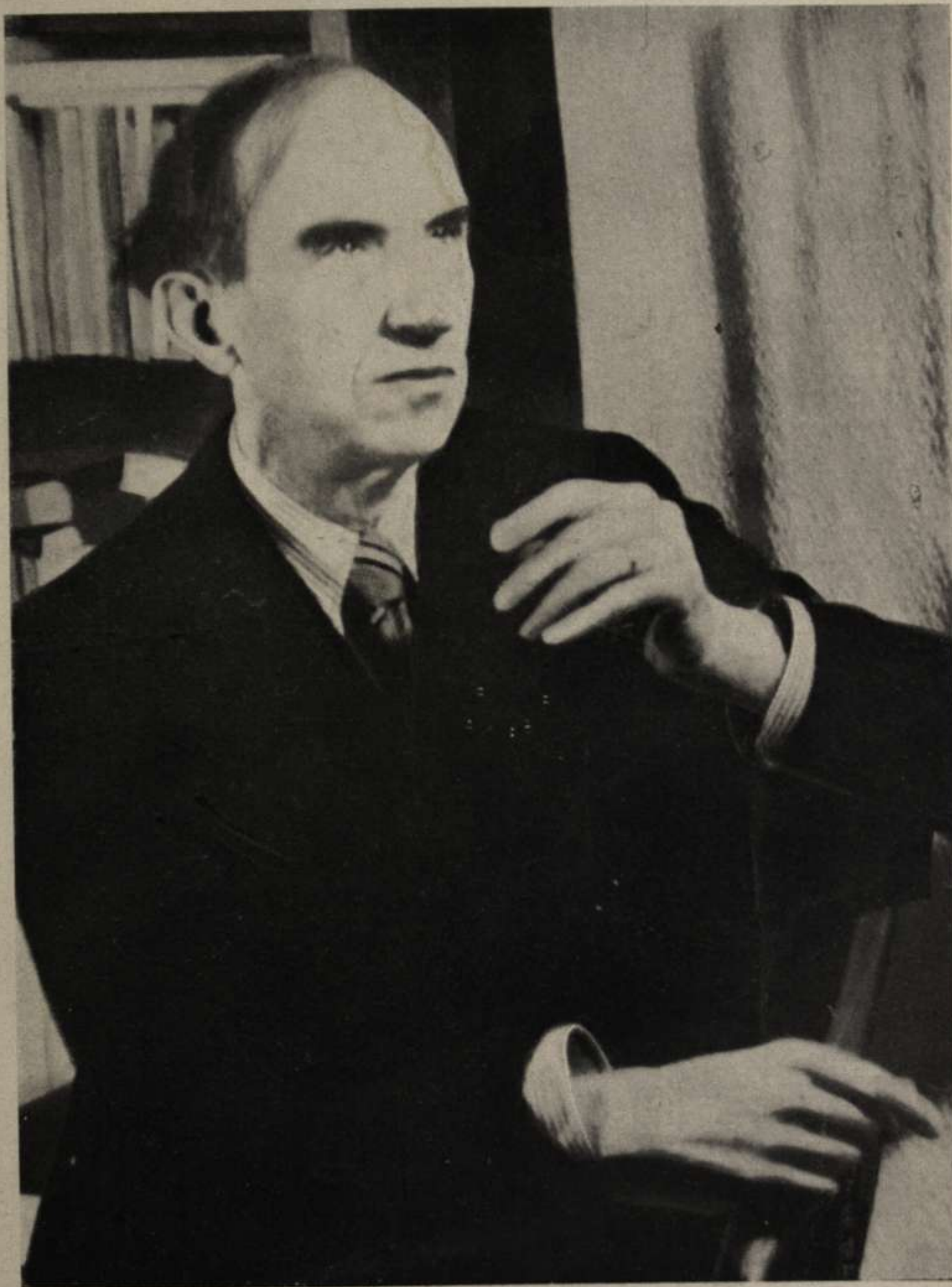
En cuanto al modo de operar, lo primero que advertimos es un estilo rudo, sin aparentes gracias de forma —en realidad austero y seriamente trabajado—. Luego vemos que hay en el ambiente y en las situaciones como una complacencia en la vulgaridad: los caracteres de los personajes son muy poco seductores; la atmósfera, de un

realismo que raya en lo sórdido. Y sin embargo, esta pesada máquina se levanta al final —y se está levantando desde el principio— hacia el misterio poético.

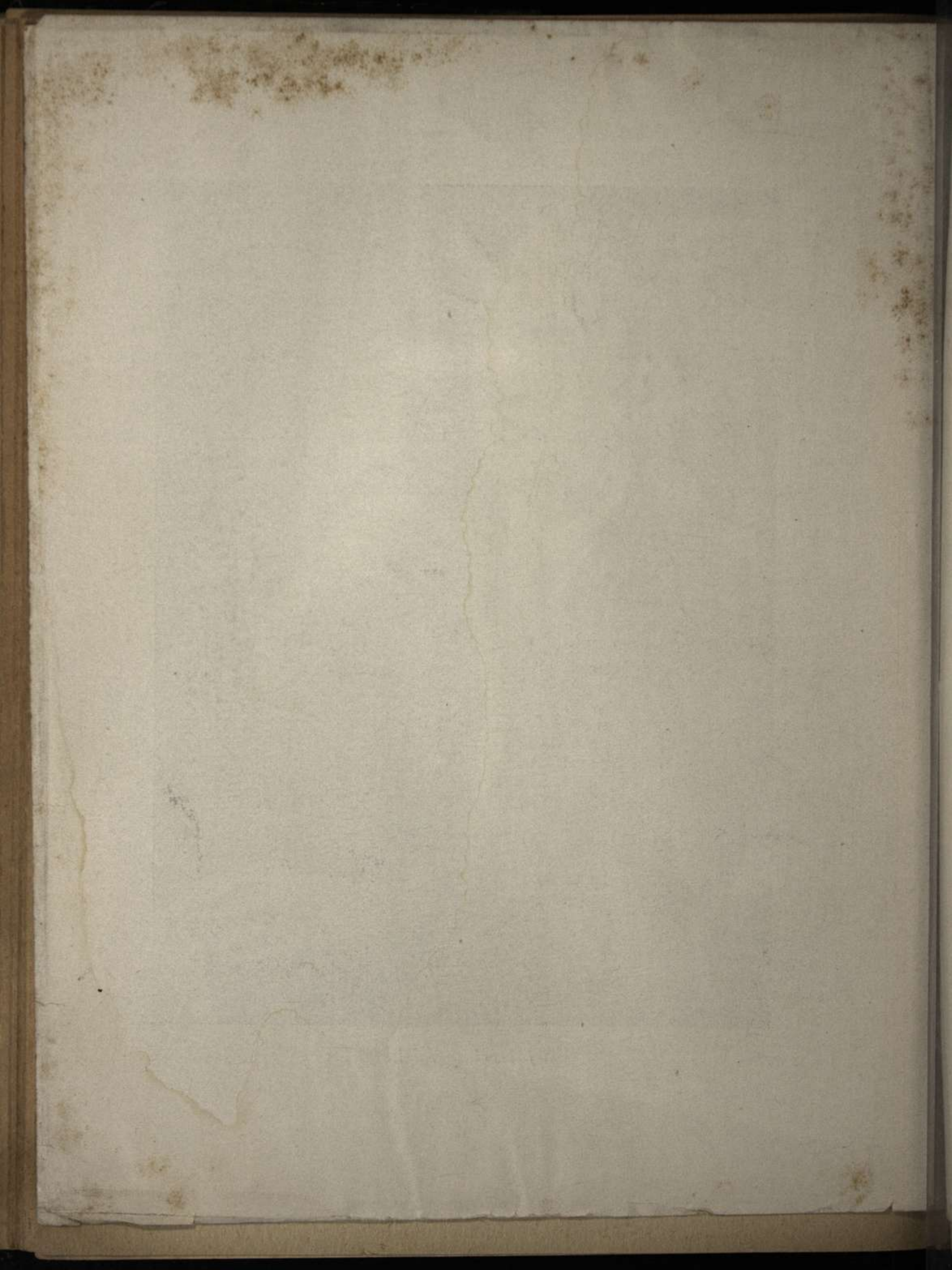
Así, *El mensaje* nos sitúa, antes de la guerra, en un pueblo castellano donde un viajero desconocido, al abandonar de madrugada la habitación del hotel donde pasó la noche, deja un manuscrito. Confiscado el papel por el hotelero, éste se encuentra con palabras tan legibles como ininteligibles, y el "mensaje" crea una situación obsesiva entre los vecinos del lugar. Pero esto lo sabemos por una conversación, y cuando estamos a punto de ver el enigmático documento, se nos escamotea, y hasta dudamos de que haya existido siquiera. El mensaje y los sentimientos que suscita son las tensiones anunciadoras del apocalipsis, de la guerra, un esperar tendido de lo que pronto ha de venir. En *El tajo* hay un muerto que apesta el aire, un olor que flota sobre las trincheras —ya estamos en la guerra misma— y se apoza en todos los recovecos; y cuando, concertada al efecto una tregua, entierran el cadáver, diríase que el olor ha ido a meterse en la conciencia del protagonista, del causante de aquella muerte, que ya no vive hasta encontrar a los padres de la víctima. Los encuentra, pero encuentra también, y de por medio, el foso insalvable que divide a las almas, en una escena de alucinante realismo. La madre del muerto, aunque ignora la acción de su visitante, rechaza la ayuda humana que le ofrecen, y rechaza igualmente los papeles que fueron de su hijo, con un ademán arpado y sarcástico, en el que el odio y el miedo hielan toda efusión cordial: "¡Tener escondido en casa un carnet socialista, ¿verdad? ¡No! ¡Muchas gracias!" En *El regreso*, el protagonista es un emigrado que vuelve a España y halla un mundo decepcionante, como los lugares familiares pasados por la congoja de un sueño. Le atormenta un peligro que manda en todos sus actos y pensamientos; y luego resulta que la persona en quien ese peligro se encarna hace años que yace debajo de una losa en el cementerio. Nada. Y de nuevo esa nada dinámica —y ese aire de pesadilla— en *La cabeza del cordero* que obsesiona al personaje, y todo es su conciencia con la carga de la guerra —ya pasada y consumada— como remordimiento y ansiedad, no advertida hasta entonces, y que irrumpe en una crisis de angustia.

Al contraste entre esta realidad y este ensoñar, aludió en SUR¹ H. A. Murena con palabras agudas, y en lo esencial certeras. Vino a decir —generalizando el caso de estos cuentos— que la literatura española ha de resultar "shocking", para el lector argentino, por lo que tiene de groseramente realista. Lo comprendo: hay en ella tropezones contra piedras de punta y otros encuentros desapacibles, tufo rústico, y peor

¹ Nº 181, pág. 100: "Los penúltimos días".

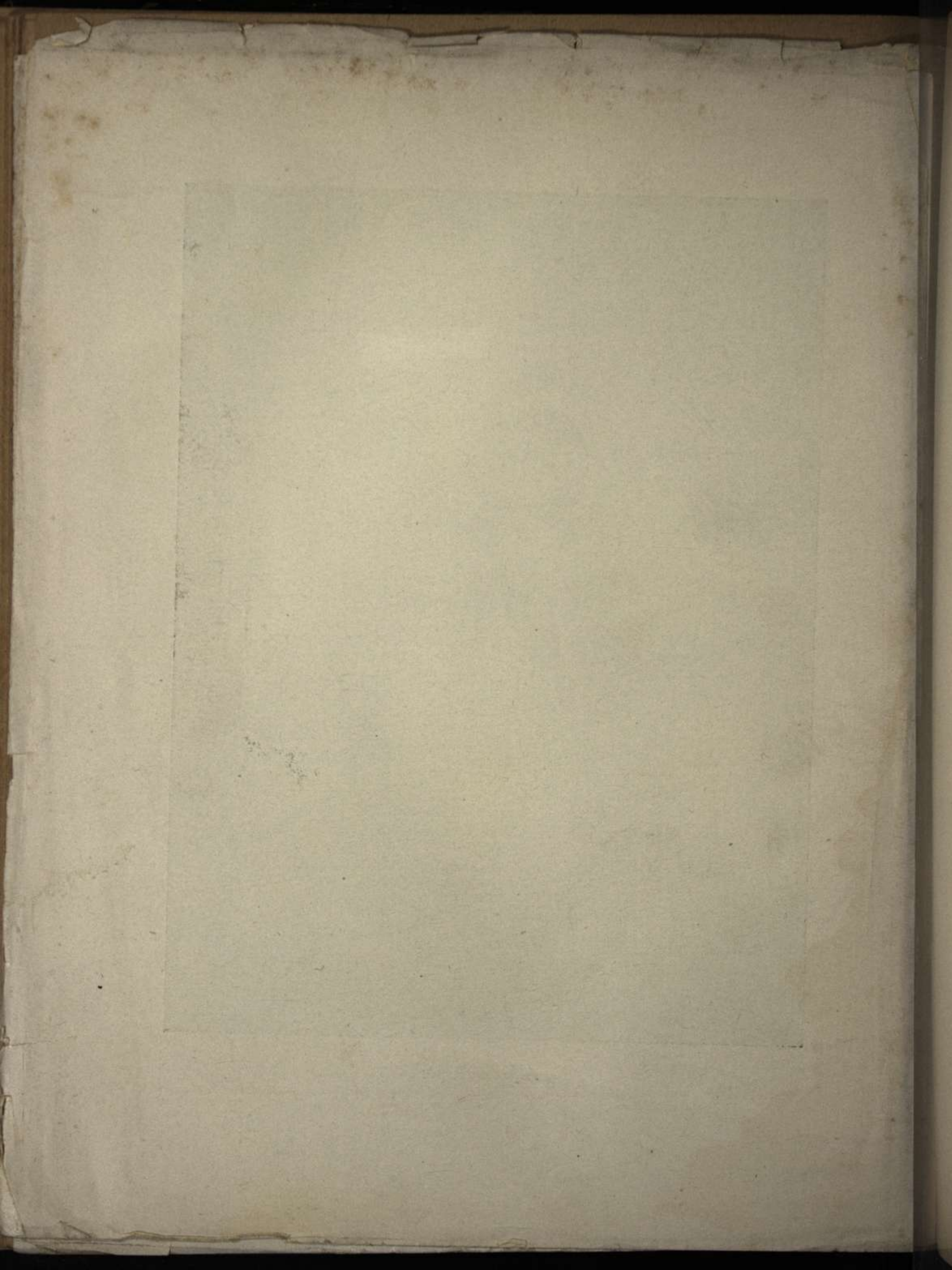


Jules Supervielle





Alfonso Reyes



aún, en ocasiones un venteo de culinaria doméstica. No obstante, esta exasperación realista y tosca conduce a una región de misterio. Exacto. El realismo sórdido se encuentra incluso en los místicos españoles, de los se ha dicho, según creo —y si no se ha dicho lo mismo da, pues me parece igualmente válido— que aspiran a llevarse consigo al cielo este bajo mundo, con su pesada carga de montañas y de carne que suda y sangra. Es un modo de ascender como otro cualquiera, aunque más esforzado. Por eso, en la danza española, la bailarina lucha por elevarse, por desembocar en un arco de feliz armonía, donde se resuelva la angustia —como se resuelve con más o menos autenticidad en otras danzas— pero no separa el pie de un ladrillo, y al fin esta agoría termina en una patada brusca que bien pudiera ser desesperanza, y que es también, en último extremo, arte, arte lastrado por un afán riguroso de verdad, sin una levitación, al fin ilusoria, pero también sin renunciar al vuelo estético y místico. Después de todo quizás esté ahí el límite de lo humano.

Pero volviendo al libro de Ayala quiero destacar que sus cuentos resisten a cualquier filiación o moda. Este escritor que un día hizo literatura deshumanizada, y que tiene tanta ductilidad si se lo propone, obedece ahora a sus propias normas personales, insumisas. Ahí está el toque seguro —cuando se acierta, claro— para conocer al creador verdaderamente serio y fuerte.

