Col. 522
Top. 201.551

189

SUR

CORREO ARGENTINO | SUC. 58 (B) | TARIFA REDUCIDA CONCESION 3291

SUR

DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

•

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

SAN MARTIN 689

T. E. 31 RETIRO 3220 BUENOS AIRES

•

COMITÉ DE COLABORACIÓN

AMADO ALONSO
ERNEST ANSERMET
RICARDO BAEZA
JOSÉ BIANCO
ADOLFO BIOY CASARES
JORGE LUIS BORGES
CARLOS ALBERTO ERRO
WALDO FRANK
ALFREDO GONZALEZ GARAÑO
EDUARDO GONZALEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ALFONSO REYES
FRANCISCO ROMERO
ERNESTO SÁBATO
JULES SUPERVIELLE

•

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 4.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina, América Latina y España
$ 40.—
(Por semestre $ 20.—)

Otros países:
Año . . . . . $ 50.—
Semestre . . . . . „ 25.—

•

"SUR" PUEDE ADQUIRIRSE EN LOS EE. UU. DE NORTEAMÉRICA EN

BRENTANO'S
586 Fifth Avenue
NEW YORK, N. Y.

La Librería Brentano's está autorizada para recibir suscripciones.

S1CJ.14.4.6 16
H0008020

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE

VICTORIA OCAMPO

JULIO DE 1950 AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTÍN AÑO XVIII
BUENOS AIRES

SUMARIO

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

RECUERDO DE FERNÁNDEZ MORENO

LIONEL TRILLING

DEL ARTE Y LA FORTUNA

SEBASTIÁN SOLER

REHABILITACIÓN DEL ANTICUARIO

HARRIET DE ONÍS

KATHERINE ANNE PORTER

EMILIO SOSA LÓPEZ

MATRIMONIO

ALBERTO SALAS

VUELTA MAÑANA

CRÓNICA Y NOTAS

A. Fernández Suárez: En Corea puede haber empezado . . ☆ *Bernardo Canal Feijóo:* Los documentos mínimos de la cultura. Una leyenda singular ☆ NOTAS DE LIBROS, por *Dardo Cúneo* ☆ *Vicente Barbieri* ☆ *Francisco Ayala* *Daniel Devoto* ☆ *José Babini* ☆ Eduardo J. Bullrich, por *Alberto Prebisch* ☆ TEATRO, por *Luis de Elizalde* ☆ CINEMATÓGRAFO, por *Estela Canto* ☆ POLÉMICA, por *León Mirlas* ☆ CALENDARIO, por *Alfredo J. Weiss.*

RECUERDO DE FERNÁNDEZ MORENO

Ceñido de carnes, como hidalgo aldeano, noble el perfil de medalla, y el habla entre conmovida e irónica de hombre afincado en la realidad pero capaz de hablar por sobre ella, Fernández Moreno era idéntico a lo mejor de sí mismo.

Lo de que la cara es el espejo del alma es una verdad a medias, porque el rostro es único y el alma fluctuante e inabarcable como totalidad. Lo que sucede es que a veces aflora en la expresión lo más abyecto, sin que eso sea lo predominante en el ser que así se manifiesta, y en ocasiones alcanza predominio físico lo más noble del espíritu, y éste era el caso en el poeta que acaba de írsenos.

Su proximidad no se marcaba por esa irritada aura de violencia que producen algunos espíritus de singular fortaleza, como sucedía con Lugones, por ejemplo, sino más bien por una delicada mansedumbre de quien sospecha que la realidad se revela por completo, no al que pretende raptarla en el frenesí del deseo, sino a quien vigila cauteloso sus imperceptibles movimientos, para sorprenderla en los descuidos que ella misma ofrece voluntariamente a sus elegidos, en el preciso momento en que acepta ser poseída sin violaciones que alterarían su gracia. Y esa entrega de la realidad es lo que resplandece en la poesía.

Fernández Moreno supo como nadie aquerenciarse en lo cotidiano hasta pasar inadvertido, intimar con los objetos con la aparente trivialidad de los hechos triviales para no espantarlos y, al sumarse a sus costumbres, aprehender el sentido recóndito de su ser. Como se cuenta de aquel fakir en cuya cabeza inmovilizada por el éxtasis pudo un ave construir su nido, el poeta de *Parva* supo adquirir ese mimetismo casi vegetal que le permitió identificarse con la naturaleza sin caer por ello en el naturalismo, y aguardar con paciencia siempre recompensada que la poesía viniera a anidar voluntariamente en la amistad de sus manos tendidas.

Voces más amplias, y más altas y de más hondo lirismo y sobre todo más

brillantes, han resonado entre nosotros, pero ninguna de tan cabal autenticidad como la suya, de tan depurada honradez lírica, de esa honradez capaz de llamar al pan pan, y al vino vino, reconociendo en ambas sustancias, junto a su calidad de alimento, su esencialidad eucarística. Porque ése era su milagro inigualado: el de hacer que las cosas humildes sin pérdida de su humildad trascendieran a una más alta forma de existencia. De ahí que su poesía tan particular pareciera ir siempre orillando los despeñaderos de lo prosaico; de ahí también que no se desbarrancara jamás por ellos.

Es habitual que el poeta cultive su realidad hasta ver brotar en ella la ansiada flor del poema: una vez conseguido su designio, desgaja la flor del resto de la planta de modo tal que la primitiva vinculación, entre la realidad y el poema que la expresa, permanezca lo más oculta posible. De ahí el aspecto mágico y como salido únicamente de sí mismo que la mayoría de los poemas ofrecen a la consideración de sus lectores. Fernández Moreno nunca procedió con esa ocultación de florista. En sus poemas estaba indudablemente abierta la corola de la más evidente poesía, pero gozaba al dárnoslos en manojos en los que se advertían, no sólo los pedúnculos, sino también la rugosidad de los tallos, e incluso la velluda delicadeza de las raíces, entre las que perduraban pequeños terrones de la tierra nutricia. No era la suya una poesía pura, sino vitalmente impurificada por la realidad que estaba trascendiendo. Parecía complacerse en hacer de su verso un valor límite, a un infinitésimo del cual comenzara la prosa de lo cotidiano, algo así como el punto de intersección que une y separa las dos ampollas del reloj de arena al través del cual la inerte esterilidad de la materia parece desleírse en la fugacidad inasible del tiempo.