Entendemos que Francisco Ayala, también como autor de obras de ficción, está en buen camino de ganarse un rango magistral que no desdiga de sus mayores en letras. Y esto ha de ser reconfortante, creo, para los escritores españoles, en esta etapa amarga, y habrá de robustecer su fe y su voluntad creadora.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

JOHN GALSWORTHY: *La saga de los Forsyte* (Sudamericana, Buenos Aires, 1949).—

Tanto se ha escrito ya —y tan bien— sobre *La Saga de los Forsyte*, que hacerlo ahora, en la segunda mitad del siglo XX, parecería redundancia o anacronismo. Excusa esta nota, sin embargo, el hecho de que acaben de publicarse en Buenos Aires los dos primeros volúmenes de la primera trilogía, —*El propietario* y *Se alquila*— en versión castellana del señor León Miras. Galsworthy la compuso alrededor de 1920 y, aunque 30 años no sean tantos, ha pasado desde entonces mucha agua bajo los puentes de Inglaterra (y mucha sangre), y los Forsyte que aún queden en la isla (a no dudarlo, quedarán muchos) no podrán ya vivir como en sus buenos tiempos sobre

la base de "la familia", el amor al hogar y el sentimiento casi sagrado de la propiedad. Sobre todo, han perdido esa confortable sensación de *seguridad* que daba el dinero y, además, el necesario sentido de la *estabilidad* —de cosas e instituciones— ha sido conmovido por los años de guerra. Aunque al comenzar cada primavera nos sentimos impulsados a exclamar que todo es nuevo bajo el sol, la verdad es que aún es valedero aquello de que nada hay nuevo bajo el sol, y que existe cierta permanencia en el fondo de la naturaleza humana. Por eso es que los Forsyte continúan ahora tan vivientes como entonces. Esto es mucho más posible en nuestra tierra, en donde aún no hemos liquidado por completo la era victoriana, en cuya atmósfera transcurre la acción de la "Saga". Aunque bastante desintegrada, la familia argentina mantiene —o mantuvo, hasta hace muy pocos años— sus características forsyteanas, con la vida como deslizándose por los rieles de lo preestablecido cotidiano, y con la Belleza y la Pasión que irrumpían en fugaces apariciones, para perturbarlo todo, haciendo un llamado a lo más hondamente humano de cada Forsyte cuyo corazón aún latía bajo la cáscara de quitina. John Galsworthy considera que ha embalsamado a la alta clase media inglesa (que allí murió de muerte natural) para entregarla, un tanto momificada, a las generaciones actuales. Entre nosotros, sus mejores representantes se retrajeron, mientras las momias actuantes precipitan su propio fin por falta, entre otras cosas, de humanidad cordial. La equivalencia entre los Forsytes ingleses y argentinos no fué nunca absolutamente exacta, porque aquí esa alta clase media se identificaría con la aristocracia, porque los nuestros han sido menos fetichistas con el dinero (dando más importancia, a veces, a los amarillentos pergaminos coloniales); y porque, para ser totalmente sinceros, no han sido los nuestros tan refinados, tan *civilizados*, como el propio Soames Forsyte —prototipo del forsyteísmo— que, aunque ve en los cuadros un valor primordialmente pecuniario, el caso es que se conmueve cada vez más ante su contemplación, y sabe descubrir la belleza de los futuros inmortales con una adivinación zahorí. Aquí, este tipo de receptivo —que tendría que ser, forzosamente, artista— no se daría jamás en un equivalente de Soames, sino en una réplica argentina de Jolyon hijo, el rebelde, precisamente, contra el orden forsyteano. Como quiera que sea, los Forsyte están también en crisis en la Argentina, en donde, si bien no han sentido demasiado los efectos de ambas guerras y quizás no sepan la hora exacta del mundo, pasan por las mismas viejas conmociones sudamericanas, que consisten no tanto en atrasar el reloj, como en saltarle las agujas.

Los lectores argentinos encontrarán, pues, muy interesante esta historia de una familia inglesa típica, ya que no les es dado leer una saga argentina, porque nuestros

artistas prefieren la literatura fantástica y el lenguaje abstracto (escapismo puro), en vez de contemplar el panorama en torno, con los sentidos alerta. (Hay excepciones, desde luego: Eduardo Mallea sería una.)

En cuanto a la traducción argentina, literalmente fiel y correcta, cabría observarle la comisión de ciertos "peccata minuta".

Cotejando la edición argentina con la original inglesa (Ed. W. Heinemann, London, 1926), he encontrado:

a) En la parte I, cap. VIII, p. 137, puede leerse: "Todos los Forsyte, como se admite generalmente, poseen caparazones, a semejanza de ese animalito *extrañamente* útil que se convierte en un deleite turco". En el original, hay que reconocerlo, este párrafo es de difícil interpretación; pero en la traducción es totalmente ininteligible. ¿Que es eso del "deleite turco"? En mi opinión, el "*Turkish delight*" es, simplemente, ese bombón de gelatina, recubierto con azúcar impalpable, que en el mundo árabe y español se conoce con el nombre de "*locum*" (en Buenos Aires lo vende Rachad Hachem). Según mi paladar, el locum se hace hoy con gelatina de frutas, pero quizás en la Inglaterra de hace años se elaborara con algún animalito —*extremely useful*— cascarudo y gelatinoso: el caracol, por ejemplo, con el cual se podría comparar muy adecuadamente a un Forsyte. (Ver original, pág. 102.)

b) En la pag. 239 nos enteramos de que Dartie usa "una levita flamante abotonada en forma muy ceñida, mientras que debajo de las tirillas de la camisa le asomaba una buena cantidad de lienzo cuidadosamente teñido". Esto parecería referirse a la tela que cubre el pecho, puesto que la tirilla de la camisa es la tira de lienzo en donde se sujeta el cuello postizo. Choca también la palabra "teñido". El original es más claro (p. 193), aunque, hay que reconocerlo, no demasiado: lo que Dartie usa son unos puños de lienzo tornasolado, que sobresalen generosamente de las mangas de la levita. Puños postizos, seguramente, sujetos a las tirillas de las mangas de la camisa.

c) ¡Cuántas cosas ha de saber el traductor, además de los idiomas del y al cual traduce! Por eso mismo, ¡qué consideración merece! El capítulo VII, por ejemplo, de la parte II, le exige conocimientos de heráldica que, a buen seguro, no tendrá un simple lector. Por eso, cuando el lector lee (p. 246) que las armas de los Forsyte eran "Tres hebillas a la diestra en campo negro de gules", es muy posible que se quede en ayunas. Si sabe algo de heráldica, lo primero que se preguntará es cómo es posible que el *campo negro* sea *de gules*, es decir, rojo. Quizás habría sido mejor traducir: Tres hebillas de gules en campo negro. En cuanto a la palabra "crest", no creo que deba traducirse por "timbre", aunque algunas veces tenga esa significación. El faisán de los Forsyte podría ser, en todo caso, parte del timbre del escudo, pero nunca todo el timbre. En mi opinión, se trata de la cimera, que lleva el lema "For Forsyte".

d) En el cap. VIII de la Parte II, Galsworthy nos describe, animadamente, un baile en casa de Roger Forsyte. En la versión se nos dice que "cercando el aposento", se habían colocado "esos extraños apéndices de la civilización que se conocen con el

nombre de sillas auxiliares" (p. 259). Prescindiendo del uso de la palabra "aposento" para nombrar al salón de Roger (aunque en el original se lea "room"), no me parece que la versión sea clara. ¿Qué son esas sillas "auxiliares"? (¿Y por qué auxiliares, entre comillas?). Galsworthy nos habla (pág. 210) de "*rout*" *seats*. Se trata de aquellas banquetas (sin respaldo), generalmente alquiladas, que se colocaban contra las paredes, rodeando el salón de baile, para que se sentaran las personas mayores y las jóvenes "planchadoras" (que en inglés se llamaban, precisamente, *wall flowers*, flores de pared, por el lugar que ocupaban durante gran parte de la velada). ¿Se entiende todo esto en la versión? Yo diría que no.

e) Por extrañas asociaciones, quizás, nunca puede conformarse con que Irene Forsythe fuese rubia. Esta encarnación de la belleza perfecta, marmórea —"a quien un miembro de la familia había comparado con una diosa pagana"—, era para mí algo helénico y me resultaba inimaginable que su cabeza fuese amarilla. Algo así le debe haber ocurrido al traductor porque, de buenas a primeras, nos dice que Irene estaba "con los *negros cabellos* caídos sobre los hombros desnudos" (pág. 329). Es un desliz en el que no cae por cierto Galsworthy, que, en la parte pertinente, insiste en ver a Irene "with her *yellow hair* flowing over her bare shoulders" (Parte II, cap. XIV, pág. 272).

f) En la p. 61, se sustituye la "sal volatile" por el amoníaco. Evidentemente, estas sales aromáticas son sales amoniacaes, pero perfumadas —generalmente con lavanda— y adecuadamente presentadas como para ser dignas de una persona elegante de la época victoriana. El frasquito de sales era —aun en Buenos Aires— indispensable a principios de siglo; y lo mismo servía para despejar una borrachera del hijo, que para hacer reaccionar de su soponcio a la madre, o curar la jaqueca del padre. No es lo mismo, de ninguna manera, oler un frasco de mero amoníaco.

g) "En los prados *de la Christ Church*", se lee en la p. 157, con lo que parece se ha traducido, tácitamente, "church" por iglesia. Pero Galsworthy se refiere al *Collegio* de Christ Church, fundado originariamente por el famoso Cardenal Wolsey (se llamó antes "Cardinal College") y establecido en 1546 por Enrique VIII con el nombre que hoy lleva.

h) En la p. 158 se nos dice que el primer Forsythe que llegó a Londres bebía jerez. Pero Galsworthy dice, expresamente, "madeira", porque el beber vino de madera era considerado un hábito aristocrático que daba idea, a los descendientes, de un cierto refinamiento de su oscuro antepasado. El madeira no puede ser confundido con el jerez. (La confusión se repite en p. 248.)

i) Sabemos que June era dada a socorrer a los necesitados. En la versión leemos "lisiados", y en el original, "lame duck". La cosa pasaría, si en cierto momento (p. 162) no se llamara también a Irene "lisiada". Es evidente que la expresión "lame duck" le viene muy bien, puesto que se ha quedado sin marido y sola en el mundo. Si se le tiene miedo al *pato cojo*, ¿por qué no traducir, sencillamente, "necesitado"? La palabra lisiado se refiere demasiado al cuerpo.

j) Leo en la p. 199: "Val iba *al* Broad siguiendo al Brewery, Jolly por el sendero hacia *el* High". ¿Por qué *al* Broad, *el* High? Se trata de dos famosas calles de Oxford. High Street es, nada menos, que la calle principal; y en Broad st. (N 50) se encuentra la mundialmente famosa librería del caballeresco Blackwell.

k) "In fact", "actually", pueden, desde luego, traducirse por "en realidad". Pero en inglés suelen ser simples muletillas que, a veces, conviene no traducir. Ejemplos: "En realidad, el mobiliario era de tipo confidencial" (p. 185); "El más joven de los Forsytes —ochenta años apenas, en realidad" (p. 248); "cuyo espíritu era tan desprejuiciado que había anunciado, en realidad, su propósito de consagrarse al teatro" (p. 249). Etc., etc.

l) "The skeleton in the family cupboard", literalmente: el esqueleto en el armario familiar, es una expresión muy usada para referirse a un secreto de familia. Todos estamos suficientemente empapados de leyendas y viejas historias como para poder imaginar que en las antiguas casonas (Manors) podían encontrarse misteriosos esqueletos, cuya presencia causaba cierto embarazo a los propietarios. Por eso creo que la frase puede traducirse tal cual; y porque engarzada en el párrafo correspondiente no caben dudas sobre su sentido. De otra manera ("secreto de familia"), no se entiende la réplica de Euphemia: "Irene no era un esqueleto, que yo sepa" (p. 254). Por otra parte, aunque "cupboard" signifique "aparador", según el diccionario (mejor es llamar "sideboard" al aparador), creo que aquí debiera traducirse por armario o alacena, porque es demasiado difícil ocultar un esqueleto en el aparador del comedor (orig. cap. IX, Parte II, p. 651).

ll) El capítulo II, de la Parte II, se titula "Soames puts it to the touch" (pág. 574) que se traduce, no sé por qué, "Soames pone la pelota de rugby en la raya" (p. 164). Esto es ser *too clever*, para decirlo en inglés. Yo traduciría: "Soames pone a prueba sus encantos" (o "su atractivo"), que es, desde luego, un poco cruel para Soames, porque atractivo es, precisamente, lo que él no tenía. Esta es la traducción que se desprende del contexto de todo el capítulo, aunque en inglés se deja la cosa indeterminada: no se dice atractivo, ni encanto, sino "it". En el juego de rugby se diría —creo yo— "Soames makes touch", o "Soames kicks into touch", nunca "puts it to the touch".

m) En el mismo capítulo (p. 167), encuentro esto: "Winifred le había oído decir a Val que el día de Guy Fawkes habían hecho en Oxford *un baile* y una fogata y que él, para evitar que lo descubrieran, se había visto obligado a ennegrecerse el rostro". ¿Se entiende? No. Naturalmente, no se trata de ningún baile. Se trata de que el 5 de noviembre, aniversario del día en que Guy Fawkes quiso incendiar el Parlamento, los estudiantes hacen fogatas, queman efigies y *rompen cosas* ("rag", orig. p. 576). Si son sorprendidos por el Proctor y los dos "bulldogs" (asistentes del Proctor), se les impone una multa. Para evitar ser reconocido, Val se tiznó la cara. "Rag" es intraducible, pues, por *baile*.

n) En las p. 233-234, el traductor tiene un extraño lapsus: traduce *neck* por *nuca*. Emily, la abuela, se ha puesto un vestido muy escotado y James teme que se res-

frie: "pero Emily sabía que *las nucas* de las mujeres son protegidas por el amor al lucimiento, hasta los ochenta años". Pocas líneas después se repite el mismo lapsus: a James le han comprado una pechera postiza; como buen viejo la recibe rezongando, pero permite, sin embargo, que se la pongan, "hasta que *su nuca* lució también" (orig. pág. 633).

No quiero continuar para no pecar de minucioso. De todas maneras, el lector argentino podrá seguir las peripecias de los Forsyte con un interés creciente. Para algunos, será su mundo, o casi; para otros, grato o ingrato, será un mundo que les interesará conocer. Son los hogares de las personas seguras, que están al margen de las batallas y deben hallar su razón de existir en las batallas ajenas. Son los que olvidan, en la seguridad de sus inofensivos matrimonios, que el amor no es una flor de invernáculo, sino una planta salvaje. Los Forsyte le llamaban flor si crecía dentro de sus jardines, y cizaña si brotaba fuera. La gente de su posición no habría de franquear jamás el seto para cogerla. El amor —dice Galsworthy— les vendría, como el sarampión, una sola vez y en la estación debida, y sería superado cómodamente, y para siempre, en brazos del himeneo. Y así vivían —o vegetaban— y así morían: pero, de vez en cuando, alguno de ellos se quitaba la camisa de fuerza para poder respirar libremente el aire puro mientras los demás pensaban en él como en un nuevo Sansón que había derribado el templo del Forsyteísmo, destrozando los pilares de la sociedad.

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

FILOSOFÍA

HANS KUNZ: *Die anthropologische Bedeutung der Phantasie* (El significado antropológico de la imaginación). (Verlag für Recht und Gessellschaft, Basel, 1946). —

Kunz, cuyas agudas contribuciones a la filosofía y psicología contemporáneas le han asegurado un alto prestigio en el mundo científico europeo, presenta, en estos dos volúmenes, la obra más completa sobre la función imaginativa que existe hasta ahora. Dice él mismo que no tuvo la intención de escribir una monografía sobre el tema, sino que quiso solamente usar los fenómenos imaginativos "para preguntar por el sentido y la posibilidad de una antropología filosófica". No quiero discutir esta manifestación de la modestia del autor. Lo que consta, de todos modos, es que nadie que se interesa en la imaginación encontrará en ninguna parte un relato

tan conciso y crítico sobre la literatura filosófica, psicológica, psicopatológica, antropológica y biológica referente al tema, y que la obra de Kunz es, por tanto, solamente por la reunión de tan enorme material bibliográfico, el punto de partida obligado para cualquier trabajador nuevo en este campo.

Sobre todo el primer tomo, "Análisis Psicológico y Teoría de la Imaginación", es una verdadera mina de información. Kunz examina allí, primero, la naturaleza de la imaginación y su delimitación de fenómenos emparentados, como el pensamiento dirigido, las percepciones normales y patológicas, el soñar despierto, etc. Luego estudia las relaciones de la imaginación con los instintos, analizando, a este respecto, en primer término, el hambre, pero refiriéndose también con profunda comprensión a las manifestaciones sexuales y su investigación psicoanalítica. Como apéndice a este capítulo hace interesantes digresiones sobre el fantasear como fuente del conocimiento psicológico, en el cual se trata, ante todo, la técnica de la "asociación libre". El tercer capítulo se ocupa de las "modificaciones temporales" de la imaginación, particularmente en relación con la estructura temporal del "acto espiritual". En el capítulo subsiguiente vuelve Kunz a la esfera de los instintos, estudiando el mundo de los deseos en su importancia para la imaginación, tema que más específicamente trata en el quinto capítulo sobre la "imagen del ser humano querido". Un sexto capítulo se refiere, finalmente, al papel de la imaginación en percepción y actuación.

En el segundo tomo Kunz empieza a formular su problema personal en cuanto a la imaginación. Habiendo demostrado en el primer volumen la universalidad psicológica de la imaginación, se pregunta, ahora, cuál es "el papel de la imaginación en el total de la existencia humana" y en qué sentido el fenómeno imaginativo puede ser comprendido en toda la "necesidad interior" que corresponde a un fenómeno tan ubicuo. Es allí donde el autor se aparta del fenómeno examinado para esbozar su concepción antropológica general, basada en Heidegger, pero trascendiendo los conceptos de este filósofo en más de un sentido. Afirma que el "acto puro de pensamiento" debe ser comprendido como "la manifestación de la muerte posible" y se esfuerza en demostrar que esta definición se justifica a través del carácter revelador de la nada del pensar puro. Es en este punto donde reconoce la "necesidad interior" de la imaginación, la que para él compensa la negación de la referencia concreta y vital al mundo. "Sólo porque reina en nosotros en todo momento la pobreza nihilista y menesterosa [del pensar puro], somos, al mismo tiempo, tam-

bién libres para lo abierto de lo divino en el cual se despliega el soñar, vale decir la nostalgia creadora de mundos”.