Y es esa estructura corpuscular e inestable la que da a todos sus poemas una característica tan particular: su poesía aparece bien consciente de la fatalidad que fuerza las imágenes a no tener realización posible sino en el presente. Nada más alejado de todo supuesto futurismo, o de las facilidades emocionadas de la añoranza que su poesía, que parece vivir en el perpetuo desvelo de un mediodía crítico, de luz vertical meridiana, con un mínimo de sombra. Poesía sin ayer y sin embelecos de mañanas, ardida en la cúspide del ahora, cada poema en sus libros, y cada imagen en sus poemas, aparece como primordial y única, con esa prisa por ser lo que es en el destino ineludible del instante que le corresponde.

De ahí también esa sensación de honesta pobreza que producen sus versos, en los que se advierte que el poeta no tenía nada ahorrado y que no reserva tampoco nada para más tarde: que el poeta está volviendo del revés su faldriquera —¡cómo le gustaría a él esta palabra tan santanderina!— y brindándonos hasta el último cobre de su magro tesoro, pero a la que, en puro milagro, su generosidad trasmuta en oro reluciente y sonante de subidísima ley.

Porque en la poesía, como en la vida, el único valor atendible de lo que se da, reside exclusivamente en cómo se da, y porque Fernández Moreno nos dió lo mejor de sí mismo, a lo que tanto se parecía, es que lo mejor de sí mismo se ha salvado y perdura ya entre nosotros, y perdurará más que aquellos de nosotros que no acertemos a darnos en la medida en que él se dió.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

DEL ARTE Y LA FORTUNA[1]

I

No podemos hablar hoy de la novela sin preguntarnos si continúa siendo una forma viviente. Hace veinticinco años, T. S. Eliot dijo que la novela había llegado a su fin con Flaubert y Henry James, y casi al mismo tiempo Ortega y Gasset decía cosas parecidas. Actualmente, oímos esta opinión por todas partes, pero es asunto más bien de conversación que de disertaciones formales, pues insistir en la muerte o en la agonía de un gran género resulta labor tan penosa que el crítico hace lo posible por eludirla; sin embargo, es una opinión establecida y harto documentada. ¿No vemos su influencia, verbigracia, en libro tan reciente como el de V. S. Pritchett: *La novela viva (The living novel)*? Pritchett es un novelista que escribe con amorosa lucidez, y el título mismo de su libro niega la hipotética muerte de la novela; a pesar de esta muestra de fe, aborda el asunto como si se viera obligado a ello; parece haberse ganado el derecho de reivindicar la vida de la novela a condición de limitar en mucho su poder.

Yo no creo que la novela esté muerta. No obstante, formas particulares de la imaginación creadora pueden morir (el gran drama poético inglés es testigo de ello); nada nos impide, por lo tanto, aceptar esta proposición como una hipótesis que nos lleve a comprender bajo qué condiciones ha de vivir la novela.

Si hablamos de la novela como de un género muerto, se nos presentan de golpe tres explicaciones del hecho. La primera es simplemente que se haya agotado, tal y como se agota una veta mineral a fuerza de trabajarse, sin poder rendir ya su valiosa sustancia. La segunda es que el desarrollo de la novela respondió a circunstancias cultu-

[1] Lionel Trilling ha publicado últimamente *The middle of the journey*, novela en que plasma con delicadeza literaria la crisis moral y política de su cultura. Esto, sin duda, le ha llevado a formular sus ideas sobre la novela en una serie de artículos aparecidos en "Kenyon Review" y "Partisan Review", dos de las más significativas revistas literarias de los Estados Unidos, en cuyas páginas colabora con frecuencia y a cuyo comité de redacción pertenece. El presente ensayo forma parte de aquella serie. *(Nota del Traductor)*.

rales que ahora no existen, circunstancias que han originado otras muy diversas que deben resolverse también mediante muy diversas formas de la imaginación. La tercera es que, si bien existen todavía las circunstancias a las cuales respondió la novela, carecemos de fuerza para utilizar la forma novelesca, o no encontramos ya valor en las respuestas que la novela proporciona, porque aquellas circunstancias han entrado en una fase de intensidad superior a las respuestas.

Ortega y Gasset avanzó la primera teoría en su ensayo "Ideas sobre la novela". Es una explicación de limitaciones obvias, pero no carece de fuerza persuasiva. Todos hemos pasado por la experiencia de sentir que una obra de arte individual, cualquier canon artístico o, más aún, cualquier estilo artístico, han perdido temporal o permanentemente su gracia y su fuerza. Muchas veces nos fatigan los artificios habituales o semi-mecánicos por los cuales el artista recobra su entusiasmo o salva la debilidad de sus ideas (esto puede sucedernos hasta con Mozart). Algunas veces es la esencia misma del pensar humano la que nos fatiga; sentimos que podemos prever demasiado fácilmente sus penetraciones características y pronto caemos en cuenta de que existen porque el autor cierra los ojos a otras ideas (esto puede ocurrir hasta con Dostoievsky). A todo género de arte puede llegarle el momento de que no sea ya capaz de satisfacer una de nuestras exigencias más legítimas: la de sorprendernos. Tal exigencia, y la posibilidad de que se agote nuestro interés artístico, no son ocurrencias de un alma frívola. Sin este interés, nuestro ejercicio del arte sería sólo ritual o conmemorativo de experiencias pesadas, y si bien, en principio, no hay nada erróneo en el uso del arte como rito o conmemoración, no son éstos los servicios mayores que debe prestarnos. La curiosidad, como el hambre o el amor, es un instinto, y la curiosidad tiene que ser satisfecha.

Además hemos de considerar que la técnica tiene su autonomía propia que dicta las leyes de su propio desarrollo. Aristóteles habla de la tragedia ateniense como de una búsqueda y un logro de su plenitud, de su entelequia, y es posible que cierto arte sólo nos interese durante su proceso de búsqueda, y que lo que nos conmueva sea la energía misteriosa de esa búsqueda. Cuando un género artístico se ha desarrollado hasta llegar a cierto punto, quien lo practica mira hacia atrás y ve todo lo que sus predecesores han conseguido, reconociendo que ningún esfuerzo ordinario podrá superar o aun igualar lo ya logrado; el esfuerzo ordinario no puede más que repetir. Entonces —afirma Ortega y Gasset— esperamos el esfuerzo aislado y extraordinario que supere la tradición y la lleve a su término. Sin duda se piensa en ese esfuerzo al decir que Proust y Joyce han puesto fin a la novela.