Pensar puro e imaginación tienen, pues, en la concepción de Kunz, los significados de muerte y vida, y esta oposición dialéctica cuya síntesis llega a ser la existencia humana, capta, sin duda, algo muy esencial de la estructura antropológica. Es posible preguntar si el mero análisis fenomenológico autoriza a conclusiones tan absolutas, en el fondo inevitablemente ontológicas. Pero tales dudas no disminuyen el indiscutible valor del análisis como tal que ahonda nuestra comprensión psicológica de la imaginación aun en el caso de que no se acepte la interpretación filosófica en su totalidad. Habrá que esperar la presentación sistemática de la antropología de Kunz para juzgarla en su aspecto filosófico. Hasta ahora, con la obra que comentamos, nos ha dado un monumento de perspicacia psicológica.

EDUARDO E. KRAPP

Música

ARNOLD SCHÖNBERG Y EL FIN DE LA ERA TONAL

HOMENAJE EN EL 75º ANIVERSARIO DEL MAESTRO

Transmutación de todos los valores, la feliz expresión de Nietzsche, podría ser o podría convertirse en la calificación apropiada para definir las oportunidades surgidas después del agotamiento de un estilo, cuando disminuyen los recursos vitales, impulsores, y aparecen nuevas energías que pueden sostener la continuidad de un arte determinado.

El paso de la polifonía a la armonía del Renacimiento, la transición del contrapunto barroco al estilo clasicista homófono; o de éste al período expresivo subsiguiente, denominado romántico; o quizá más propiamente aún la disolución de la tonalidad y de las formas tradicionales encarada a comienzos de nuestro siglo, y su resultante inmediata —la instauración de un nuevo estado armónico—, significan otros tantos enfoques y desplazamientos en la ubicación del objeto artístico que obligan a un cambio de postura, a una revisión de lo heredado y a un planteo y ordenación de nuevos elementos y factores.

Dos de esas situaciones excepcionales se han producido dentro de los últimos ciento cincuenta años. En la primera de esas oportunidades fué conferida al hombre su carta de ciudadanía en el país de los sonidos organizados, ampliándose en la otra, y en un sentido que refleja una concepción relativista, propia en buena parte de la ciencia y la filosofía de hoy, el carácter individualista de la música; e instaurando luego, con miras a una renovación de orden estructural, un verdadero estado mental ausente en la música desde las más abstractas composiciones de Juan Sebastián Bach. Beethoven, como transición entre los períodos clásico y romántico, y Schönberg entre el último extremo posible de la era tonal y el tránsito hacia una nueva concepción armónica, formal y estética de la música, encaran dos tendencias renovadoras, constituyéndose en espíritus guías —hombres faros—, en notas polarizadoras a cuyo magnetismo no puede sustraerse ni el siglo XIX, en el caso de Beethoven, ni la música actual, en el caso de Schönberg, ya sea desde el punto de enfoque de la influencia positiva como desde el ángulo opuesto de la influencia negativa.

Beethoven significa, en última instancia, un planteo inédito de los valores musicales, y en consecuencia una renovación total de la música de su época. Antes de que tal situación aconteciera en la evolución de la cultura occidental, la música, arquitectura sonora, arte de los sonidos, ignora la psicología, desconoce el aporte personal basado en el dinamismo y en el contraste de sentimientos y de pasiones que constituyen la expresión directa de la personalidad humana; el compositor se instala dentro de los límites de un estado de ánimo determinado y somete a un rigor objetivo ese estado único. Con Beethoven, los derechos del hombre en música, la expresión y especialmente la oposición de sentimientos, la vida circundante, la exaltación del "yo", cobran impulso, conquistan el primer plano y llegan a constituir la finalidad ético-musical. Estamos en los dominios de la introspección. Ya las formas no serán moldes preconcebidos y confortables, mediante los cuales el compositor obtiene una cantidad de sonatas, de cuartetos o de sinfonías más o menos similares, sino que comprenden parte de la expresión al someterse a cada caso expresivo particular. Y a un siglo de distancia, en los albores de una época que encara la posibilidad de emprender nuevas conquistas en todos los órdenes, y en la que las más recientes concepciones científicas y filosóficas proyectan sus luces sobre lo insólito y lo inesperado, y hasta sobre lo conceptuado como inverosímil, Arnold Schönberg, partiendo de un riguroso cartesianismo hacia la más estricta revisión de valores que haya llevado a cabo un artista contemporáneo, con excepción de Paul Cézanne, añade al relativismo filosófico y científico el relativismo musical:

demuestra que la música debe y puede partir de nuevos principios que no serán otros que los derivados de una nueva necesidad matemática de la armonía, y de la que surgirán las normas mentales que renovarán las bases de la música, hasta el límite de lo posible, dentro de nuestro sistema temperado.

Esta verdadera *Ars Nova* moderna, que surge y se desarrolla en un clima de descomposición de los valores tradicionales y de esfuerzos insuficientes para restaurarlos o superarlos, constituyó el verbo definitivo, de orden creacional, planteado en simultaneidad con un consecuente ejemplo práctico. De esa actitud cartesiana y experimental, llevada a cabo por Schönberg y los compositores derivados de su escuela, surge una liquidación del *métier* tradicional y de las antiguas jerarquías teórico-estéticas de la música. Es el punto de partida de un nuevo estilo, entendido, no como simple ampliación de los recursos en el oficio de compositor, o sea la adaptación de una técnica que llegue a más o menos felices, cómodos, sensacionales o pedantescos resultados, sino como verdadera superación de la crisis de toda una época musical, a la vez que como foco generador de nuevas fuerzas espirituales encaminadas a una transmutación de los valores en la música actual. El problema capital de esa música, desde el punto de vista de la técnica, fué la liberación de la tonalidad y la formación de una verdadera prosa musical, basada en la contracción y asimetría melódicas, sin más resortes y limitaciones que las impuestas por la necesidad expresiva; y desde el punto de vista espiritual y estético, una tendencia hacia la expansión del impulso ilimitado —fáustico— y una búsqueda incesante que deriva del descontento y la desconfianza ante los valores tradicionales en crisis, ya impotentes para expresar un nuevo verbo, largamente intuído pero carente de la solución técnica que lo hiciera viable: y luego la conquista, por etapas sucesivas o simultáneas, de diversas modalidades que han ofrecido soluciones, a veces definitivas, a los interrogantes en que se debate la conciencia musical de nuestro tiempo.

Esas soluciones tienden a la instauración de un nuevo orden tonal, en función de foco generador de un idioma sonoro amplio, universalista, atento a un ritmo general de cultura a la vez que al logro de un mayor matiz individual, frente a los bloques menos diferenciados de las músicas nacionalistas, de las músicas neo-románticas, de los desechos impresionistas, de las fórmulas de conservatorio; de la realidad, en una palabra, y de la lógica establecida, codificada, embalsamada.

El compositor centroeuropeo que en las postrimerías del siglo XIX hubiera decidido continuar la línea de la gran tradición clásico-romántica, tenía ante sí una ardua tarea que cumplir. Todos los caminos parecían cerrados; todas las rutas ha-

bían llegado al extremo de su trayectoria; y para colmo de inconveniencia, los contemporáneos de ese hipotético compositor también contribuían a consolidar esa situación sin esperanza, esa *impasse* a perpetuidad, o poco menos.

Brahms, por ejemplo, ejercía en los países germánicos una influencia que podríamos calificar de demoledora en lo que a la música sinfónica y de cámara se refiere; en cuanto a Wagner, ya se había encargado, por propia cuenta, de cerrar los caminos que aparentemente pudieran impulsar la continuidad de su drama musical. Max Reger, Gustav Mahler, Ferruccio Busoni, Richard Strauss, emprenderán sus brillantes tentativas, y por su parte el joven Arnold Schönberg, aprendiz de compositor entonces, no podrá escapar, lógicamente, a la atractiva zona imantada que surgía de una personalidad tan relevante como Brahms. La principal consecuencia de esto fué que las más decisivas composiciones de su primer período —el sexteto para cuerdas *Noche transfigurada* op. 4, el poema para orquesta *Pelléas y Mélisande* op. 5, los cuartetos op. 7 y op. 10 y la 1ª sinfonía de cámara op. 9— anuncian directamente al músico puro, denominación un tanto vaga y arbitraria, que a falta de otra sirve para ubicar y definir al compositor que escribe su música ordenando los sonidos según la lógica interna de una composición, excluyendo deliberada y cuidadosamente cuanto factor suponga una intromisión de elementos literarios, anecdóticos o pintorescos. Es evidente que en estas primeras composiciones importantes rinde tributo el autor a sus guías y maestros, especialmente a Wagner, a Brahms, a Mahler y a Strauss, pero a pesar del hondo lirismo de esencia wagneriana y straussiana, ya acusa el poema *Noche transfigurada* una armonía decididamente super-cromática, muy evolucionada sobre la de Wagner, una polifonía esencial, continuada y difícil, y un empleo consecuente del estilo de la música de cámara: tres aspectos de la composición netamente schönbergianos. El principio unificador, eje en torno al cual gira toda la producción de Schönberg en su doble faz técnica y especulativa, se evidencia ya en este poema sinfónico, único por su realización dentro del estilo de cámara. En cuanto a *Pelléas y Mélisande*, dentro de cuya dilatada extensión el proceso contrapúntico se desarrolla de manera constante, es, por la razón de tratarse de un contrapunto esencial y no derivado, la única composición del período post-wagneriano que puede medirse por su contextura polifónica total.

Simultáneamente a los *lieder* con orquesta, op. 6 y 8, a los cuartetos mencionados y a la *Sinfonía de cámara*, se ocupaba el compositor de una enorme obra sinfónico-coral —los *Gurre lieder*, sobre textos del poeta danés Jens Peter Jacobsen— que llegará a terminar diez años después de comenzada. A continuación del 2º-Cuar-

teto de cuerdas, op. 10, aparecen las 3 piezas para piano, comienzo de la segunda etapa del compositor y punto de partida de su evasión de la tonalidad clásica, ya anunciada en diversos pasajes super-cromáticos de *Pelléas y Mélisande*, *Gurre lieder* y el 2º Cuarteto, op. 10. Las 3 piezas, op. 11, vienen a significar, no la primera obra revolucionaria de Schönberg, como habitualmente se dice y se repite, sino aquella en la que, en términos generales, los procesos disolventes de la tonalidad conservan más continuidad y consecuencia, obtenidas luego de una evolución lenta, reflexiva y organizada que, al llegar a este punto, permitieron asegurar a su autor que al fin había logrado quebrar el círculo de una estética sedentaria.

Pero antes de cumplir la primera etapa de su trayectoria, tuvo Schönberg que soportar la tenaz influencia de Brahms, de Wagner, de Franck, de Mahler, según se manifiesta en todas las composiciones de su primer período, que alcanza hasta el 2º Cuarteto, op. 10. Sería tarea inútil, pues, pretender hallar rasgos marcadamente renovadores en las obras de este período del compositor. *La noche transfigurada*, *Pelléas y Mélisande*, la 1ª Sinfonía de cámara y el 2º Cuarteto, escritas todas a comienzo del siglo, continúan en realidad afiliadas a la técnica y a la estética del ochocientos, ya que aparte de algunas incursiones audaces en el terreno técnico, de fervorosas tentativas de pulsar al extremo posible la cuerda romántica, y de ahondar en lo introspectivo y lo exacerbado de un individualismo encauzado en un constructivismo neo-romántico, la presencia de un criterio ecléctico post-wagneriano es evidente. Todas las grandes corrientes estéticas y las modalidades técnicas dominantes en el último cuarto del siglo XIX convergen, efectivamente, en aquellas composiciones. Semejante síntesis de elementos dispares, aunque evolucionados respecto de sus modelos parecerán anunciar que el músico y teórico que la llevaba a cabo tuviera la misión de sintetizarlos en un amplio y brillante muestrario. Si tal finalidad se hubiera cristalizado en una evolución ulterior, significando de este modo el máximo aporte de Schönberg a la música y a la cultura europeas, su importancia histórica se hubiera concretado —aparte de esenciales diferencias de clima espiritual, profundidad, permanencia, extensión y alcance— en la realización de algo aproximado a lo obtenido por Juan Sebastián Bach cuando, en la transición del siglo XVI al XVIII, concilia la polifonía, de origen vocal, con el armonismo instrumental incipiente; o a la cristalización definitiva de las formas sinfónicas setecentistas, verificada por Beethoven en la transición del clasicismo al romanticismo; pero ciertos procesos, inesperados o indiscretos, de un super-cromatismo que escapa al cerco de la tonalidad, y que ya asoman en la Sinfonía de cámara, en el Cuarteto op. 10 y en los *Gurre lieder*, manifiestan claramente

que la senda futura por la que marchará el compositor le conducirá hacia comarcas muy alejadas de la síntesis histórica que se vislumbraba.

En realidad, la verdadera etapa inicial del nuevo estilo schönbergiano apenas se había anunciado, aunque se concreta en las 3 *piezas para piano*, op. 11. Estos trozos deparan sorpresas de diversa índole a quienes se apliquen a estudiar la evolución llevada a cabo por el autor hasta este instante. En primer lugar, el compositor no intenta cristalizarse en ellos, ni remotamente, en la actitud de conciliador de los estilos y procedimientos de la postrera faz del siglo XIX, sino que se aparta, en cuanto sus medios se lo permiten, de tales resultados y de los recursos empleados para conseguirlos, cortando deliberadamente todo cuanto pudiera entenderse como una prolongación de los principios clásicos; en cambio, deriva de la inmediata culminación de la armonía romántica, que hace crisis en *Tristán e Isolda*, aquella especie de super-cromatismo en liberación creciente de las leyes tonales, de donde surge una ampliación sorprendente en las funciones de relación de los acordes.

Hemos de recordar, frente al proceso de disolución de los valores tradicionales, que ya Debussy, Ravel, Scriabin, habían demostrado ampliamente que era factible crear nuevos valores que superaran lo tradicional: mas siempre dentro de límites que eran a la vez un apoyo o una prolongación estructural de la tradición, como la tonalidad, las formas en ella cimentadas, y la simetría. Verdad es que cuanto llevaba realizado Schönberg tampoco había aportado sustitutos eficaces; pero no es menos cierto que ni lo llevado a cabo por él ni por otros podía, según su modo de ver, llegar a renovar fundamentalmente las bases y la concepción de la música, cosa que consideraba imprescindible para la prosecución de su obra de compositor y de teórico, puesto que, en su concepto, estaba concluída la función y eficacia de los elementos que hemos consignado, cuya crisis era para él total y evidente.

Asistimos de esa manera, a comienzos del novecientos, a las postrimerías del antiguo estilo: su base se asienta sobre la convencionalmente denominada *escala natural*, cuya característica destacada, desde el punto de vista de la unificación de los elementos, es la polarización de la tónica, la dominante y la subdominante. El compositor puede, naturalmente, dilatar la acción atractiva de esas zonas imantadas; en ese caso, la curva de su discurso acusará, con mayor o menor fuerza, una oscilación demorada hacia aquellos grados o a los contenidos en los acordes de los que ellos son parte integrante. Esa dependencia de unos sonidos respecto de otros, con sus marchas más o menos obligadas por las disonancias, efectivas o de paso, que exigen resoluciones que las conduzcan, en síntesis, desde el estado de tensión al de reposo,

da origen al concepto de consonancia-disonancia, factores respectivamente de reposo y de movimiento. Los recursos de desenvolvimiento del antiguo estilo son las secuencias y las correspondencias melódicas, las modulaciones, el desarrollo temático, la progresión, la variación; los esquemas de forma se establecen sobre bases tonales; así, el *preludio* es una breve incursión hasta la dominante, con retorno; el *coral* es una fórmula cadencial esquemática; la *sonata*, una dilatada cadencia perfecta; el *rondó*, una incursión por las tonalidades vecinas; la *fuga*, una gran fórmula de cadencias. Todos estos esquemas fijados como normas de conducta estructural dentro del antiguo estilo, acatan leyes de simetría y admiten las repeticiones textuales como elemento constructivo y casi siempre como factor indispensable de equilibrio formal, según vemos en la *sonata*, el *rondó*, el *lied*, el *scherzo*, etc.

A través de todas las innovaciones desde atrevidas hasta geniales que muestra la evolución de la música —“la Historia de la Música es la crónica de la transgresión de las reglas”, dirá Paul Dukas—, dos principios permanecían inalterables, por considerárseles base y sostén de los demás: la tonalidad, punto de partida del lenguaje sonoro, y la simetría, principio de la dialéctica musical. En el transcurso del siglo XX los fenómenos tonales habían acelerado su marcha hacia la disolución, desde Schubert hasta Reger. El cromatismo melódico de Liszt, de Wagner y de César Frank, constituye el factor más decisivo en la evolución de la música de ese siglo, y continuará actuando, en la producción avanzada de Reger —con su modulación cromática y enarmónica al infinito—, paralelamente a las evasiones arcaizantes de Debussy o de Ravel, con su escape a las modalidades medievales y a diversos exotismos de Oriente, o al elementalismo rítmico de Strawinsky y de Béla Bartók: pero sin llegar a alterar esencialmente, y vista la cuestión desde el punto de vista de la renovación de los valores tonales, más que en detalle o en aspectos generales, los procesos armónicos, que continuarán afiliados, en rigor, al diatonismo. Y la bi-tonalidad de Debussy, anunciadora de la politonalidad en ciernes, confirma una tentativa de último arraigo en el tronco vetusto y venerable de la tonalidad tradicional. La crisis del diatonismo, entendido como sistema armónico y estructural, era un hecho patentizado por la dispersión o la hipertrofia de sus postreros recursos; la modulación al infinito, procedente de Wagner, Franck y Reger había triunfado al punto de haberse convertido casi en la única función posible o admitida de la tonalidad: aunque bien es cierto que apenas hubo logrado semejante triunfo, tan largamente preparado, desapareció totalmente. Luego, y en consecuencia, había que desplazarse hacia nuevos principios, bajo pena de estabilizarse en una acción redundante y estéril.

En ese preciso instante comienza la acción renovadora de Schönberg y su contribución al desenvolvimiento de la corriente musical de nuestro tiempo. Por la doble senda de la lógica y de la intuición avanzó hasta las consecuencias finales de la tonalidad, demasiado debilitada ya como para oponerse al proceso de disolución, y restando toda resistencia a la concepción básica de relaciones establecida en la música durante varios siglos, precipitó su dispersión definitiva: había nacido el *atonalismo* integral, especie de música relativista, o mejor dicho, base del relativismo musical. Éste se define en una autonomía total de las doce notas de nuestra escala temperada, llevando a cabo, como segunda consecuencia, la completa liberación de la disonancia. En principio, la ampliación del sentido cadencial, cumplida por Schönberg en *El libro de los jardines colgantes*, op. 15, los nuevos encadenamientos de acordes y el desplazamiento o la nueva ubicación de planos armónicos superpuestos —en las 5 *piezas orquestales*, op. 16—, la evasión de la melodía del proceso simétrico-cadencial en procura de una libre articulación basada en una especie de *escala oral*, de ascendencia orientalista —en el melodrama *Pierrot lunaire*, en el monodrama *La espera* y en los 4 *lieder con orquesta*, op. 22—, los grandes intervalos en la melódica, la saturación apropiadas para la ejecución de esta música, terriblemente difícil y torturada, fueron algunas de las adquisiciones básicas logradas en esta etapa inicial del período *atonal-libre*.

Resultados finales de estas experimentaciones: abolición del criterio consonancia-disonancia; sustitución de las zonas polares de la armonía tradicional por la actuación sistemática de diseños que obran a manera de guías o de pivotes, en torno a los cuales se desarrolla la acción musical; atomización de la armonía y de la escritura instrumental; tendencia a la *micro-forma*; disociación de las familias instrumentales y cultivo del virtuosismo técnico; individualismo exasperado en la expresión; dominio absoluto de la escritura polifónica. En resumen: superación del estado de la música legado por la tradición, ampliando considerablemente sus fronteras, asomándose a posibilidades inusitadas, y resolviendo en todos sus aspectos los incesantes planteos de armonía, forma, sonoridad, expresión, que la nueva situación exige.

¿De qué bases racionales parte el criterio de relatividad tonal planteado por Schönberg, en el doble aspecto de la teoría y su aplicación práctica?: del libre examen de los principios tradicionales referentes a la tonalidad. Recordémoslos brevemente, para luego consignar las respuestas concedidas por Schönberg al respecto.

1º La escala diatónica está constituida por cinco tonos y dos semitonos gene-

rados por la serie de 5as. consecutivas, y también por los acordes de tónica, de dominante y de subdominante. Esta disposición se considera como natural, ya que responde a la naturaleza de nuestro oído.

2º Como resultado del orden conjunto de los grados de la escala, éstos no comparten una jerarquía equivalente, sino que gravitan hacia otros grados de mayor atracción e importancia. Esta atracción a zonas de mayor influencia puede ser tonal —absoluta—, o funcional —relativa—; pero en todo caso, la organización del sistema diatónico se fundamenta específicamente en la relación de los grados de la escala entre sí.

3º Considérase fundamental la oposición entre consonancia y disonancia, basada en principios naturales de agrado y desagrado, de reposo y de movimiento, de contracción y de distensión.

Frente a estos axiomas seculares, Schönberg responde en forma lógica y concluyente, estableciendo, sobre aquella realidad concreta, diversas premisas renovadoras.

1º La escala diatónica es una organización arbitraria de los sonidos, ya que se basa en los armónicos escogidos entre los más conformados a la limitación auditiva de la época que fundamentó esa escala temperada. Agotados los recursos de ésta, que a su vez fué codificada al concluir su ciclo los *modos* medievales, pueden concebirse, asimismo, otras estructuras tonales que, si nuestro oído llega a admitirlas, serán tan naturales como aquélla.

2º El criterio para la aceptación de las consonancias y las disonancias depende únicamente de su perceptibilidad. Los armónicos más próximos engendran las primeras, y los más distanciados originan las otras. La Historia de la Música demuestra que los conceptos de consonancia y de disonancia no son inmutables en el tiempo, sino que, por el contrario, se modifican según las épocas.

3º Si consideramos los armónicos más alejados —hasta el 13º— de los tres grados fundamentales —tónica, dominante, subdominante—, damos con la escala cromática, de origen tan natural como la escala diatónica. En la escala cromática no existen notas ni zonas atractivas; cualquiera de sus grados puede serlo, según sea lo dispuesto por la fantasía o la lógica del compositor, de acuerdo con la expresión, la estructura o el estilo de una composición determinada.

4º La tonalidad no es un valor absoluto, sino que, por el contrario, el compositor debe crearla y mantenerla con variados recursos. Si la lógica de una pieza de música llega a obtenerse con otros medios, puede prescindirse de la tonalidad o relegarla a un plano secundario. Por otra parte, la continua asimilación de nue-

vas disonancias y la ampliación del campo auditivo obligan a una renovación de los conceptos de tonalidad.

Tales son los resultados a que llega Schönberg en cuanto a la teoría especulativa se refiere. Como consecuencia de esta actitud cartesiana ante los problemas tonales, quedaban definitivamente desplazados los principios diatonalistas y sus reflejos en la forma y la simetría melódicas, con sus cadencias, secuencias, correspondencias, su sentido de realidad basado en la consonancia y en la lógica racionalista de la vida de relación, esencia de la música tonal.

A partir del instante en que surge el atonalismo como recurso destinado a la expresión de un verbo musical distinto, los elementos sonoros parten desde nuevas bases hacia otras directivas y realidades. En primer lugar, los esquemas estructurales de trozos en los que la tonalidad deja de ser factor musical, tienen, indudablemente, que ser distintos de aquéllos en que la estructura ha sido plasmada de acuerdo a un plan tonal premeditado. Esta oportunidad concedida a la concepción individual de las formas hizo que el interés de la composición se concentrara en las alternativas de su desenvolvimiento expresivo, y que las gradaciones de colorido armónico y de intensidades compensaran la ausencia de fórmulas de simetría, desarrollo temático, reprises, etc. Se busca entonces, antes que una totalidad formalística, el logro de la *unidad poética*, principio básico de todo el movimiento expresionista. Tales gradaciones fueron comprendidas dentro de una especie inédita de cromatismo, al que se denominó absoluto para diferenciarlo del cromatismo con base tonal. Las relaciones de nota a nota, liberadas del principio unificador de las leyes de la tonalidad, obedecen a una norma intuitiva, que lleva como finalidad la instauración de valores de orden psicológico que convergen a un común denominador: la expresión.

El primer paso dado en los nuevos dominios tuvo más el carácter de exploración que el de conquista, al menos en el orden creador. Éste no pudo apartarse totalmente, en los comienzos, de una concepción tan profundamente arraigada en el sentimiento y en la convicción del músico de comienzos del siglo como era el cromatismo. La música tradicional establecía el principio de relación como base de unidad; este principio básico pudo ser mantenido en el primer período atonal gracias a la repetición de motivos, especies de pivotes en torno a los cuales giran los demás elementos de una composición: procedimiento que vino a sustituir la función de las notas atractivas del antiguo orden tonal. En general, puede afirmarse que en esta etapa inicial, la escala cromática proporcionó una buena parte del material a utilizarse, entrando de lleno en la elaboración del lenguaje, hasta que fué absorbida hasta su evaporación. Los 15 *lieder* de *El libro de los jardines colgantes*, el monodrama *La espera*,

la micro-ópera *La mano feliz*, las piezas breves, op. 19, el *Pierrot lunaire*, los 4 *lieder con orquesta*, op. 22, son los resultados obtenidos en esta etapa crucial del atonalismo. ¡Cuidado con las denominaciones! El estilo *atonal-libre*, así denominado para diferenciarlo del *atonal organizado*, que le seguirá, no debe en modo alguno ser confundido con la *técnica de los doce tonos*, establecida mucho después, pues ésta obedece a otra lógica discursiva y a distinta estructuración. En el *atonal libre* legisla la temática sin el *motivo ostinato*, base de la técnica doce tonal; mientras en el *atonal-organizado* tanto la elección de los grados de un motivo como su disposición, dependen más de la voluntad o del deseo expresivo o estético del compositor que de la construcción específica de dicho motivo. En esta etapa, diversas líneas cromáticas superpuestas y sin coincidencia tonal resuelven en principio la totalidad armónica, a manera de heterofonía, de la que *Pierrot lunaire* puede ofrecernos magníficos ejemplos al conducir esos elementos de transición hacia el plano de la música absoluta, y organizándolos en diversos tipos de canon y polimelodías.

Dadas las limitaciones de la escala cromática desde el punto de vista de la ausencia de zonas atractivas, la trayectoria atonal fué cumplida, en buena parte, en composiciones breves, pero de una saturación de pensamiento y una concentración inaudita de fuerza expresiva. Fué éste un período de tensión y de búsqueda agotadora, por cuanto cada composición exigía ser tratada en forma individual y de acuerdo con sus elementos temáticos con carácter de motivo, nacidos de la libre inventiva del compositor. Ésta flotaba, en los ultra-refinados productos del atonalismo, en una atmósfera rarificada y esotérica de disgregación consciente: cortos motivos, abandonados apenas expuestos; grandes y desconcertantes intervalos melódicos; asimetría melódica y rítmica; mínimas relaciones en la armonía, atomizada al extremo; estilo aforístico, imperio de la micro-forma, y una totalidad lograda a base de asimetrías minuciosamente cultivadas, que parece significar un estado de improvisación, frente a las severas leyes clásicas de constitución de los períodos, las cadencias y los desarrollos temáticos.

En efecto, el criterio melódico entendido y establecido de esa manera, con sus contracciones y asimetrías, aparte la característica de los grandes saltos en la melódica, deriva hacia una especie de prosa musical que guarda parentesco con la libre articulación de las músicas orientales, basadas en el acento del lenguaje cantado y opuestas al principio cadencial rimado, propio de la versificación simétrica de la música occidental.

Fácilmente se comprende que desde que Schönberg rebasó los límites de la tonalidad, se vió obsesionado por el problema de la obtención de nuevos recursos de

unidad y de forma. Este problema, verdadero *leit-motiv* de toda la producción del compositor, completa sus enunciados con el agregado que supone la diversidad: mejor dicho, la no repetición. Este *souci* romántico —romántico, ya que se inicia en Beethoven— se manifiesta en la variación constante de los elementos melódico-armónicos. Pero el problema bi-facial “*unidad a través de la diversidad*” puede contener innumerables respuestas en su incesante proyección, según se demuestra en este período atonal-libre. En las 3 *piezas para piano*, op. 11, se busca la unidad partiendo de la armonía concebida de manera apriorística; en los 15 *lieder* sobre texto de *Los jardines colgantes* de Stefan George, el problema se desplaza hacia la declamación lírica; en las 5 *piezas orquestales*, hacia una saturación de elementos temáticos y unas inauditas superposiciones de acordes liberados; el elemento armonía-color que forma el clima sorprendente del monodrama *Erwartung*¹, llega al límite de sus posibilidades en los 4 *lieder con orquesta*, op. 22, y por su parte el melodrama *Pierrot lunaire*, primera expresión del atonalismo organizado, empleará diversos factores de unificación, como la autonomía de pianos armónicos superpuestos, escritura polifónica, diversas especies de cánones, leves secuencias o referencias a núcleos determinados, etc.

De esta manera vemos desarrollarse acciones simultáneas de desintegración de los valores tradicionales y la firme imposición de los que son producto de los nuevos enunciados de armonía, estructura y sonoridad. Pero como éstos carecían de la base inmutable que confiere la tonalidad y las fuerzas en ella cimentadas, debían desplazarse de continuo en procura de diversas respuestas exigidas por el constante problema de la unidad. Este desplazamiento, esa búsqueda incesante del elemento unificador en alas de la infinita diversidad, hemos visto que se cumplía en diversas jerarquías sonoras, al cabo de cuyo límite o agotamiento surge un período constructivo en el que el material extra-tonal se encauza dentro de las nuevas adquisiciones formales: es el período *atonal-organizado*, cuyo espíritu vivifica las antiguas fórmulas mecánicas del contrapunto, de las formas fugadas, del canon y de la polimelodía. En esta nueva etapa, así como lo fuera en las precedentes, la trabazón y la unidad entre los elementos melódicos y la armonía resultante —o viceversa, entre la armonía apriorística y la melódica que es su consecuencia— son conducidas de mano maestra, y con un *ostinato rigore* que desconoce totalmente las concesiones.

La importante batalla entablada por la conquista del elemento unificador había constituido una victoria; mas por eso la campaña emprendida había llegado a su cul-

¹ *La espera*

minación. Las conquistas armónicas eran de una riqueza sorprendente e inagotables en su diversidad, aunque esta misma combustión amenazaba con su auto-extermínio. En los productos del período atonal hallamos elementos expresivos de dimensiones irreales, concebidos como en estado de trance, que se precipitan hacia una constante búsqueda; son peldaños de una escala que parecería no tener fin, o que no pudiera ofrecer más que soluciones de un extremado individualismo, ejemplos de arte-límite de imposible o inútil repetición, aunque debido a sus características desusadas jalonan un largo camino que muestra a cada paso elementos artísticos de una riqueza fabulosa. El método cartesiano y experimental llega a los límites de su acción desintegradora; desintegradora si la enfocamos, por supuesto, del lado negativo, como hacen esos que olvidan que "las reglas no hacen las obras de arte"¹. Pero aun cuando del ángulo de enfoque positivo haya que considerar las 5 piezas orquestales, *Erwartung*, las 6 piezas breves, el *Pierrot lunaire*, los 4 *lieder con orquesta* y las 5 piezas para piano, op. 23, como productos de una originalidad y una maestría de procedimiento innegables, caben todas ellas, lo repetimos, dentro de la característica y la calificación de arquetipos, de obras de arte de excepción: de casos extremos, o mejor aún, de casos-límites.

Nunca, quizás, ha resultado más ajustada a la verdad de los hechos que en este caso la afirmación de Cocteau de que "una obra maestra no abre un camino: lo cierra". Pero en el caso de Schönberg el problema consistía, precisamente, en lograr la continuidad, aun a despecho de que las posibilidades se cerraban automáticamente con el acorde final de cada una de las composiciones realizadas. Y si el anhelo de continuidad persistía, era porque a pesar del inagotable derroche de fantasía y de talento de superior calidad prodigados de manera tan exuberante como extraordinaria en ésta que podemos considerar, junto a la de Picasso, como la máxima aventura estética de nuestro siglo, no se había obtenido aún el sustituto esencial de la tonalidad: ese objetivo que un constante desplazamiento de todos los elementos sonoros, aun en óptimas condiciones de calidad, no podía ser reemplazado como potencia unificadora sino en casos estrictamente individuales. Esta labor, integradora a la vez que codificadora, ya definitivamente organizada en la producción de Schönberg, comenzará, con distintos aportes estructurales, en las *Piezas para piano*, op. 23, en la *Serenata* op. 24, y en la *Suite* op. 25. Estas dos últimas, inician una dilatada serie de composiciones concebidas a través de formas y de rigor clasicistas; pero no establecen aún, a pesar de su escritura ya basada en series de doce notas diferentes, una codificación definitiva de lo que después se denominó *técnica de los doce tonos*. Ésta se revelará,

¹ Debussy.

plenamente estructurada en sus puntos básicos, en una vasta composición, cual es el *Quinteto*, op. 26.

Schönberg encaminábase entonces hacia una nueva melódica elemental: hacia una polifonía total de carácter propio. A partir del instante en que culmina la inevitable disgregación de las formas, y luego de un silencio de casi tres años, organiza y establece Schönberg la denominada *técnica de doce tonos*, verdadera consolidación del nuevo lenguaje musical. Inagotable como alcance y posibilidades, derivadas del planteo de la composición basada estrictamente en el cultivo intensivo de *series* de doce notas, esta técnica de cálculo infinitesimal aplicado a la esfera de los sonidos confiere la estructuración anhelada por el nuevo estilo, al constituirse en sustitutivo del antiguo orden tonal.