He aquí la presentación, tan elocuente como yo pueda hacerla, de la idea de que un género se agota por el solo hecho de seguir las leyes de su propio desarrollo. Como explicación de la muerte de la novela, tal razonamiento carece de proliferaciones o suficientes relaciones con el mundo. De ningún modo puede ignorárselo, pero en sí mismo es incapaz de darnos una respuesta adecuada a nuestra pregunta.

II

Debemos, pues, considerar la novela como una forma de arte concebida para cumplir cierta función (la naturaleza de esa función condiciona su existencia). En un ensayo reciente [1], emprendí la tarea de explicar la función de la novela diciendo que era la investigación de la realidad y de la ilusión. Desde luego, la novela no difiere en esto de las demás formas literarias altamente desarrolladas; sin embargo, difiere de ellas, al menos, en un aspecto significativo: vincula la realidad y la ilusión con cuestiones sociales que hasta los últimos tiempos, podríamos decir, estaban ligadas al dinero.

En la civilización occidental, la idea del dinero ejerce gran fascinación: la fascinación de algo real que ha logrado una idealidad metafísica, o la de una entidad metafísica que ha alcanzado una existencia real. Espectros y fantasmas son seres de pasajera existencia; pero el dinero es real y a la vez tan irreal como un fantasma. Hemos inventado el dinero y lo usamos sin que podamos entender sus leyes o controlar sus efectos. Tiene vida propia, cosa que, lógicamente, no debiera tener (Karl Marx habla con espanto de su indecente poder de reproducción, como si el amor —agrega— habitase su cuerpo). La realidad social sobre la cual ejerce el dinero su más devastador efecto es, desde luego, la realidad de las clases sociales. La clase social en sí es un hecho social; cuando se lo pone en tela de juicio, implica una intimidad extraordinaria con la metafísica y la teoría del conocimiento (ya he sugerido cómo, para Shakespeare, cualquier desarreglo en las clases sociales entraña siempre una enajenación de los sentidos, como la del sueño o la locura), cierta burla artificiosa sobre la naturaleza de la realidad. Esta burla es el asunto del libro que todos reconocemos como fuente de la novela moderna: *Don Quijote;* de hecho, no hay gran novela sin esta burla.

1 "Las costumbres sociales, la moral y la novela" ("Manners, morals and the novel") "Kenyon Review", Vol. X, Nº 1, invierno de 1948.

En el ensayo a que me refiero dije también que la novela, al tratar los problemas de la realidad y de la ilusión, originadas por ideas de dinero y de clase social, dependía característicamente de la explotación exhaustiva de las costumbres sociales. Aunque traté de dar un sentido bastante preciso y complejo a la palabra "manners" [1], creo que por la mera razón de usarla, o de haberla usado en un contexto que tenía ciertos supuestos dogmáticos, dió lugar a la creencia de que me interesaba establecer una nueva "tradición gentil" ("genteel tradition") [2] en la crítica y en la novelística. Cuando un malentendido sirve a nuestros contrarios, es difícil hacerse comprender. Aun así, para protegerme como mejor pueda de la imputación que me hacen, no sólo diré que *La Ilíada* representa la explotación mayor que jamás haya sido hecha de las costumbres sociales, sino también que *Demonios* y la trilogía de *Studs Lonigan* son obras en cuya esencia encontramos idéntica preocupación.

A las ya señaladas características de la novela —interés en la ilusión y en la realidad nacidas de la clase y del dinero y expresado mediante la observación de las costumbres— debemos añadir su franco interés por las ideas. Desde su origen mismo, la novela hizo de otros libros el objeto de su atención. Hoy estamos predispuestos a ver la aparición de un hecho literario en una novela como índice de su "intelectualidad" e incluso como un signo de decadencia. Pero las solemnes discusiones literarias de Joyce en *El artista adolescente (Portrait of the artist as a young man)*, el juego literario de sus obras posteriores o las excursiones críticas de Proust provienen directamente de *Don Quijote* y de *Tom Jones*, libros de crítica antes que nada. Los alemanes tienen un nombre útil para designar la novela de cierto tipo: *Kulturroman;*

1 "Novel of manners" corresponde en español a "novela de costumbres", pero debe señalarse que la novela de costumbres puede incluir los usos del campo y los de la ciudad, mientras que en inglés nadie diría "novel of manners" de una novela costumbrista del campo. *(Nota del traductor.)*

2 Imposible resumir este concepto que abarca todo un ámbito cultural y un estilo de vida norteamericana dominante en el último tercio del siglo pasado. Incluye, por un lado, lo pertinente de la autobiografía de Henry Adams y la obra de los hermanos James; por otro, el libro de Santayana *(The genteel tradition at Bay)* y toda suerte de estudios posteriores. Piénsese en fenómenos relacionados o análogos: el victorianismo inglés, la vida española, dogmática, decorosa y convencional de la última mitad del siglo XIX. La "tradición gentil" ignora las exigencias instintivas del hombre y enaltece la vida de acuerdo con los ideales y convenciones de la clase dirigente. Figuras representativas de ella son Longfellow, Whittier, Lowell, Stedman; de las grandes figuras —Henry Adams, William James, Howells y Edith Wharton— puede decirse lo que Santayana dijo de Henry James: "superó la tradición gentil, en forma clásica, por la comprensión" (*Winds of Doctrine*, pág. 204, 1913). *(Nota del traductor.)*

de hecho, casi no hay novela que no sea precisamente un "romance de la cultura". Entendamos por cultura no sólo la condición social ante la cual reacciona la novela, sino las configuraciones particulares de ideas ya formuladas. Las grandes novelas, con mayor frecuencia de lo que solemos recordar, tratan más o menos ostensiblemente de ideas ya formuladas. La crítica actual que desciende de Eliot subestima las ideas en la literatura —por dichà razón, entre otras, es precisamente esta crítica la que está más persuadida de la muerte de la novela— conduciendo a muchos a olvidar que las ideas pueden ser tan importantes en la novela como los personajes, e igualmente esenciales a la situación dramática. Otros ejemplos, aparte de las obras ya mencionadas, son *Ls ilusiones perdidas, La educación sentimental, La guerra y la paz, Los hermanos Karamazov,* y *Jude el oscuro (Jude the obscure).*

Ésta es, a mi entender, la naturaleza de la novela según la define la función que sirve. Pero ¿cuántas de las condiciones que la definen conservan su vigencia en la actualidad?