Sabido es que, de acuerdo con los nuevos enunciados, una *serie* generadora estará compuesta por doce sonidos diferentes y sin relación tonal, y cuya rigurosa ordenación debe ser mantenida, ya sea en el orden horizontal como en el vertical, fraccionada en 2, 3, 4 ó 6 acordes o bifurcada en distintos planos melódicos o armónicos, en disposición homófona o polifónica. En el planteo inicial de la *serie* generadora se hallará la base y justificación de cuantas combinaciones establezca la fantasía del compositor. De esta manera, la unidad y la cohesión se obtienen con una lógica que sustituye las funciones normales de la tonalidad.

Los elementos abstractos de la música absoluta quedan incorporados automáticamente, y elevados a una categoría de privilegio en el nuevo orden dodecafónico. Nada impide, logrado lo que antecede, lanzarse a la composición de alto vuelo, pues la fecundidad de una *serie* es inagotable. Las *series* conceden una definición armónica propia a cada composición, que entonces será inconfundible en su personalidad, por cuanto que la *serie*, que establece una sucesión de sonidos a la vez que los centros de gravitación derivados de ella y que por lo mismo no son utilizables en otra—, la *serie*, decíamos, será naturalmente distinta de las que el autor emplee en otros trabajos. Siendo, pues, diferentes entre sí, dos *series* dodecafónicas engendrarán una temática y una armonía distintas; el sentido armónico de cada composición basada en ellas engendrará mil combinaciones imposibles de ser imitadas en otra, por cuanto el orden de intervalos que integra cada *serie* genera forzosamente combinaciones distintas, que a su vez plantean otro desenvolvimiento, otra estructura y otro clima armónico. De este modo la serie crea una totalidad armónica y formal para cada composición, que es válida únicamente para ella. El hecho de sujetarse al riguroso orden serial hace que florezcan con particulares características las formas basadas en la *variación*. La melodía, incesantemente renovada, ya sea por el orden armónico o por la rítmica, inten-

sifica el cultivo de la asimetría; a la vez, se reincorporan y pasan a primer plano las formas impersonales de la *suite*, la *invención*, la *passacaglia*, el *canon*, la *polimelodía*. Es una virtual recuperación de la música absoluta y un postergamiento de la *música-expresión*.

Respecto a la constitución de las *series*, puede verse en ellas un complejo melódico que, como decíamos, debe su personalidad a la disposición deliberada de los doce grados que la constituyen. La sucesión de esos grados debe ser estrictamente observada, pero esto no supone una limitación: o, aceptando el hecho como tal, podría definírsela como limitación que enriquece. Además, una sucesión horizontal —melódica— debe ser mantenida en cuanto al criterio melódico se refiera, pero, bifurcándose hacia disposiciones verticales —armónicas—, la melodía se libera del orden impuesto *a priori*. El orden horizontal posee, sin embargo, muy amplios recursos. En primer término, puede establecerse la inversión de la *serie* propuesta: una segunda variante se obtiene situando la *serie* en disposición retrógrada, que a su vez puede invertirse. La *serie* generadora y sus tres consecuencias básicas se convierten en 48 combinaciones melódicas si las trasladamos a cada uno de los demás grados de la escala dodecafónica. Se obtiene así un material básico capaz de condensar todos los elementos de relación en un principio inmutable. El canto gregoriano puede ofrecer magníficos ejemplos de formas incesantemente renovadas a pesar de su apariencia restrictiva; en la técnica de doce tonos ocurre algo similar, puesto que el devenir sonoro que supone la continuidad de la *serie* motívica, contiene suficientes recursos para esta especie de *variación al infinito*, entre ellos la ventaja sobre el canto gregoriano —orden monódico y sucesivo—, de la multiplicación de las voces —orden armónico y simultáneo.

Existen *series* simétricas y asimétricas; las primeras se caracterizan por un severo orden de relación entre los intervalos que las componen, conteniendo, por lo tanto, esenciales valores de orden estructural que derivan hacia las formas cerradas, o en otros términos, hacia las formas estáticas; en cambio las *series* asimétricas tienen más carácter motívico y se prestan a problemas de expresión, significando, dentro del severo orden docetonal, el escape hacia las formas abiertas: a las formas que vuelan. Armónicamente, una *serie* puede segmentarse en 6 acordes de tres voces, en 3 de cuatro voces, en 2 de seis voces, y disponerse, por último, en un acorde integral de 12 sonidos. A estos 16 acordes hay que agregar sus correspondientes inversiones, que dan por resultado 32 acordes sin contar las 11 inversiones del acorde integral, con las que se alcanza la suma de 43 acordes, producto de una serie dodecafónica; la trasposición de estos acordes a los restantes once grados de la escala dodecafónica,

forma una totalidad básica de los recursos armónicos de una serie consistente en 473 acordes.

Desde el punto de vista estructural, no es imprescindible que una *serie* sea expuesta melódicamente; Schönberg lo demuestra en la primera de sus *Piezas para piano*, op. 33, presentando una *serie* congelada en tres acordes; este estado de simultaneidad armónica supone un grado de evolución sobre la primera concepción monódica. Otros procedimientos vendrán a continuación: las *series* segmentadas en 2, 3, 4, y 6 grupos melódicos, las *series* circulares, que establecen marchas directas y retrógradas dentro de sus propios límites; los grados o los *acordes-eje* —en torno a los cuales gira o retrocede el orden serial—, el contrapunto severo, el contrapunto libre, las seis categorías de parentesco entre las disposiciones elementales de la *serie*; la superposición, en orden directo, retrógrado y mixto, de dobles o triples planos armónicos, de los que surgen innumerables derivaciones melódicas. Imposible, en un simple ensayo, dar idea de los recursos de *variación al infinito* que derivan de una simple *serie* dodecafónica; baste recordar que desde la aparición de la teoría de Rameau no se había dado una transmutación tan radical de todos los valores musicales como el que plantea la *técnica de los doce tonos*.

Llegada a este punto, la producción de Schönberg abandona el criterio expresionista y tiende a una concepción metafísica y abstracta: a una música intelectual, difícilmente accesible para quienes aún no han traspuesto las fronteras de lo sentimental en el arte; pero que conserva similitud, por su proceso de transición de lo expresivo a lo especulativo, con la transmutación operada a través de las últimas *sonatas* y *cuartetos* de Beethoven, cuando su clima habitual de conflictos pasionales y psicológicos arriba a un plano de superación metafísica en la concepción de la música. En Schönberg puede observarse una transición equivalente al declinar su segunda manera y penetrar decididamente en la zona especulativa de la técnica de los doce tonos: es el paso de lo expresivo trascendental hacia una concepción espiritualista y abstracta del arte de los sonidos. Llegada a esta nueva etapa, la música de Schönberg cambia fundamentalmente de dimensión: gana en valores técnicos y especulativos lo que pierde en caracteres emotivos.

Las composiciones de la etapa docetonal, desde el *Quinteto*, op. 26, al reciente *Concierto* para piano y orquesta, jalonan una dilatada trayectoria de incesantes conquistas en el nuevo orden dodecafónico, de las que citaremos las principales.

El estilo inicial docetonalista se plantea en el *Quinteto* mencionado, con su pro-

yección melódica en alas de la *variación al infinito*; el estilo contrapúntico severo que le sigue, aparece en las obras corales op. 27 y 28, mientras la *Serenata*, op. 29, participa de ambas características; el 3er. *Cuarteto* de cuerdas, op. 30 y las *Variaciones* para orquesta consolidan el estilo polifónico severo, notable por el abandono total de los elementos sugestivos a base de timbre y color instrumental. La etapa siguiente la señala la *Pieza* op. 33, ya citada, con su nueva orientación planteada por la *serie* simétrica de orden vertical. El *Concierto* para violín y orquesta retoma el criterio armónico inicial, pero enriqueciéndolo con una sobreestimación de la melodía y una riqueza de forma y de estructura que proviene de las mil experiencias precedentes. En cuanto al 4º *Cuarteto* de cuerda, que puede conceptuarse como la cumbre de la aplicación de la técnica doce tonal, aporta, además de una fabulosa riqueza rítmica, la novedad del *acorde-eje*, que supone la 4ª posibilidad inductiva, desde el punto de vista armónico y estructural, que esa técnica nos presenta. Y por último, en el *Kol Nidre*, para recitante, coro y orquesta, intenta Schönberg una síntesis suprema de cuantos elementos renovadores han incitado su imaginación creadora: la escritura dodecafónica sobre bases tonales, aplicadas a su vez a procedimientos propios de la técnica de los doce tonos. Esta última contribución al desarrollo de dicha técnica hace posible, aún, la creación de nuevas obras que responden a esa totalidad conceptual, y la *Oda a Napoleón* o el *Concierto* para piano y orquesta atestiguan de la magnitud de los resultados obtenidos: significan esas composiciones algo así como la demostración de una conducta integral que podría definirse por estos tres aspectos: síntesis, retorno y recuperación de lo temperamental, postergado este último desde los lejanos días de *Pierrot lunaire*.

Esta confluencia de valores, aparentemente contradictorios, supone, en realidad, una derivación y una consecuencia; porque en Schönberg han combatido siempre, y continúan haciéndolo actualmente, dos principios que desde el comienzo de su trayectoria se manifestaron en casi toda su obra de creación: la tendencia organizadora, racionalista, concreta, matemática, aristotélica, que conduce sus especulaciones sonoras al límite extremo posible dentro de las fronteras de la música; y por otra parte el principio irracional, emocional, expresionista, dionisiaco, esotérico, de alquimia sonora que se complace con lo imprevisto y lo peligrosamente experimental. A partir de la síntesis que concreta Schönberg en las composiciones de su cuarto y actual período, no serán ya los procesos mentales, por incitadores que puedan resultar, en el más favorable de los casos, los que produzcan esa distinta, renovada concepción de la música que vemos en la *Oda a Napoleón*, el *Kol Nidre* o en el *Concierto* para piano

y orquesta, sino un proceso de creación integral y sintética, una especie de música recuperada que los condensa a todos ellos.

Y por último: el resurgimiento de la potencialidad dramática en Schönberg encara una serie de valores expresivos que tienen su antecedente en la etapa inicial del compositor. Los extremos se tocan, y por más que desde sus comienzos se viera Schönberg impulsado a agotar las posibilidades de la lógica, y obedezca ahora menos a propósitos de sistematización que a los dictados de lo temperamental, es evidente que sus categorías estéticas y expresivas, más que las propiamente técnicas, convergen hacia el punto de origen cuya culminación se encuentra en *Gurre lieder*, *Pelléas et Mélisande* y el 2º Cuarteto, luego de la dilatada etapa de experimentaciones, o sea la conquista horizontal. El ciclo parece cerrarse con el retorno a la profesión de fe — sobre el precedente que supone el oratorio *La escala de Jacob*—, y el entronque con lo ancestral, o sea la conquista en profundidad: y con ello, una revalorización del elemento esencialmente espiritual: retorno al melodrama —la *Oda a Napoleón*, *El sobreviviente de Varsovia*—, y a lo confesional, de postrera integración cósmica: el *Kol Nidre* y la ópera *Moisés y Aarón*, no terminada aún.

Al llegar a este punto, y de acuerdo con una valorización integral, puede trazarse el siguiente esquema de la trayectoria cumplida por Arnold Schönberg:

1ª etapa: asimilación de todo el precedente tradicional; música-expresión; aplicación del principio cromático en la armonía y revalorización del contrapunto; tendencia neo-romántica.

2ª etapa: avance sobre la tradición clásico-romántica; desintegración de los valores de tonalidad y forma; liberación de la disonancia; especulación-expresión; cultivo del sonido en función expresiva y estética; formas individuales, derivadas del discurso expresivo.

3ª etapa: instauración y desenvolvimiento de la técnica de los doce tonos; agudización de los procesos disonantes; especulación pura; abandono del timbre como factor expresivo; concepción metafísica del arte de los sonidos.

4ª etapa: nueva toma de contacto con la música-expresión y con problemas de índole funcional. En las etapas 2ª y 3ª está contenido el máximo aporte de Schönberg a la evolución de la música actual desde el punto de vista de una transmutación de los valores: las etapas 1ª y 4ª significan, a su vez, y respectivamente, la conducción de todo el precedente histórico hacia un máximo de posibilidades, y la síntesis y culminación de los resultados obtenidos en la dilatada trayectoria que ya alcanza al medio siglo.

Desde el punto intermedio en que estamos situados entre dos concepciones de la música, la romántico-idealista y la impresionista, de ayer, y la que anuncia una proyección a cuyo impulso inicial asistimos, aunque de manera alguna podamos llegar a determinar su desenvolvimiento, y mucho menos su problemática culminación, se halla la realidad sonora en que ambos casos-límite se entrecruzan y llegan a confundirse: el eco postrero de la tonalidad tradicional —la politonalidad— y el comienzo del atonal, que ya ha dejado tras de sí la etapa experimental y plantea y realiza la incesante proyección hacia valores super-reales. Debussy, que se halla situado en aquel punto intermedio, participa de ambas actitudes convergentes, y puede ser considerado como nuestro oscilante y poco estable plano de realidad musical, desde que formuló su sensacional declaración, decididamente relativista, afirmando que "la música no es ni mayor ni menor, o puede ser ambas cosas a la vez"; "ya no creo en la omnipotencia de los eternos DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI". Este principio de relatividad aplicado a los axiomas tonales es ya un anticipo de las teorías de Schönberg, y sitúa a la música en el centro de las especulaciones científicas y filosóficas de uno de los períodos más intensos, inquietantes y fecundos de la cultura universal. Las características, la contribución y las perspectivas que esa teoría y su ejemplo práctico ofrecen al desarrollo ulterior de los acontecimientos musicales, desembocando en el lenguaje universal de los sonidos, continúan demostrando su eficacia en razón de su fecundidad, que actualmente se proyecta y continúa en discípulos que a su vez la transmiten, amplificada, a otros que ya militan en las vanguardias.

La acción transmutadora de Schönberg ha sido comparada repetidamente, en su significación global, a la llevada a cabo por Descartes o Bergson en la filosofía, y a la de Einstein en las ciencias físico-matemáticas, porque ha sido el primero en aplicar tan agudamente el libre examen y el método experimental a los fundamentos de la música de nuestra civilización de Occidente: por demostrar la relatividad de sus principios así como por proclamar que las leyes que rigen las directivas de esa música no son eternas, sino que, por el contrario, cada uno de sus grandes períodos creadores ha establecido las suyas propias; por determinar que el proceso evolutivo y viviente de un arte es más interesante, fecundo y vital que los resultados conocidos del pasado, y por haber enseñado a las jóvenes generaciones a buscar y luego a concretar prácticamente sus propias iniciativas con plena conciencia del período en que actúan, en procura de más testimonios, espirituales y estéticos, de lo que ya constituye la música de nuestro tiempo.

Por eso, las inusitadas dimensiones de su aporte, más que la expresión directa de una individualidad poderosa, son la lógica derivación de una aparición de fuerzas la-

tentes desde mucho tiempo atrás. Ésa es la causa de que su mensaje haya llegado a concretar una aspiración de época y de cultura, más que de una escuela, de una situación o de un ambiente determinados.

JUAN CARLOS PAZ

Crónica de cine

“ELECTRA”

Más allá de todos los problemas de una época, más allá de todas las manifestaciones de esos problemas, están las cosas esenciales o el presentimiento de ellas.

El hambre, la guerra (aunque parezca criminal reconocerlo), el amor, son cosas esenciales y, por eso mismo, terribles. Detrás de ellas —con el horror y la nostalgia que puede provocar su presencia pura— hay algo que alcanza un mayor grado de esencialidad que el amor o la guerra, que quizás son tan sólo derivados de ese algo y que se apoyan en él. Detrás de la guerra y del amor, quizás como punto de partida de ambos, se encuentra el incesto.

El incesto es mucho más que la posibilidad o el deseo que puedan sentir —o presentir— personas de una misma familia de tener relaciones sexuales entre sí. En balde Freud ha analizado y puesto al descubierto el contenido final de las leyendas más antiguas y más queridas de la humanidad. Pese a todo lo escrito en los últimos años por el psicoanálisis, pese a que algunas frases, como “complejo de Edipo”, han llegado a ser lugares comunes, la presencia del incesto desorienta y turba, repele y fascina como la vida misma con sus orígenes turbios, inexplicables, hechizantes y dolorosos.

Cuando el incesto entra en juego ya no se trata de pasiones, por violentas que éstas sean: estamos frente al centro vital mismo. Se experimenta una sensación equívoca de adora-

ción y vergüenza. Las pasiones parecen un lejano sueño. Se trata de algo que está más allá de todo acontecer, de algo que es (según las palabras de Catherine Earnshaw, la protagonista de *Wuthering Heights*) “like the rocks beneath”. El mágico atractivo de *Wuthering Heights*, su misteriosa cercanía, se debe a que se trata, sin duda, de un libro de carácter incestuoso. Cathy dice que ama a Heathcliff “because he is more myself than I am”. Algo que es la base sobre la que se asienta el universo, las rocas finales, el ser que es más uno que uno mismo.

Los personajes de *Electra*, la película basada en la obra de O'Neill *Mourning becomes Electra*, están dominados por esa terrible atracción de la sangre, por ese vínculo que une inseparablemente a todos los seres de una misma familia y que los hace reconocerse intangiblemente entre sí.

Los seres de *Electra* actúan sólo en función de esas cosas esenciales. Por eso no pueden tener más vida independiente o más carácter personal que el que les da su condición de hijos, de padres o de hermanos. Sería inútil pedirles otra cosa, sería ridículo suponer que, cuando se ha tocado el centro vital y éste palpita, pueda alguien tener un carácter especial, ser un personaje definido de novela, con manías y gestos particulares. Lavinia Mannon —como Electra— no es más que una hija frente a los padres, frente al padre y frente a su frívola rival: la madre. Oren Mannon

(Orestes) es un hijo que adora —como casi todos los hijos— por misterioso instinto a su madre; no le sorprende la muerte del padre ya que siempre lo ha sentido muerto.

Electra desconcierta no sólo por lo que antecede, sino también por la simplicidad final de los caracteres. Lo repito: el carácter de un ser, las pasiones que puedan sacudir ese carácter, son, por hondas y atroces que parezcan, menos atroces y menos profundas que la verdad final de la vida. Lavinia solo puede detestar a su madre y llegar a desear ser como ésta; Oren odia al capitán Brant, que naturalmente —pues de lo contrario no se explicaría la fascinación que ejerce sobre los Mannon— es también de la familia.

Y no es que los Mannon no deseen romper el anillo de la sangre. Al contrario. Pero todo personaje externo al cuadro familiar es una figura falsa y opaca, que sólo cobra relieve cuando esa figura se transforma momentáneamente en un personaje del círculo familiar.

Persiste en *Electra* la nostalgia de un país distante, el deseo ardiente de una isla de trópico. Las personas que representan ese elemento (Brant, Christine, la criada Marie Brantôme)

parecen una alucinación. Las islas están allí, dentro de la sangre. El sol y la dicha final de la carne están en la sombría mansión de los Mannon, como lo comprende Oren antes de morir. Primero viajó en busca de las islas; luego las presintió en su hermana, cuando ella empezó a ser ligera, exótica, lejana y cercana a la vez, como su madre. Finalmente Oren comprende que la isla se encuentra en la muerte, en el retorno al seno materno, en el regreso a la madre tierra. El elemento del amor, de la alegría y de la aventura (Christine, Marie Brantôme, Brant) está, en realidad, en lo más hondo del alma elemental de Lavinia o de Oren. Allí, en ellos mismos, se encuentran las islas afortunadas del principio y del fin de la vida.

Como film, *Electra* desconcierta al público. El físico de Rosalind Russell es poco apropiado para su papel. No así Katina Paxinou y Michael Redgrave, que parecen poseídos por sus personajes. Los decorados son simples y no hay alardes cinematográficos.

Electra es el film más importante que hayamos visto en los últimos tiempos.

“NACHA REGULES”

Nacha Regules, que se señala ya como uno de los éxitos de la temporada, es un film de valores negativos.

Entendámonos: es un film que carece del aburrimiento indispensable para ser considerado un bodrio; entretiene y hace sonreír precisamente por la falsedad de su tema, por la pobreza de su interpretación, por su dirección absurda.

Alguna vez dije que la falsedad parece ser una condición inherente a casi todas las películas nacionales. *Nacha Regules* lleva la falsedad a tal grado de perfección, que el fastidio o el tedio del espectador desaparece, y empieza a ver el film como algo inusitado. Desde luego, no siente curiosidad por lo que ocurre; de antemano conoce el desenlace, no ya de la

película, de todas sus escenas. Son escenas sin misterio. El misterio está en la forma ridícula de presentarlas.

No se trata sólo de una película cursi, o con escenas cursis; lo desconcertante de este film es que demuestra que ya ni en la cursilería puede uno confiar. Veamos: un joven abogado, que regresa de Europa en el mismo barco en que viene la Infanta Isabel, desea encontrar a una hermana suya que se ha dedicado a la prostitución. No encuentra a su hermana, pero conoce a una señora que practica el mismo oficio. El oficio es lucrativo, pero duro. La señora (Nacha) se ve abandonada por su amante que también ha sido amante de la hermana del abogado. El abogado le habla y Nacha decide regenerarse. In-

tenta trabajar en una tienda, pero no puede hacerlo porque el patrón, que tuvo relaciones con ella, quiere reanudarlas. Nacha vive en la pensión de una señora de su mismo oficio, retirada ahora; cuando la señora conoce su historia, la echa. Entonces Nacha entra en una "casa mala", pero —siempre impresionada por las palabras del abogado— no se desempeña con eficacia. La despiden, va a otra casa bastante más modesta, allí encuentra a la hermana del abogado que es morfinómana y está muy enferma. Nacha escribe al abogado, la enferma muere, el abogado llega, Nacha se va, el abogado la busca, por fin la encuentra en un cafetín, quiere casarse con ella, la dueña del cafetín interviene, al abogado lo asaltan y le pegan una paliza. A consecuencia de la paliza o de sus afanes humanitarios (no se sabe), el abogado queda ciego. Nacha viene entonces a buscarlo y acepta su mano. Se casan en una iglesia vacía, y ella le hace creer que la iglesia está repleta para consolarlo. El film termina.

Como se ve, este original argumento encuadra perfectamente en el género. Lo que no encuadra es su realización. ¿Es que la persona que dirigió el film no ha oído hablar nunca a los argentinos? Llamen la atención, por su total carencia de *cualquier* realidad, los diálogos del principio, en el barco. Más notables aún, las frases que el protagonista dice durante una comida elegante: "Ese collar de perlas ha costado la vida a muchos hombres en el Pacífico". Aún dice cosas peores. ¿A qué citarlas?

Es inverosímil la escena en que el abogado salva a Nacha de las iras de la muchedumbre. Las calles, los cafés, las multitudes de Buenos Aires no son así. ¿Es que se ha perdido el contacto con la época, relativamente cercana, en que transcurre la acción? Quiero suponer que esa falsedad no sólo se debe a los realizadores de la película, sino también al argumento. *Nacha Regules* parece haber sido escrito por una persona que ha leído algunas novelas francesas naturalistas de fines de siglo y que supone que basta trasladar a los personajes de un ambiente a otro para hacer una novela. El resultado lógico es que los personajes no existen. El autor parece ignorar que cada pueblo tiene una geografía y, por lo tanto, psicología y caracteres distintos. Por eso, en *Nacha Regules*, un patotero no es un patotero, ni una prostituta una prostituta, ni un reformador un reformador. *Nacha Regules* no choca porque haya envejecido su mojigato tema (esto, aunque parezca paradoja, no lo es) pues siempre habrá temas eternos y el de la prostitución —que ojalá no sea eterno— está siempre más o menos al día. *Nacha Regules* choca porque nunca tuvo realidad, ni en 1910, ni en 1930, ni en 1950.

Zully Moreno se deja retratar. Arturo de Córdova se esfuerza por dar naturalidad al personaje más artificial de todo el film. En la casa de pensión donde vive Nacha hay un ropero que está bastante bien. Quiero decir: tiene la forma de los roperos de la época. *The rest is silence.*

ESTELA CANTO

Polémica

CONTRARRÉPLICA A VICTORIA OCAMPO

—¡Quién lo hubiera sospechado! Nunca se ha visto que el dueño de la casa —y muy liberal, por cierto, aunque en este caso de un modo algo extraño, puesto que su acti-

tud linda con el masoquismo— arroje piedras contra su propio tejado, aparentando pasarse al enemigo y enrolarse en el partido de la cantidad, desertando el de la calidad.

—No entiendo a quién alude usted...

—¿Acaso no ha leído sorprendido la réplica que nos dispara Victoria Ocampo (Sur, 182), con motivo del diálogo polémico que sostuvimos hace pocos meses (SUR, 178) y que Guillermo de Torre transcribió bajo el título "El teléfono, nuevo totem del cine"?

—Sí, aunque no me haré el ingenuo como usted. Conozco de antiguo la condición reactiva del espíritu de nuestra antagonista, la saludable propensión al disconformismo de esta "Quijotesa de la pampa" (Ortega *dixit*), aunque ahora corra el riesgo de aparecernos convertida en su antítesis bajo el influjo de los rascacielos.

—Razón de más, por lo tanto, para que insista usted en sus puntos de vista.

—Una duda me paraliza. ¿No llevaría las de perder?

—¿Cómo? ¿Tan poco seguro se halla de sus opiniones? ¿Teme usted que ante un leve "venticello" de abanico femenino o un soplo de ventilador casero veraniego se esfumen?

—¡Qué imágenes tan horribles!

—Lo son. De acuerdo. Pero queden aquí estampadas condignamente —es decir, con leve intención sádica— a la actitud que reprochaba en nuestra contradictora. Pero ahora, hablando más en serio. Primero, discutir sobre cine no se me antoja una tarea urgente, cuando hay otras que me interesa más poner en claro. Tendría que hacerlo con el mismo aire ligero de nuestro diálogo, y eso es imposible, pues fatalmente se me imbricarían, entre las sátiras al yanquismo, cuestiones más graves. Y después, confieso mi escaso gusto para mantener aquel tono zumbón; sin contar con que me siento insuficientemente abroquelado contra las intenciones flecheras del creciente "humour" victoriano. Por último: no creo que ni usted ni yo debamos responder, ya que Victoria Ocampo no se dirige a nosotros y personaliza "no minatim" desde la primera línea, encarándose con nuestro trujamán y transcriptor.

Tiene plena razón el segundo de mis per-

sonajes innominados. Y más vale, llegado este trance, colgar toda máscara ficticia, abandonar ese procedimiento dialéctico, que originaría tal vez nuevos equívocos, y dar la cara, sencillamente, sin osadía, pero sin subterfugios.

Sí, Victoria, ha acertado y no ha acertado usted: yo no soy ese personaje que se burla de cierto infracine yanqui, y yo no soy tampoco su contradictor (el de las razones más débiles, hecho que indudablemente tiende a identificar al autor con el primero); pero tampoco dejo de reconocerme en ninguno de ambos. ¿Cómo se explica entonces esta dualidad antitética? Muy sencillo: cuando urdimos "in mente" o en el papel cualquier diálogo donde se confrontan opiniones, la atracción cabalmente reside en el desdoblamiento de nosotros mismos que mediante tal artificio se opera. Para quienes, sin renegar de ninguna convicción fundamental, execramos, sin embargo, todo dogmatismo, este procedimiento dialéctico tiene la ventaja de evitar que cualquier afirmación suene con acento concluyente y sea corregida en el acto mediante la afirmación contraria o las reservas cautelosas del antagonista.

Ahora bien, respecto a mi vituperado coloquio, permítame pensar que la lanza rota por usted en favor de lo norteamericano se me antoja un esfuerzo levemente superfluo. Revela que usted leyó aquellas páginas con una rapidez a la que su aire deliberadamente alacre invitaba, pero sin reposo para captar los puntos verdaderamente incriminados. Ya sabemos todos, por lo demás —¿y quién puede no acusarse de semejantes debilidades?— que las réplicas ingeniosas son las más deslumbrantes, pero no las más congruentes. En primer término, mi personaje no se alza contra el cine norteamericano *in genere*, sino concretamente contra la mediocridad insalvable y la ejemplaridad al revés de sus especies más mediocres. Ello quiere decir exactamente lo contrario de lo supuesto por usted: que está dispuesto a admirar sin reticencias las otras, las excepcionales y no contagiosamente transmisoras de cierto falso concepto vital. En segundo término, allí no se atacaba la vida o la civilización norteamericana.

americana como tales, sino —cosa algo distinta— la *imagen* convencional que de ellas se nos brinda en el cine, en sus expresiones más gregarias, aunque éstas a veces se disfracen de distinguidas. Por eso, curándose en salud, uno de mis interlocutores precisa en cierto momento: "Sepa que yo no satirizo la vida norteamericana como tal, ni hago una crítica de sus costumbres —con no seguir las me basta—, sino en sus reflejos a través de la pantalla..." La distinción es neta. Y el supuesto ataque a fondo contenido en mi diálogo queda reducido a unas fintas, a un divertimento satírico.

¿Supone esta demarcación de límites y alcances una retractación? Más bien lo contrario: si allí hubiera hablado, como ahora hablo, en primera persona, creo que la intención censoria se habría acentuado. Frente a su actual acusación de incurrir en irreverencia ante la maravilla norteamericana, me hubiera tranquilizado el hecho de no saberme solo en tal actitud ni estar poscído por afanes de una originalidad descarriada. El montón de críticas acerbadas hechas por los mismos norteamericanos contra su sistema de vida —en el ensayo, en la novela, en el teatro, inclusive en el cine, a cargo de escritores de toda laya, que usted conoce tan bien o mejor que yo y cuyos nombres ni siquiera necesito recordar— me habría autorizado suficientemente a esos vejámenes. Ciertamente es que, en última instancia, un pequeño —o grande— escrúpulo los habría aliviado: el hecho de no haber podido contemplar al natural esas orquestas, esos teatros, esos puentes de Norteamérica que usted pondera, y que yo también admiraría sin ninguna reserva, pero también sin la obligación de quedarme en ellos y no escrutar otros aspectos menos espectaculares. Pero ¡qué hemos de hacerle! No es mía la culpa si —privado de medios propios como unos o de ayudas ajenas como otros— aún no he podido documentarme por mi cuenta y debo, en este caso, apelar a textos ajenos, pero veraces.

¿O acaso usted está dispuesta a recusarlos, a no aceptar con flema ese criticismo agudo que los mejores norteamericanos —dando un ejem-

plo de adultez mental, frente al puerilismo mayoritario— practican consigo mismos? La verdad, siempre me resultaría un poco extraño que usted fuera a alistarse inopinadamente —tras muchas campañas por las cosas espirituales y el reconocimiento de la calidad— entre los apologistas del "hombre-chauffeur"; mote con que, acaso por vez primera, designó a tal personaje en el mundo, y no solo en Estados Unidos, Keyserling —una de las antiguas devociones de usted— personificando en aquél el rudimentarismo del hombre moderno maquinizado. "Una frase más" —podrá usted decir, ésa de Keyserling. Desde luego, pero con su envidia, como lo es la otra, la de "la civilización de la coca-cola" que parece haberle divertidamente enojado, y que por cierto tampoco es de mi cosecha, sino de un escritor español que reside desde hace bastantes años en Estados Unidos y que tiene la suficiente familiaridad amistosa con ellos para permitírsela: Pedro Salinas.

Pero perdóneme, Victoria, la sospecha antes esbozada. Una cosa —rasgo perfectamente noble— es que usted tome la defensa de los amigos, de un país que le ha mostrado sus aspectos admirables; y cosa muy distinta sería que usted —tras haber exaltado, por ejemplo, tan inteligentemente a Gandhi— pretendiera hacerse solidaria de otros aspectos e influjos norteamericanos que no lo son tanto y que suscitan muy fundadas objeciones. Y esto precisamente en un momento como el actual, cuando la nueva tensión del mundo se agrava por la pugna de dos países que en definitiva parecen el mismo, pues revelan peligrosas identidades; cuando muy lúcidos espíritus independientes —lo prueba el hecho de que tampoco se sientan blandos con Rusia— coinciden en demostrar acerbamente esa tendencia a la masificación, al dirigismo, y en suma a la trituración del individuo, fomentada por la desmesura de la tecnificación, la cibernética y otros hallazgos norteamericanos; cuando, en definitiva, lo más inteligente sería llegar a la "desiderata" de que ambos sistemas pudieran quiméricamente aislarse en un espacio interplanetario

—el más adecuado quizá para el rendimiento máximo de toda clase de bombas—, aniquilándose allí mutuamente y dejando a salvo el resto... Por mi parte, y puesto a manifestar preferencias —o más bien repelencias— ideológicas afirmaré desde ahora: tal como se plantean las cosas, ni con U. S. A., ni con U. R. S. S.

Después de esto, como inferirá usted, lo demás que pudiéramos aclarar me parece adjetivo. Por ejemplo, sus graciosos comentarios sobre el papel de esos elementos mecánicos en la vida cotidiana de Estados Unidos, que el cine trae con inevitable fruición a los primeros planos; de sobra sé que están incorporados, sin asombro de nadie, a esa existencia de todos los días; pero magnificados, según suelen mostrárenos en la pantalla, no hace falta mucho sentido de la hipérbole caricaturesca para verlos como totems. Por lo demás, nunca pasó por mi mente la idea de hacer un recuento negativo del cine yanqui, ni dejar limitadas sus grandezas a *Citizen Kane*. Tampoco me niego a reconocer que entre lo corriente puede brotar en ocasiones lo excepcional, ni que *La búsqueda* sea un film logrado, aunque permítame creer que el gran actor de esa película no es tanto Montgomery Cliff como el niño Ivan Jandl. Pero en este punto siempre dejaré a usted la última palabra: me rindo a su saber cinematográfico, eminente entre otros muchos saberes. Usted ha tenido ocasión de ver primicias y admirar films que aquí seguimos —y seguiremos— ignorando. ¿Cómo podría extenderme en confrontaciones, atendido al precario racionamiento de las pantallas porteñas, donde no hemos visto el *Hamlet*, de Olivier, ni *Monsieur Verdoux*, de Chaplin, ni *El ladrón de bicicletas*, de Rosellini, ni tantos otros films importantes realizados en estos últimos años...?