No podemos decir que el dinero y la clase ocupen en nuestra vida social y mental el mismo lugar que han ocupado en otra época. No han dejado de existir, desde luego, pero no gravitan como en el siglo XIX o como en tiempos de nuestra juventud. El dinero en sí no atrae la imaginación como antes; ha perdido mucho de su ímpetu y mucha de su certeza; está a la defensiva, pues tiene que competir, por un lado, con el ideal de la seguridad; por otro, con el ideal de un poder que pueda aplicarse más directamente. En cuanto a las clases sociales, la burguesía europea, simultáneamente con su compañera, la aristocracia, está muy debilitada. Hace tiempo que dejó de ser la fuente principal de los líderes políticos; su posición de ideólogo del mundo, que había mantenido durante el siglo XIX, ha desaparecido ante la fuerza ideológica del comunismo totalitario; las guerras la han llevado al borde de la ruina económica. En Inglaterra la clase media está en proceso de liquidación. En los Estados Unidos, el fundamento verdadero de la novela no ha existido nunca, es decir, la oposición entre la clase media y la aristocracia (esta oposición da a las costumbres sociales un relieve que podemos considerar como la representación viva de los ideales y el comentario vivo de las ideas). La estructura de nuestro sistema social ha sido extraordinariamente flúida; nuestras clases altas rara vez han podido o han sido lo bastante permanentes para establecer una cultura con autoridad necesaria. Exceptuando la Guerra de Secesión, nuestras pugnas políticas no han suscitado dramas culturales que enciendan la imaginación, y la intensidad con que el pensamiento norteamericano se sintió comprometido en este único conflicto sugiere cuán interesantes aqué-

llos pueden ser. (Es posible decir que la revolución de Cromwell aparece en cada novela inglesa.) Por lo demás, la oposición entre los ideales rurales y los urbanos ha tenido siempre un carácter bastante artificial; y el conflicto entre la clase capitalista y la trabajadora es una lucha por la posesión de bienes de un único y mismo modo de vida, y no un conflicto cultural. Nuestro más vivo interés en las costumbres sociales ha sido lingüístico, y el placer que sentimos en sentar distinciones entre un modo de hablar presumiblemente normativo y una pronunciación extranjerizante o dialecto, demuestra cuán ingenua es nuestra concepción nacional de las diferencias sociales [1].

Las novelas norteamericanas del pasado, sean cuales fueren sus méritos de intensidad y belleza, nos han dado pocos caracteres sustanciosos o memorables, porque una de las cosas que mejor conduce a la sustancialidad del carácter de una novela es la anotación de las costumbres sociales, es decir, de los rasgos de clase modificados por la personalidad. Imposible imaginarse un Silas Wegg, un Smerdyakov, una Félicité de *Un corazón sencillo,* o una Mrs. Proudie, sin la completa documentación de su conducta con relación a su respectiva clase y a las demás. Todos los grandes caracteres de la novelística norteamericana —el capitán Ahab y Natty Bumppo, por ejemplo— tienden a lo mítico por la rara firmeza y abstracción de las ideas que representan; y su misma libertad de clase les presta una generalidad amplia y luminosa. Son numéricamente pocos y de una clase "sui generis"; la novelística norteamericana no tiene nada comparable a la inmensa y sólida población de la novela europea, cuya realidad es precisamente el resultado de la existencia de clases. En la novelística, como tal vez en la vida, la activa conciencia de clase produce un mundo de intenciones, pasiones, pensamientos, y lo que he llamado sustancialidad. La disminución de esa realidad, por

[1] En los últimos tiempos nuestro igualitarismo oficial ha vedado la explotación de este interés al cinematógrafo y la radio (nuestras artes oficiales). Desde el punto de vista social, quizá la medida sea prudente; sin embargo, ignora el hecho de que al burlarnos en cierta forma y con cierto tono de la manera de hablar de grupos "ajenos", incorporamos esos grupos a nosotros. Aludir a esta circunstancia nos lleva naturalmente a preguntarnos si la actitud norteamericana hacia grupos minoritarios, sobre todo hacia los negros y los judíos, no equivale a una diferencia de clases. Para los fines de la novela, pienso que no lo equivale en modo alguno. Y por dos razones: a) no implica ninguna verdadera lucha cultural, ningún conflicto significativo de ideales, pues el grupo excluído tiene igual noción de vida e iguales aspiraciones que el grupo excluidor, aunque el novelista que utiliza el tema apela naturalmente a la táctica de mostrar que el primero tiene una ética diferente y más elevada; b) es imposible suponer que el novelista que escoge este asunto en particular reúna la ambivalencia satírica hacia ambos grupos que distingue a la buena novela, aun en los casos en que tiene un *parti pris* social.

deseable que sea socialmente, parece tener por consecuencia práctica que también disminuya nuestra capacidad de ver a los hombres en sus diferencias y especialidades.

Debemos, pues, percatarnos de lo acusado que ha sido el declive de la energía que antes impulsaba a la novela. En el siglo XIX, la novela siguió las grandes corrientes del pensamiento político, tanto radical como conservador, y documentó a la política con una sociología brillante y original. Además, desarrolló su propia línea de investigación psicológica, suscitando así la obra monumental de Freud. Pero ahora no contamos ni con la tradición conservadora ni radical en el pensamiento político, ni aun con un eclecticismo animado en un grado mínimo por la imaginación: estamos en manos del comentarista de noticias. En el continente europeo, la elección política puede ser posible, en la práctica, pero no así en el pensamiento teórico; en un medio más benigno, lo mismo podría decirse de Inglaterra. Y en los Estados Unidos, aunque por distintas razones, nos falta una inteligencia política similar: alrededor del mundo, el espíritu yace pasivo ante la acción y los acontecimientos. En el pensamiento psicológico nos encontramos con un extraño y concertado esfuerzo por retrogradar el psicoanálisis, pues las reformulaciones en psicología analítica que los doctores Horney y Sullivan han hecho, en nombre de la razón, la sociedad y el progreso, sufren de la más sorprendente debilidad de espíritu y apelan al intelectual mediante la explotación de su creencia más favorita: su sospecha de todo lo "ortodoxo". Y, en verdad, tampoco es posible decir que la misma psicología freudiana haya hecho avances significativos en los últimos tiempos.

Esta flaqueza de nuestra vida espiritual se refleja en las novelas. En cuanto la novela toca cuestiones sociales y políticas, sólo es posible escoger entre una democracia dulzona y una democracia avinagrada; cabe así preguntarse si la novela norteamericana, desde *Babbitt,* ha dicho algo nuevo acerca de nuestra vida social. En psicología, la novela se apoya en el uso clínico o mecánico de la psiquiatría, o en las percepciones establecidas por los novelistas de hace cincuenta años.