Y en cuanto al tema de la propaganda —no propiamente ideológica, sino de cierto estilo vital— indirecta pero latente en los films norteamericanos ¿será necesaria alguna aclaración para demostrar que, contra lo sospechado por usted, podemos estar de acuerdo? Dice usted

"la propaganda cada cual la trata a su manera y según lo que pretenda obtener de ella". Conforme, pero los resultados son distintos. Como ya se afirmaba en mi diálogo, de los ejemplos de vida precaria ofrecidos por buen número de los films europeos, no creo que quepa derivar ningún proselitismo; en cambio, de los espectáculos de vida placentera, beatamente optimista —llamémosla así, si sólo nos fijamos en lo exterior, en lo que se ve— sí se deriva una ejemplaridad inevitablemente contagiosa, superficial y adormecedora para las masas, para al hombre medio sobre quien versan y a quienes van destinados.

Ahora bien, me conoce —o me recuerda— usted mal, Victoria, si entiende que soy más blando ante "las tretas hilvanadas con hilo rojo" que ante "las hilvanadas con hilo blanco", según escribe. Ya alguna afirmación anterior contenida en esta carta habrá sacado a usted de dudas. Cualquier presentación unilateral de los hechos, cualquier deformación tendenciosa, susceptible de convertirse en propaganda sectaria, venga de donde viniere, me encontrará siempre en la misma actitud de resistencia o desdén. Aún más, permítame agregar que si estuviera dispuesto a emprender una cruzada algún día, no habría de enderezarla contra los, al cabo, ingenuos productos jolividenses, sino contra los más especiosos y dañinos que aventan las ideologías o pseudoideologías especializadas en el entontecimiento multitudinario, a base de consignas, slogans, excomuniones... Y como reacción me aplicaría a exaltar las excelencias, los beneficios y la necesidad de la antipropaganda. Créame: en el estado actual en que sigue hallándose el mundo, quizá lo más urgente sería emprender una anticruzada heroica: la cruzada de la desfanatización.

Su primer requisito consistiría en restablecer la libre circulación de las opiniones. Y en este sentido —aunque en un plano más exiguo, como corresponde a su órbita específica—, la conducta ejemplar de SUR, no aceptando que nadie diga desde el primer momento la última palabra, abriendo sus páginas a la libre confrontación de ideas y puntos de vista sobre

las cuestiones humanas y estéticas que son privativas de la revista, que son las nuestras, dando libre cauce a la polémica (costumbre ya, en cierto modo, antigua, pues cabalmente, si

mal no recuerdo, fui yo quien intituló hace años una de sus secciones, *Polémica*) me parece resueltamente admirable.

GUILLERMO DE TORRE

Actualidad

LOS PENÚLTIMOS DÍAS

MARZO 4. — Siempre me habían parecido absurdas las palmeras de nuestras plazas, las de las plazas San Martín, de Mayo y Colón, que son las que más conozco. Imaginaba que las pobres, con sus elegantes troncos vestidos con enredaderas, intentaban disimular (y ponían así más en evidencia) su incompatibilidad con nuestra ciudad tan poco tropical, tan ascética. Hoy al fin las he entendido. Mejor dicho: he comprendido cómo pudo alguien concebir la idea de plantarlas aquí. Bajo un sol despiadado, en una atmósfera de metal derretido, entre las gentes que escapaban hacia la sombra, las he mirado esta tarde y las he visto de pronto poderosas, triunfales, más coherentes que cualquier otro árbol, llenas de razón. Es que esas palmeras han sido pensadas en una jornada de verano, cuando Buenos Aires es trópico, y viven todo el año sólo por esos días de justificación. Su aparente incongruencia es un problema del mismo tipo que el que representa el conjunto de la edificación que bordea a la plaza de Mayo. ¿Se ha visto nunca una reunión más disparatada? Uno junto a otro el ingente Banco Nación, la Catedral chatra, el Cabildo con su aire falsificado, la inverosímil Casa Rosada, las casas de departamentos de 1920, la recova, los edificios recién nacidos y también los aún sin terminar. Tres siglos asoman su rostro, y hay incluso afeites, embellecimientos, reconstrucciones. Un inorgánico mercado de ideas respecto a arquitectura, o sea respecto a la vida, una escaramuza de

ideologías. Pero, a pesar de ello, se percibe allí una fuerza más profunda y orgánica, un hálito más vivo y raigal que en ninguna otra parte de la ciudad. Porque cada cosa tiene en esa área, como en la ciudad entera, su razón profunda, hasta las falsedades, que son los traspiés de nuestras almas, y los juicios de coherencia resultan mezquinos, porque la ciudad, con sus contradicciones, es más que cada uno, es más que la razón, es el conflicto de la vida de todos.

MARZO 5. — Pienso en que Le Corbusier dijo hace unos años que quizás se pudiese hacer de Buenos Aires una de las más bellas ciudades del mundo si se acabase con lo que ahora la forma y se la levantara nuevamente sobre el río "Buenos Aires —decía— es la ciudad más inhumana que he conocido; una ciudad que martiriza el corazón. Durante días y semanas recorrí como un alucinado sus calles sin esperanza. Buenos Aires no tiene nada de pintoresco ni de variado. Es el simple encuentro de la Pampa y del Océano en una línea que ilumina la noche de un extraño a otro. No existe nada en Buenos Aires. Pero qué línea tan fuerte y majestuosa." Después esbozaba su proyecto: construir una inmensa plataforma de cemento armado sobre pilotes enclavados en la arcilla del estuario, y allí levantar, sobre el río y frente al mar, los rasca-cielos de la nueva ciudad. El plan es hermoso. Pero ¿cómo se podría estar de acuerdo con él?

Buenos Aires, sin duda, debe resultar monstruosa para un europeo. No ha crecido sobre la tierra, como las ciudades europeas, como una especie de música que se alza, sino que se ha extendido, se arrastra, diluyéndose, para conquistar un espacio que le es pasivamente hostil. Es una ciudad europea humillada, sometida al invisible peine de acero de la llanura; una viva estructura de tiempo anonadada, anquilosada por el espacio. De ahí su carácter abstracto, monótono, cruel, secamente sexual. Es que es una idea, una voluntad. Pero una vieja idea, una vieja voluntad, demasiado compenetrada con nuestras raíces. Y hay que ser fieles a la verdad. Hay que luchar contra la ciudad, pero no pretender borrarla, arrasarla. La ciudad es santa como el hueso de una de nuestras piernas que hubiera nacido torcido. No se la puede amputar.

MARZO 6. — Terminan las vacaciones y empezamos a ver de nuevo las caras conocidas, los amigos. Los resentimientos se han apagado, y las mataduras de los lugares de roce constante están cubiertas por espesas costras y no duelen. Fulano que nos hizo esto y mengano que nos hizo lo otro; fulano al que le hicimos esto y mengano al que le hicimos lo otro. Y sin embargo nos alegramos de verdad al verlos. Al principio esa alegría nos sabe a algo bajo, a una especie de traición a nuestros malos recuerdos. Pero el primer impulso termina por vencer, y cuando vuelven los roces ya estamos lo suficiente en la cuestión como para seguir en ella. La amistad es un tipo de incompreensión mucho más larga que el amor. Y sin sus ciclos brutales, sin sus interrupciones de muerte, con la melancolía que le infunde la conciencia de su impotencia, se parece más al hombre que el amor, parece ser el amor más humano, el que más próximo está a esa mezcla de continuidad de la inteligencia y de fugacidad de los sentidos que son los hombres. Y eso porque también es el que produce menos milagros, el menos divino.

MARZO. — Volviendo a la ciudad, no se

puede dejar de aludir a los que quieren una nueva capital para el país, a los que plantean la necesidad de que la sede de las autoridades nacionales sea trasladada al interior. Alegan con justicia, desde Sarmiento hasta sus discípulos contemporáneos, que la capital mira hacia el extranjero en vez de mirar hacia el interior, que es una cabeza que se desentiende lesivamente de su cuerpo. Citan asimismo los innumerables conflictos que Buenos Aires desencadena, las injusticias que motiva. Tales acusaciones son irrechazables, pero los planes de solución propuestos no resultan por eso más aceptables. La capital, plantada sobre la costa y referida predominantemente al extranjero, es el *hecho americano* puro, el símbolo de nuestra existencia, un problema que se confunde con nuestra vida. Es la mente europea injertada en una tierra nueva, en un cuerpo nuevo: América. Es la señal de la colonización, de la conquista, del avance. Esto incluso se repite y se hace más patente en la capital misma, pues su centro económico, gubernamental, cultural, etc., su comando, está situado en su periferia también, sobre el río. Una capital asentada en el centro del territorio nacional es una capital de expansión, y no de invasión. Nosotros somos históricamente un país de invasión, y esa segunda naturaleza que es la historia debe ser respetada. Es el interior el que debe crecer para neutralizar el peso nocivo de Buenos Aires. O sea que la solución vendrá si esa naturaleza histórica que somos como todo tiene en su *avance* momentos de poder para superar su problema originario (Buenos Aires), pero nunca tratando de hacer *retroceder* a esa naturaleza, pues la naturaleza no retrocede más que al precio de muerte. Buenos Aires es la señal de nuestro origen, y los orígenes se pueden superar pero no cancelar.

MARZO 11. — La conocía desde hace varios años. Había pasado muchas veces frente a ella; casi todos los días. Un local antiguo, de techo alto, pintado de color oscuro, del que salía un ruido rítmico, suave y poderoso. Además el olor, ese olor a tintas, a plomo, tan fuerte y

tan noble, que obliga a volver la cabeza y mirar hacia adentro. Naturalmente, el conjunto, ese ser de veras misterioso, era superior a cada una de las partes, a cada una de las máquinas, por más que fueran maravillosas, y a cada uno de los obreros, aunque quisieran a su trabajo como a una amante. Y el conjunto era esa pobre pieza llena de ese olor y ese ruido. Veía sacar siempre de ella folletos de propaganda, opúsculos sucios. Quizás no hubiesen editado nunca allí más que torpezas. Pero no me parecía que eso tuviera importancia. Inclusive hacía resaltar más su nobleza. Como con las crías de un animal de buena estirpe: todo depende de con quién se lo ayunte. Y los responsables son los hombres. Hoy la estaban desmantelando. Con grandes esfuerzos, valiéndose de sogas, arrastraban fuera del local las quietas máquinas, las subían a camiones. Gritaban, y se podía decir que había gran animación. Pero los que conocíamos el caso notábamos que faltaba aquel ruido continuo y vivo de la imprenta, y sentíamos un gran silencio. Era una fea escena. Triste como los ojos de una perra parturienta a la que alguien está acosando.

MARZO 13. — X. responde a una carta con la que le había mandado un poema. Hace tres años que está en Europa, y no niego que su contestación me haya hecho pasar un mal rato. La vanidad en mí, como en cualquiera, está siempre bien despierta, y no le doy soporíferos, ciertamente. Pero también la desdicha es muy útil (aunque tanto la calumniamos), y además de enfermarse e infectarlo todo y arrastrarnos a las más sublimes estupideces, nos presta el nada despreciable servicio de forzarnos a pensar. Necesita que la justifiquen. Y eso fué lo que también yo tuve que intentar. X. me reprochaba que el poema fuera "una mezcla de un sentimiento de antigüedad con elementos chocantes", y agregaba: "si quiere chocar, choque, pero no lo encubra". En suma, que el poema le resultaba una calamitosa muestra de literatura. Y ello porque había cosas como, por ejemplo (no es el caso,

pero resulta idéntico), llamar a la lluvia *orina de dioses indiferentes*. ¡Qué error! ¿Por qué suponer que mi propósito era chocar? De ninguna manera. Quería ser exacto, y representar las cosas tal como las sentía. Si en el trozo del mundo que en ese momento se me iluminaba hallaba elementos malignos, debía llevarlos al poema tal como se presentaban, pero también subordinados al impulso general poético, o sea dentro de una atmósfera de ensoñación, que era lo que mi crítico llamaba sentimiento de antigüedad. Poner el deseo de chocar por encima del impulso poético, es decir, colocar crudamente los elementos chocantes, me parece un suicidio de la poesía, y sobre todo un suicidio que nada me aconseja consumir. Porque chocar es romper, y la actividad poética lo contrario: fundir, enlazar. Ahora bien, X. es inteligente y le conozco un juicio seguro. ¿Cómo explicar su opinión? Pienso que hace unos años que está en Europa, y que necesariamente tiene ahora otros puntos de vista. Chocar es la consigna, el espíritu del tiempo europeo, el apremio de un continente exasperado en el que la voluntad de morir se sobrepone a la facultad de vivir. Aquí, en cambio, resulta intelectualismo, literatura, porque no nos sucede nada todavía tan desoladoramente grave como para poner la ruptura de las formas por encima de las formas. Lo cual, si se es sincero, representa una oportunidad para decir cómo somos, qué color tienen las cosas que ocurren en esta parte del mundo.

MARZO 14. — Un poema mío me resulta aceptable si puede alcanzar su máximo dramatismo mientras lo leo con mi tono de voz habitual, sin tener que afectarla, alzarla, hacerla llorosa, patética, dulzona o desafiante. Cuando no hay necesidad de que me soborne con modulaciones que no figuran dentro de mis costumbres. Y mejor aún, cuando le basta un tono llano, sin inflexiones de ninguna especie. Cuando el texto poético levanta su eficacia por sobre la voz, sin auxilios de ninguna clase, como la última posibilidad de

aquella. Se entiende: cuando el tono del poema resulta ser el de mi voz. Me parece una prueba tranquilizadora. Quizás al cumplimiento de esa condición me refería ayer cuando escribía que mi propósito es ser exacto. Pero se puede descender a un plano más analítico en esta cuestión. El de describir las características que suelen concurrir casi siempre para que un poema me parezca aceptable. 1º) que sus elementos sean muy concretos, que psicológica o materialmente pertenezcan a este mundo inmediato, cotidiano, que me circunda, lo cual me prueba que no he sido víctima de la literatura; 2º) que el sentimiento sea suficientemente fuerte como para transformar los elementos concretos, en lo que veo que no ha habido esclavitud a lo real; 3º) que el cuerpo del poema, la figura, aluda intensa o directamente a algo más intelectual, de carácter abstracto, metafísico, porque un americano, por su situación histórica, es un *preocupado* por su destino, por lo metafísico, y toda complacencia con lo simplemente estético resulta forzada, no lo calma (pienso en *Martín Fierro*, en *Los sertones*, en *La vorágine*). Todo lo cual no es más que un punto de vista personal sobre algo también personal. Claro está.

MARZO 15. — Estamos tristes, tristes hasta el punto de que ni siquiera nos movemos, y la cosa va en aumento, pero de pronto nos pica la espalda y la necesidad de rascarnos la espalda nos arranca de nuestra desesperanzada reconcentración sentimental; después ya no es posible seguir tan tristes como antes, la mezcla de tristeza y picazón es lo bastante grotesca para que empecemos a calmarnos. Lloramos al fin, y el llanto nos arrastra cada vez más lejos, pero tenemos que sonarnos la nariz y esta operación es también un freno eficaz para el infinito desconsuelo. Es que el cuerpo está siempre allí para recordarnos hasta dónde se puede llegar, para advertirnos que las exageraciones no son ciertas, que los absolutos nos están vedados.

MARZO 16. — Trece poemas, de Alberto

Girri. En Girri es manifiesta esa *preocupación* del americano. Aparece en el tono constreñido de la voz. Porque cuando se está preocupado la garganta se oprime. De ahí que los argentinos hablemos poco. Se está preocupado antes de que aparezcan las preocupaciones de carácter concreto. Esto también se relaciona con lo que se ha dado en llamar "el gran impulso de la literatura americana". Ese "gran impulso", que con frecuencia resulta sólo una enorme verborragia, discurso pan-americanista, significa falta de conciencia de la situación: del destierro, del nacimiento del alma de las comunidades, del sucio infierno del crisol de razas, de la hostilidad de la tierra. Se sienten los golpes, no se sabe de dónde vienen, y se suelta entonces el torrente de las palabras, como para encubrir lo que está ocurriendo, para neutralizar, aplacar a los enemigos invisibles. Los argentinos, más europeos, cobraron conciencia de la situación, y acabaron por llegar al otro polo: hablan poco. En los dos libros anteriores de poemas de Girri sonaba con claridad este próximo timbre. Parquedad, tácito desdén por la entrega (que es lo que la preocupación no tolera) en conflicto con un sentimiento que quiere pasar del monólogo al diálogo, a la entrega. No aria, sino recitativo, lo que somos, lo que es nuestra poesía más veraz. También en su último libro se siente, como una hoja de acero, ese heroísmo que no es tan natural. El tiempo le ha enseñado, además, a librarse de oscuridades y adornos, y en los mejores momentos ese drama inhumano que es el que más atañe a nuestra humanidad aparece llevado a su tensión extrema, satura por completo al lector. Pero aun desde la simpatía (que es lo único que, al parecer, justifica a la razón, a la crítica) aflora un reparo. Digo que esta poesía parece a veces estar a punto de llegar a su propia reducción por el absurdo. Que he sentido que en ciertos instantes se quería llevarme más allá de lo natural, a un exceso no cierto de la contención de la palabra o de la neutralización de esa música que es la columna vertebral de todo poema. Patetismo de

la parquedad y prosaísmo son los dos peligros que afronta este estilo: o sea, una retórica al fin, un intelectualismo de la preocupación. Sospecho que ese hincapié literario en la preocupación se debe a la influencia de la preocupación que destila la literatura europea, a la acumulación de la preocupación europea sobre la americana que Girri siempre expresó. Pues Europa habla ahora con la garganta apretada también, se americaniza. Y sin embargo nuestros caminos son opuestos: ellos abandonan el diálogo; nosotros queremos ir hacia el diálogo. Insistir doblemente en la preocupación sería riesgoso, esterilizante: lo europeo debe servir para que nos conozcamos y no para que nos anulemos. Y todo esto dicho de una poesía en la cual hay algo precioso: algo verdadero.