No es irrazonable, por lo tanto, sostener que estamos cerrando un ciclo cultural, que las circunstancias históricas que motivaron el peculiar esfuerzo que practicábamos, en el cual nos movíamos y que era nuestra razón de ser, tocan a su fin, y que la novela, como parte de ese esfuerzo, está a punto de caer junto con todo lo demás.

III

Pero hay otra explicación de la muerte de la novela que es corolario y alternativa de la anterior. Consideremos una de las medulares preocupaciones intelectuales del período que termina con Freud y comienza con Swift o con la última fase de la obra de Shakespeare o de Montaigne (no importa exactamente dónde empecemos con tal de hacerlo por una característica e imponente representación secular, y no religiosa, de la depravación y desamparo del hombre). Freud decía que sus propias teorías le atraían porque actuaban, al parecer, como las teorías de Darwin y de Copérnico: disminuyendo el orgullo del hombre. Y este propósito, que se lleva a cabo demostrando la depravación del hombre, ha sido, durante cuatrocientos años, una de las grandes obras del espíritu humano. Aproximadamente la misma cosa descubría la inteligencia en el mismo período; con todo, la empresa de descubrir era siempre una actividad de la inteligencia; descubrir de por sí era una especie de regocijo y, en ocasiones, una esperanza, sea cual fuere la depravación descubierta; la actividad de la inteligencia era una suerte de fortaleza. Además, se tenía confianza en la resistencia ofrecida a los asaltos del espíritu por la recia fachada de la humanidad. A esa parte de la inteligencia que se deleita en descubrir, se le permitió su deleite dentro del margen que existe entre la especulación y la prueba; si hubiese podido demostrar íntegramente lo que creía, habría desmayado y fracasado por el solo hecho de su propia demostración; pero las fuerzas todas del optimismo convencional y de la fe en la bondad humana y social estaban tan firmemente atrincheradas, que la demostración integral nunca pudo llevarse a cabo y tuvo que intentarse una y otra vez. Ahora, aquel viejo margen no existe; la fachada está en ruinas; ha cesado la resistencia de la sociedad al descubrimiento de la depravación humana; ahora todo el mundo sabe que Tackeray se equivocaba y que Johnathan Swift tenía razón. El mundo que nos rodea y el alma del hombre se han hendido por sí mismos y se ofrecen perplejos a nuestra repugnada inspección. El ojo simple de la cámara fotográfica nos ha mostrado, en Belsen y Buchenwald, horrores que superan en mucho los poderes de Swift, y nos ha dado una visión de la vida, sumergiéndose en sus más corruptos elementos, infinitamente más repugnante que cualquier visión que Shakespeare pudiera imaginar, una canibalismo más literal y fantástico que el atribuído por Montaigne a la sociedad organizada. Por consiguiente, ya no es necesaria una actividad característica del espíritu. El espíritu se detiene ante lo que sabemos

ahora: el gran hecho psicológico de nuestro tiempo, observado por todos con pasmado asombro y vergüenza, es que no hay manera posible de reaccionar ante Belsen y Buchenwald. La actividad del espíritu fracasa ante la incomunicabilidad del sufrimiento humano.

Quizás esto explique el general deterioro de nuestra vida intelectual. Puede explicar, asimismo, una actitud de nuestra vida en general. Hace veinticinco años, Ortega y Gasset nos habló de la "deshumanización" del arte moderno. Mucho de lo que dijo acerca de la naturaleza del arte moderno, el arte moderno ha probado ahora que era erróneo, y aun que lo era ya cuando Ortega lo dijo. Pero Ortega acertaba al observar que el arte moderno se resiste a tomar en cuenta el hecho humano y la condición humana, que muestra "una verdadera repugnancia a las formas y los seres vivos", un asco "de las formas suaves y redondas de los cuerpos vivos", y al señalar que junto con esta aversión, o expresada por ella, encontramos una aversión a la historia, a la sociedad y al Estado. Tal vez la vida humana, como objeto estético, no pueda atraer ya nuestra más fina atención; ha pasado el día, sin duda, en que el novelista podía despertar nuestro interés con los pormenores cotidianos de la existencia humana; y los más extremados y complejos dilemas humanos han perdido para muchos su poder de seducción. Esto parece respaldado por la evidencia de aquellas artes cuya consciente exaltación de los valores humanísticos es su razón de ser: me refiero a la propaganda y a nuestras novelas mediocres que, en la medida en que celebran lo humano, lo falsifican y abstraen; en la mera actividad de expresar su adoración a las formas plenas y suaves del cuerpo vivo, manifiestan el asco que realmente les inspiran.

IV

Nos encontramos aquí en la pleamar de esas percepciones desesperadas de nuestra vida, comunes hoy entre la gente que conversa y escribe, percepciones que, hasta cuando no pensamos en ellas ni las discutimos, obsesionan y dominan nuestra mente con la visión de pérdidas peores aún que la pérdida de la existencia misma: pérdida de la cultura, de la personalidad, de la humanidad. Humillan nuestro espíritu, no sólo porque son terribles y probables, sino también porque han llegado a ser tan obvias, tan lugares comunes, que clausuran en nosotros toda posibilidad de pensamiento e imaginación.

En este punto debemos señalar que si la novela agoniza, no es la única en morir. La novela es una especie de resumen y paradigma de nuestra vida cultural, y quizá por esta razón hablamos antes de su muerte que de la muerte de cualquier otra forma del pensamiento. Ha sido, de todas las formas literarias, la más dispuesta a celebrar e investigar la voluntad humana: y la voluntad de nuestra sociedad muere por su propio exceso. La voluntad religiosa, la voluntad política, la voluntad sexual, la voluntad artística, cada una muere por su propio exceso. La novela, en su más grande y noble aspecto, registra este desarrollo de la voluntad que actúa bajo la dirección de una idea, frecuentemente una idea de la voluntad misma. Todo lo demás en la novela es secundario; más aún: las ficciones que no tratan de la voluntad en acción no son sino ejemplos secundarios del género. La sensibilidad en la novela es anotación y documentación de la voluntad operante. *Don Quijote* nos da, otra vez, nuestro ejemplo. En su héroe vemos la concepción moderna de la voluntad en una idealidad algo torcida. Flaubert dijo de Emma Bovary que era hermana de Don Quijote, y en ella se nos muestra la voluntad moderna bajo una especie de corrupción. Elizabeth Bennett y Emma Woodhouse y Jane Eyre están similarmente emparentadas con los Karamazov, con Stavroguin y con aquel Kirilov que fué llevado por la conciencia de su voluntad a la afirmación suprema de ella, destruyéndola en sí mismo por un pistoletazo.

La gran tarea de nuestro tiempo es, sin duda, restaurar y renovar la voluntad humana. Sé que entre algunos prevalece la opinión de que, aparte de lo que bien pueda suceder por vía apocalíptica, debiéramos adentrarnos cada vez más en la oscuridad, poniendo cuidado de que la voluntad se agote y consuma finalmente para purificar así nuestro espíritu de todo modo antiguo de pensar y de sentir, renunciando para siempre a la esperanza de restaurar la gran voluntad del viejo humanismo que, según insinúan, nos ha llevado al disparadero. Cuando esta opinión se enuncia con pasión auténtica, es menester escucharla. Pero la visión y el ideal de una renovación apocalíptica requieren una particular especie de genio moral, poseído de tal apego a la vida que trascienda el apego a cualquier forma particular de vida. (D. H. Lawrence, por ejemplo) o una persona poco apegada a la vida en cualquiera de sus formas. Casi todos nosotros no somos ni una cosa ni otra, y nuestras nociones de restauración y renovación de la voluntad son sociales, pragmáticas y, en el sentido literal del término, conservadoras. Para la restauración y renovación de la voluntad así considerada, la inteligencia novelística es la más apta.

Cundo trato de explicar en qué baso esta creencia, me vuelve a la memoria un

pasaje del prefacio de *The American* de Henry James. Al plantear el problema de lo "real" y lo "romántico", James observa que "los hombres cuya imaginación ha resonado más ampliamente ante la escena humana, Scott, Balzac, aun el tosco, copioso, prodigioso Zola, no se han entregado ni a uno ni a otro, es decir, nunca se han comprometido exclusivamente con lo "real" ni con lo "romántico", sino que se han mantenido equidistantes de ambos. Tal es el secreto —continúa James— de su poder sobre nosotros". James se esfuerza por distinguir lo "real" de lo "romántico"; define lo "real" como "las cosas que *no* nos es posible *no* saber", y agrega: "El romántico encarna... aquellas cosas que, pese a todas las facilidades que el mundo ponga en nuestras manos, pese a toda la riqueza, todo el valor, todo el ingenio que poseamos, y todo el azar favorable, no *podemos* nunca saber directamente: las cosas que sólo pueden llegar a nosotros por el hermoso circuito del pensamiento y del deseo".

La frase no es diáfana, desde luego. No obstante, si creo entenderla bien, señala la naturaleza moral esencial de la novela. Julien Sorel adquiere todas las facilidades del mundo; utiliza "toda la riqueza, todo el valor, todo el ingenio, todo el azar favorable" para conquistar las cosas que pueden alcanzarse por esos medios; pero una vez alcanzadas, le dejan un gusto a ceniza en la boca. Lo que logra al fin, le llega en la prisión, no mediante las facilidades que el mundo ha puesto en sus manos, sino a través del hermoso circuito del pensamiento y del deseo, y eso lo impulsa a pronunciar su gran discurso ante el jurado de Besançon y sacrificar su vida; alcanza la felicidad y el heroísmo por su voluntad, que ha consumido esa parte de sí misma vuelta naturalmente hacia los objetos inferiores que la sociedad le ofrece, y aprende esa ciencia de la vida cuya fuerza radica en el propio conocimiento de su pensamiento y de su deseo. He dicho que la conciencia de la voluntad en su hermoso circuito de pensamiento y deseo era la propiedad característica de la novela; sin embargo, esta propiedad aparece mucho antes de que la novela existiera como tal, y en un lugar que siempre nos asombra: en el Infierno, en los encuentros de Dante con Paolo y Francesca, con Brunetto Latini y con Ulises, almas que retienen viva la energía del pensamiento y del deseo y que son, por eso, eternamente amadas, aunque eternamente malditas. James llama lo "romántico" a los objetos de esta peculiar energía humana. La palabra es peligrosa; necesitamos aclarar que no significa lo incognoscible, lo que vulgarmente se llama "el ideal", ni mucho menos lo agradable o encantador que consideramos así porque está fuera de nuestro alcance. Significa el mundo de la posibilidad en constante proceso de desenvolvimiento, aquello que, cuando se lo confronta con lo real, opera intensamente en nosotros. Es, por tanto, sinó-

nimo de la voluntad en su aspecto creador, especialmente en su aspecto de creación *moral*, al someterse a la crítica y concebir para sí nuevos estados de ser. La novela ha soñado durante largo tiempo en la virtud, y durante el sueño la voluntad, sin disminuir su actividad y su fuerza, aprende a no ejercitarse sobre los objetos indignos con que el mundo social la seduce, concibe sus propios objetos, o se contenta con el sentido de su fuerza potencial, razón por la cual tantas novelas nos dan cierta representación, bien tosca a menudo, de una voluntad a la vez inquebrantable y paralítica.

Este elemento que Henry James llama lo "romántico", esta realidad operante del pensamiento y del deseo que existe en la novela paralela a las cosas que "*no* nos es posible *no* saber", me sugiere el poder renovador y restaurador de la novela.

V

Si en algo se basa mi creencia de que la novela, en virtud de uno de sus elementos tradicionales, coadyuva a la obra de restauración y renovación de la voluntad, tal vez sea oportuno decir bajo qué condiciones, propias de su misma esencia y actividad, puede alcanzar el mejor éxito.

A mi entender la novela no tendrá éxito si acepta la reciente teoría de Jean-Paul Sartre, la teoría del "realismo dogmático". Según esta teoría la novela debe escribirse como si no tuviera autor o voz personal, y sin la "tontería [por parte del autor] de contar ficciones". El lector debe ser sometido a un cúmulo de situaciones que se parezcan a las de su propia vida; debe impedírsele que se aparte del libro, debe ser mantenido lo más rigurosamente posible dentro de los confines y el poder de la novela, mediante todos los recursos posibles, incluyendo un recurso tan literal como el de la más estrecha aproximación del tiempo novelesco al tiempo histórico, puesto que la introducción de largos períodos de tiempo le permitiría recordar que se interesa en una ilusión; en suma: debe hacérsele olvidar que está leyendo un libro. Todos conocemos los artificios mediante los cuales las sensaciones de la vida real, como la claustrofobia y la fatiga, son provocadas en el lector; aunque las novelas que logran éxito echando mano de tales recursos hayan tenido buenas consecuencias, las han tenido también malas. Por buenas y malas consecuencias quiero decir, como Sartre da a entender, buenos y malos efectos sociales. La expulsión del novelista de sus propios libros, la disminución de su propia voz, no han conseguido

sino reforzar la descarada hostilidad del mundo y enseñarnos que nosotros mismos no somos agentes creadores, que carecemos de voz, tono, estilo y verdadera o significativa existencia. Necesitamos precisamente lo contrario. Necesitamos la oportunidad de identificarnos con un espíritu que admita de buena gana ser un espíritu y que no finja ser la Historia, o los Acontecimientos, o el Mundo, sino tan sólo un espíritu que piensa y proyecta. Que proyecta, acaso, nuestra liberación.