MARZO 21. — El egoísmo consiste en instrumentalizar, en "cosificar" todo lo que hallamos a nuestro paso. En deshumanizar a los seres para ponerlos ciegamente a nuestro servicio. Todo el que quiere ser libre es un instrumentalizador. Todo el que quiere ser libre lucha contra los instrumentalizadores. Después de esto ¿qué? Resignarse y avanzar. También es posible estar serenamente satisfechos.

MARZO 24. — Los folkloristas insinúan que lo gauchesco, el interior, es más real, más americano que la ciudad, que el puerto europeizado y sus psicologías. Es un error, en verdad, a medias, pero un error urdido por los habitantes de la ciudad, que no saben escucharse. Lo peor ocurre cuando son también los habitantes de la ciudad los que ponen en marcha esa convicción. Un ejemplo de ello es *Don Segundo Sombra*, lo más logrado, lo verdaderamente aceptable en el género, y por eso lo infinitamente peligroso. Con su pampa urbanizada como un parque inglés, con sus buenos modales, con sus gauchos poetizados, y su atmósfera, en fin, tan culta. Siempre que se tenga en cuenta que más de un problema de Güiraldes, que era un artista y un hombre perspicaz, es un problema de todos nosotros, de europeos desterrados, de puntos de vista.

MARZO 27. — Con el tango se ha producido, aunque en sentido inverso, un proceso de desnaturalización semejante al que amenaza a la poesía de Girri. Porque el tango fue también una música preocupada. Más que un arrebató, propendía a provocar en cada uno la emoción sorda y patética de la separación, casi de la separación en abstracto. No pretendía arrastrar al que escuchaba con las peripecias de la letra o la exaltación de la música o la voz. No buscaba el contagio, la compasión, sino recordar al auditorio la experiencia común a todos de la separación y la soledad inevitables. De ahí que la música quedase reducida con frecuencia a un simple rasguear monocorde de guitarras; de ahí que fuese el cantor el que componía la melodía con un recitado severo; de ahí que el mejor de los cantores de tangos, Gardel, cantase (como lo hizo notar con inteligencia Estela Canto) "con frialdad y distancia, sin entregarse al tango". Separación entre la música y la letra, separación entre la letra y la voz, separación entre el cantor y su voz, separación en el drama que se narraba: cada uno sentía allí algo puro y digno, sin flaquezas ni intenciones de soborno. Alguien que era un hermano porque precisamente no pretendía serlo, alguien que instaba a evocar en forma completamente personal, incólume, la experiencia más terrible y verdadera: la de la soledad. Un proceso tan severamente estético que rozaba lo religioso. Hoy todo eso ha terminado. Los tangos padecen ahora de una gran orquestación acaramelada, que ahoga la letra. La letra, llena de metáforas esteticistas, ha pasado a segundo plano, y no se la escucha en realidad. Los cantores han desaparecido asimismo, y los que llenan ese papel están llenos de confusión: como lo dijo también Estela Canto, creen que el tango busca conmover, y se hunden en un falso sentimentalismo; no advierten que el tango conmovía porque no buscaba conmover. Y por último se ha terminado por eliminar, tanto en la letra como en la música, el resentimiento, esa enorme virtud negativa de los argentinos. Esto superficialmente puede achacarse a la

influencia de la música popular norteamericana y tropical. Pero en realidad obedece a causas más profundas. A que desde 1930, época hacia la cual se extinguió realmente el tango antiguo, la crisis nacional se ha vuelto más aguda y constante, a que nos falta inspiración, a que estamos absolutamente inseguros

respecto a nosotros mismos y a que por eso insistimos falsamente en nosotros. Pero las crisis, a nuestra edad histórica, son casi siempre el camino a un ensanchamiento de los espíritus, a un engrandecimiento.

H. A. MURENA

CALENDARIO

PREMIOS DE POESÍA. — *Poetry* anuncia sus premios de 1949. Han sido concedido a James Merrill, William Gibson, Barbara Gibbs, Paul Goodman, fray Thomas Merton, Gwendolyn Brooks, Arvid Shulenberg y Barbara Howes. Autores jóvenes, pero ya Merrill y fray Merton, sobre todo, tienen realizada una labor considerable. La autobiografía del último, *The seven storeys house*, ha logrado gran éxito.

Los premios de poesía que adjudica *Poetry* se distribuyen desde 1913, y entre los premiados han figurado desde Edgar Lee Masters, Edwin Arlington Robinson, Amy Lowell, Vachel Lindsay, Carl Sandburg y Robert Frost —una verdadera "vieja guardia"— hasta Dylan Thomas, Karl Shapiro, Muriel Rukeyser, John Ciardi y Peter Viereck, pasando por Ezra Pound, Marianne Moore, W. H. Auden, Stephen Spender, St. J. Perse, H. D., Robinson Jeffers, E. E. Cummings y otros poetas no menos notables.

Rápido, a importar el jurado de *Poetry*.

TAMBIÉN LA IMPRENTA. — Desde hace tiempo los rusos se han lanzado a una campaña tendiente a demostrar que todos los grandes inventos fueron obra de ellos. Ahora le toca el turno a la imprenta; según *La Gaceta Literaria* de Moscú (19 de abril), "las investigaciones de la historia de la poligrafía revelan que la imprenta fué inventada, antes de la aparición de la Biblia de Gutenberg en el siglo XV, por Iván Smera, médico ruso de la corte del gran duque Vladimir de Kiev".

BAUDELAIRE. — "...si la psiquiatría hu-

biera existido a comienzos del siglo XIX, quizá el general Aupick habría puesto a su hijastro en manos de un psicoanalista, el cual habría podido comprender y corregir su mente retorcida, e ilustrarlo acerca de sus complejos e inhibiciones. Sin duda el joven habría enmendado su costumbres, aprobado los exámenes de ingreso en la *École des Chartes*, y se habría convertido en un excelente funcionario, autor de algunos versos en sus ratos de ocio; y el mundo habría perdido a uno de sus más grandes poetas" (André Bourgeois en *The Rice Institut Pamphlet*, citado en *Books Abroad*, otoño de 1949).

MELVILLE. — Nunca estuvieron tan de moda como ahora las "interpretaciones" de los grandes autores. Ya hace tiempo que se les hacía aparecer *a posteriori* como precursores de esto o de aquello; a los textos bien manejados se les hace decir cualquier cosa. Pero ahora se los está convirtiendo en oráculos o, como dice Alfred Kazin en "On Melville as Scripture" (*Partisan Review*, enero 1950) en biblias. Kazin arremete contra el libro de Richard Chase, *Herman Melville: A Critical Study*, donde se presenta a Melville como el Mesías del "nuevo liberalismo". Dice Kazin: "...el libro se dirige a un lector personificado, el Liberal Norteamericano Purificado Que Ha Vuelto La Espalda Al Stalinismo Y Al Progresismo —el Nuevo Liberal— y es un ataque al Falso Liberal, y en menor grado pero con no menor firmeza, al Crítico Que Predica El Extranjerismo. De modo que en un sentido muy exacto el libro es un drama ale-

górico en el cual el Verdadero Prometeo, el Falso Prometeo, el Agente Secreto, el Crítico Extranjerizante y el Nuevo Liberal combaten entre sí, en este período de intensa retrospectiva política, por el Alma de América la Descarriada en Mitad del Siglo".

KAFKA. — *Empédocle* (diciembre de 1949) trae textos del primer libro de Kafka, que en francés lleva el título de *Méditation*. Algunos de esos textos tienen, como se señala en la presentación, un lirismo muy particular, ausente en la obra posterior. Por ejemplo, éste:

"Mirada distraída por la ventana. — ¿Qué haremos durante los días de primavera, cuya venida está próxima? Esta mañana temprano el cielo estaba gris, pero si ahora uno mira por la ventana, se asombra y apoya la mejilla contra la falleba.

"Se ve en la calle la luz del sol que desaparece ya sobre el rostro de una muchacha, casi una niña, que se aleja indiferente mirando a su alrededor, y al mismo tiempo se ve sobre ese rostro la sombra del hombre que la sigue con rapidez.

"Al minuto siguiente el hombre ha pasado y el rostro de la niña está perfectamente claro".

Pero en otros trozos se advierte ya todo el espíritu kafkiano, su irreproducible visión del universo:

"Los árboles. — Ahora somos como troncos de árboles en la nieve. En apariencia descansan ligeramente sobre el suelo y un pequeño choque bastaría para moverlos. No; eso no puede hacerse, porque están sólidamente unidos al suelo. Pero mira, aun eso es apariencia".

SCOTT FITZGERALD. — Cuando Scott Fitzgerald murió en 1942, su mundo había desaparecido para siempre. Era el mundo de "la edad del jazz", de la prohibición, del voluntario exilio en París; todo lo que se hundió con la crisis de 1929, con el despertar de la conciencia social en los intelectuales, con el apogeo de las dictaduras. Un mundo alegre y fácil, aunque duro e implacable cuando hacía falta. *El Gran*

Gatsby fué el documento de esa época, y luego de su aparición Scott Fitzgerald comenzó a declinar; en el momento de su muerte, nadie se atrevía a "tomarlo en serio" literariamente.

El tiempo impone, como siempre, revaluaciones. En el número ya citado de *Partisan Review* (enero), Arthur Mizener publica dos capítulos de su obra en preparación sobre Scott Fitzgerald. Insiste demasiado en lo anecdótico, en los escándalos que lo hicieron tan ingratamente famoso, pero hay una real apreciación de sus méritos como escritor.

BORGES. — En el número de otoño de 1949 de *Les cahiers de la pléiade* se publica una traducción, debida a Roger Caillois, de la *Historia del guerrero y la cautiva*, que apareció originariamente en SUR (Nº 175) y fué luego incluída en *El aleph*.

MATTHIESSEN. — El 1º de abril, F. O. Matthiessen se suicidó arrojándose desde el duodécimo piso de un hotel de Nueva York. En una carta en que —como dirían los cronistas policiales— explicaba los motivos de su decisión, declaró que como cristiano y como socialista se sentía tremendamente deprimido por el estado actual del mundo.

Signo ominoso por cierto, este suicidio en plena paz (o en lo que nos quieren hacer pasar por paz). El suicidio de Ernst Toller después de Munich, el de Stefan Zweig en el momento culminante de las victorias nazis, eran gestos explicables de desesperación. Pero este otro, cuando no truenan cañones, cuando oficialmente se muestra optimismo, es un síntoma mucho más serio, mucho más grave.

La muerte de Matthiessen quizá arroje una nueva luz sobre su gran obra crítica; quizá sus juicios, tan discutidos, hayan sido dictados por un amor a la patria que se confundía con el amor a la humanidad; un ideal a la vez cristiano y socialista, el ideal que él declaró profesar en el momento supremo.

LE LIVRE DU JOUR. — Con este título, Henri Cottez viene publicando desde hace

tiempo en el *Mercur de France* una divertidísima sección. Utiliza libremente el anacronismo, y así vemos a Chateaubriand convertido en joven autor desconocido que espera humildemente el juicio de Sartre y otros notables, el día de la aparición de su *René*; a Maupassant, "presentado" por Cottez como un hallazgo, arriesgando la reprobación de Julien Gracq para quien los críticos no están obligados a descubrir cada semana un talento nuevo; a Balzac "descubierto" por Jean Marais, y que en su primera entrevista periodística elogia a la vez a George Sand y a Simone de Beauvoir.

Solamente con Anatole France es implacable Cottez. Analiza *Thaïs* y desata su furia destructora: "¿Le faltará inteligencia a France? Por lo menos hay muchas cosas que no comprende y no comprenderá jamás. Cuanto está por encima de lo mediocre le molesta: se libera de ello mediante la burla. La usa para con la santidad como para con el genio: los poetas de la escuela joven, son "místicos" y su obra es "el producto de una especie de éxtasis". Por lo demás, "Ghil dice que la O es azul, y Rimbault (*sic*) dice que la O es roja". ¿A quién creer? Se negó a publicar versos de Mallarmé en el *Parnasse contemporain*. "Se burlarían de nosotros", dijo. A la inversa, declaraba apenas ayer: "No imagino que nadie haya podido ser más inteligente que Paul Bourget o Jules Lemaitre".

Quizá este ataque a France pueda parecer un vano empeño por matar a un muerto. Acá es útil, porque todavía mucha gente venera al infatuado, al vacuo dómene de *Les dieux ont soif*.

PORNOGRAFÍA (digresión personal, con permiso de Murena). — Leí *Pompes Funèbres* de

Jean Genet. Nunca tuve igual sensación de hallarme ante una porquería, nunca sentí tantos deseos de vomitar. Genet escribe como los autores que a los quince años devorábamos bajo los bancos del colegio, pero con mucha mayor precisión, con un lujo de descripciones que resulta inaguantable. Todo lo que relata es *posible*; no se trata de fantasías como las de Sade, cuya misma monstruosidad nos impide sentir horror o repugnancia, sino de hechos que cualquiera de nosotros podría materialmente cumplir, si destruyera en sí todo sentido moral y toda sensación física de asco.

Cómo será el libro, me hacía notar Sábato, que no tiene mención de editorial, ni siquiera pie de imprenta, cuando en Francia se publica *todo*.

No tiene por cierto nada en común con *Las criadas*, que suscitó la repulsión de Victoria Ocampo. Allí había una grandeza trágica de que este miserable relato de amores homosexuales carece en absoluto.

CHOPIN Y EL MUNDO ACTUAL. — *Escritura* (Nº 8) se inicia precisamente con un artículo de Julio Bayce que al abrir un "Homenaje a Chopin" recuerda las palabras de Victoria Ocampo sobre Jean Genet y la literatura de ese tipo. Frente a la literatura sordida, la que sólo debe hablar del amor de marineros y prostitutas y no del amor espiritual, la que debe referirse a axilas en lugar de referirse a voz, ojos, gracia, Bayce propone el ejemplo de Chopin, y lamenta la ausencia de sus entrañables notas "en esta sordidez y en esta asepsia". Pero, aclara, "no para volver a un estilo pasado, sino para velar por lo que tiene de eterno".

ALFREDO J. WEISS

ÍNDICE

	PÁG.
<i>Jules Romain</i> : Confesión de un europeo	7
<i>Rafael Alberti</i> : A dos pintores y un arquitecto	13
<i>Federico de Onís</i> : Alfonso Reyes	17
<i>Attilio Dabini</i> : Dos muertos en el automóvil	23
<i>Fryda Schultz de Mantovani</i> : Andersen y la fábula	43
CRÓNICA	
<i>Daniel Cosío Villegas</i> : El punto primero del punto cuatro	54
NOTAS	
<i>Emir Rodríguez Monegal</i> : Significación de George Orwell	61
LIBROS:	
<i>Alvaro Fernández Suárez</i> : Francisco Ayala: "La cabeza del cordero"	64
<i>Miguel Alfredo Olivera</i> : John Galsworthy: "La Saga de los Forsyte"	67
<i>Eduardo E. Krapf</i> : Hans Kunz: "El significado antropológico de la imaginación"	72
MÚSICA:	
<i>Juan Carlos Paz</i> : Arnold Schönberg y el fin de la era tonal	74
CRÓNICA DE CINE:	
<i>Estela Canto</i> : "Electra"; "Nacha Regules"	93
POLÉMICA:	
<i>Guillermo de Torre</i> : Contrarréplica a Victoria Ocampo	95
ACTUALIDAD:	
<i>H. A. Murena</i> : Los penúltimos días	99
<i>Alfredo J. Weiss</i> : Calendario	104

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

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

ESTE NÚMERO CIENTO OCHENTA Y SEIS DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA VEIN-
TE DE ABRIL DE MIL NOVECIENTOS
CINCUENTA, AÑO DEL LIBERTADOR
GENERAL SAN MARTÍN, EN ARTES
GRÁFICAS BARTOLOMÉ U. CHIESINO,
AMEGHINO 838, AVELLANEDA