La teoría de Sartre no es demasiado original y deriva no muy remotamente de Flaubert. El mismo Flaubert nunca pudo, a pesar de su propia teoría, mantenerse completamente fuera de sus libros, pues siempre sabemos quién está presente al adivinar quién se ausenta; y mucho importa saber qué autor se ausenta, dado que la ausencia de Flaubert ocupa más lugar que la de Sartre y es una ausencia más variada e imponente. El espíritu de Flaubert, dentro y fuera de sus novelas, se nos presenta como un aliado, aunque estoy persuadido cada vez más de que la alianza que nos ofrece es peligrosa.

En cuanto a lo que Sartre llama "la tontería de contar ficciones", creo que la novela, lejos de abandonarla, tendrá que insistir en ella. La ficción suscita justamente lo que James llama lo "romántico" y los teólogos llaman la "fe" y es un elemento esencial de esa literatura comprometida que reclama Sartre. Reconocer una ficción como ficción cuando la encontramos, reconocerla como tal, saber que no es la realidad misma, sino que mantiene vínculos precisos y eficaces con la realidad, es una de las grandes disciplinas del espíritu.

Cuando ataco el ideal de la novela sin autor, no salgo en defensa de "la personalidad" del autor —nada sería más frívolo— sino que me refiero a los efectos liberadores de la literatura que se considera a sí misma literatura y no se identifica con su asunto. (De igual modo, a la ciencia le es intelectualmente necesario no presentarse como una descripción literal del universo.) Las mentes creadoras que en *Tom Jones* y en *Tristam Shandy* juegan con los hechos y con el lector de manera consumada, llegan a ser símbolos palmarios, extrañamente eficaces, de la libertad funcionando en el mundo de la necesidad: esto es más o menos cierto de todo novelista que *imagina* e *inventa*.

Sin embargo, al defender el saludable ejercicio del espíritu en la metódica fantasía de contar ficciones, no me refiero a obras conscientemente literarias, de una fantasía en extremo elaborada, como *Nightwood*, pongamos por caso, que suscriben a su manera los principios del "realismo dogmático" de Sartre, pues aunque la in-

tención consciente del autor está siempre ante nosotros, el estilo mismo logra ese efecto claustral que Sartre preconiza mediante la representación de los hechos.

T. S. Eliot pondera la prosa de *Nightwood* por su afinidad con la poesía. Me parece que tal afinidad no habrá de considerarse virtud en ninguna novela del futuro inmediato que llegue a interesarnos. Los críticos han señalado con frecuencia que va en camino de perderse la prosa natural, la prosa que mantenga, por lo menos, cierta similitud con el lenguaje llano y corriente; esta pérdida ha sido señalada con demasiada complacencia; si bien ingeniosas, las explicaciones que se han dado sobre ella no parecen lamentarla. Una prosa que se acerque a la poesía tiene, sin duda, su propio valor, pero no puede reemplazar la prosa directa, rápida, varonil, comprometida con las circunstancias, que no logra sus efectos por la sola palabra, o por la sola frase, sino por las palabras combinadas adecuada y naturalmente. Pienso que la creación de tal prosa debe ser una de las intenciones conscientes de todo novelista [1].

Y como corolario a mi rechazo de la prosa poética para la novela, diré que el novelista de las próximas décadas no se ocupará de cuestiones formales. La aceptada debilidad de la novela contemporánea, el vigor mucho mayor de la poesía, el gran interés actual en la teoría poética, han creado una situación en que los cánones de la perfección poética son aplicados con justificable naturalidad, pero demasiado literalmente, a la novela. Estos cánones no han reforzado, sino más bien reemplazado, las consideraciones formales de Flaubert y Henry James, las cuales tienen desde luego sus propios riesgos, pero al menos fueron concebidas para la novela misma. No preconizo el desprecio de la forma, pero quiero decir que actualmente toda preocupación consciente por la forma llevará casi con seguridad al novelista —particularmente al novelista joven— a limitarse. Las nociones de forma en boga, aun entre

[1] El problema de la prosa es tan importante como el de la prosodia, y rara vez la crítica le concede bastante atención. Pienso, desde luego, que mi breve párrafo ni siquiera lo enuncia. En contra de lo poco que he dicho sobre el asunto, han esgrimido el ejemplo de Joyce. Me parece que cuando la prosa de *El artista adolescente* se convierte en lo que llamamos prosa poética, demuestra un gusto equivocado; se la ha defendido como si fuera un artificio dramático, una ironía del autor contra su héroe. En cuanto a *Ulises,* podría considerarse que desmiente con energía mi preferencia. Pienso, sin embargo, que su materia prima, elaborada de muy diversas maneras, es esencialmente la prosa a que me refiero. El lenguaje de *Finnegans Wake* debe considerarse, sin prejuicio alguno, como algo muy distinto de lo que se entiende por prosa en cualquier sentido tradicional; si estableciera una tradición, establecería también nuevos criterios y nuevos problemas.

los doctos en materia literaria —no hablemos ya de los seudo letrados, siempre estrictos en la aplicación rigurosa de las ideas avanzadas hace cuarenta años—, son demasiado simples y con frecuencia parecen reducirse a la forma de la sonata: el retorno circular con apropiadas repeticiones del tema. Para la sensibilidad moderna verdaderamente avezada en cuestiones literarias, la forma sugiere una obra acabada, sin cabos sueltos; su resolución se advierte como un equilibrio de las contradicciones que pueda haber en ella, y aunque la forma así entendida posee un encanto manifiesto, no sirve adecuadamente a la experiencia moderna. Una historia, lo mismo que el curso natural de una emoción, tiene su forma propia, y considero señal de nuestra falta de confianza en la ficción, y de nuestro exagerado interés en la sensibilidad, el haber empezado a insistir en un ordenamiento preciso.

Me atrevo, pues, a predecir que la novela de los años venideros se ocupará de ideas de modo muy explícito. Esta aseveración levantará objeciones inmediatas. Todo el mundo cita la frase de T. S. Eliot a propósito de Henry James. James —según Eliot— tenía una mente tan sutil que ninguna idea podía violentarla, lo que insinúa una noción extraña y caprichosa de las relaciones que existen entre la mente y las ideas, pero de ningún modo la noción que el mismo James sostuvo [1]. Todo el mundo conoce también el pasaje en que Eliot insiste en el vínculo casi nulo que tenían Dante y Shakespeare con el ideario de sus épocas respectivas [2]. Creo que puedo

1 Nótese que la intención de quienes la citan, y no la observación de Eliot, falsifica la relación supuesta por James entre las ideas y la creación. En *The art of fiction* y en sus prefacios, James, al afirmar que "la suprema virtud del novelista" es su capacidad de recibir y transmitir impresiones directamente, señala que su "realidad" depende de su estilo y de su forma —tormento y responsabilidad muy suyas— y que de su "poder de especificación" dependen la realidad y el valor de sus caracteres, tramas, ideas morales, etc. Viene al caso la distinción que para la novela formuló Ortega entre "mera ilusión y auténtica presencia", y la necesidad de que "veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referírnosla; toda referencia, relación y narración no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra". Leída en su contexto ("The Hawthorne Aspect"), la observación de Eliot es un esfuerzo para separar a James de los novelistas cuyas ideas no están autentificadas por el arte; y pertenece a los ensayos de Conrad (1905) y de Pound (1918) que por entonces afirmaban la calidad de James. Véanse los de Conrad y Eliot en la antología *The question of Henry James*, ed. F. W. Dupee, 1945; el de Pound en *Make it new*, 1934.

2 El pasaje en cuestión aparece en "Shakespeare and the stoicism of Séneca" (*Selected Essays*, especialmente págs. 114-119). Imposible resumir en pocas líneas la sutileza del argumento. Entresacamos las siguientes: "Lo que yo pondría en tela de juicio es la noción general del pensar. Tropieza uno con la dificultad de usar las mismas palabras para referirse a cosas di-

comprender —tanto emocional como sociológicamente— los sentimientos de Eliot por un modo de ser en que no predomina la emoción, así como comprendo la admiración que puede despertar una sociedad —verbigracia, la celebrada por Yeats— que no expresa su sentido de la vida mediante palabras sino mediante casas, caballos, violencia, buenas maneras, valor y muerte. Pero no entiendo lo que Eliot quiere darnos a entender cuando hace una distinción tajante entre ideas y emociones en la literatura: Platón acertaba cuando en *El banquete* representaba las ideas formando un todo con las emociones y ambas surgiendo de los apetitos.

Es noción corriente que una novela que contenga ideas o se refiera a ellas está

ferentes. Decimos, en forma vaga, que Shakespeare o Dante son poetas que piensan, que Swinburne es un poeta que no piensa... Pero lo que realmente significamos no es una diferencia en la calidad del pensamiento, sino una diferencia en la calidad de la emoción. El poeta que piensa es sólo el poeta que expresa el equivalente emocional del pensamiento... Pero no se interesa necesariamente en el pensamiento mismo. Hablamos como si el pensamiento fuese preciso y la emoción vaga. De hecho, hay emoción precisa y emoción vaga. Para expresar una emoción precisa se requiere un poder intelectual tan grande como para expresar un pensamiento preciso... Cuando nos adentramos en el mundo de Homero o de Sófocles, de Virgilio o de Dante, o de Shakespeare, nos inclinamos a creer que captamos algo que puede expresarse intelectualmente, pues la emoción muy precisa tiende a la formulación intelectual... El valor relativo del pensamiento reinante en su día no es de importancia... Dante tenía tras de sí el pensamiento de Santo Tomás... Shakespeare a... Séneca, Montaigne o Maquiavelo, lo cual no hace de Dante un poeta más grande que Shakespeare, ni significa que podamos aprender más de Dante que de Shakespeare. Podemos, por cierto, aprender más de Aquino que de Séneca: cosa muy distinta... Difícilmente podrá decirse que Dante creyó o no creyó en la filosofía tomista; difícilmente podrá decirse de Shakespeare que Shakespeare creyó o dejó de creer en el escepticismo mixto y confuso del Renacimiento... Dudo si el creer en sí mismo entra en la actividad de un gran poeta, *qua* poeta. O sea: Dante, *qua* poeta, no creyó o descreyó en la cosmología tomista... hizo uso de ella, o una fusión tuvo lugar, entre su primer impulso emocional y la teoría, con el fin de hacer poesía. El poeta hace poesía, el metafísico hace metafísica, la abeja hace miel, la araña segrega un filamento; difícilmente podrá decirse de cualquiera de estos agentes que cree: simplemente, hace". Del pasaje citado surgen difíciles problemas de crítica y literatura: problemas fenomenológicos de importancia moral, vital, a los cuales ha consagrado un estudio intenso la crítica anglo-americana de las últimas cuatro décadas. He aquí algunos trabajos relacionados inmediatamente con el tema: de Eliot, "Dante", "Hamlet" (en *Selected Essays)*, "La mente moderna" (en *The use of poetry and the use of criticism*); de Santayana, "Filosofía trágica", y F. R. Leavis, "Tragedia y lenguaje" (ambos en *The importance of scrutiny*); I. A. Richards, *Practical criticism; The principles of literary criticism; Coleridge on imagination.* Véase la bibliografía anotada en la antología de R. W. Stallman: *Critiques and Essays in Criticism* (Ronald Press, N. Y., 1949). *(Nota del traductor.)*

condenada a ser pálida, abstracta e intelectual. No se opinaba de tal modo en los grandes días de la novela. "Hay almas vivaces a quienes gusta la rapidez, el movimiento, la concisión, los impactos súbitos, la acción, el drama; que eluden la discusión, no sienten placer en meditar y se deleitan con los resultados. De tal gente nace lo que yo llamaría la Literatura de Ideas". Balzac formuló esta curiosa definición, en cuyas aparentes contradicciones no nos detendremos, en su larga reseña de *La Cartuja de Parma*, y es a Stendhal a quien menciona como el más grande ejemplo de la literatura de ideas. Y bien sabemos qué ideas operan en *La Cartuja* y en *Rojo y negro*: las ideas de Rousseau. Estas ideas no deben separarse de las pasiones de Julien y de Fabricio; son recíprocamente expresivas unas de otras. Para nosotros será extraño que las ideas sean expresadas así, y también en función de prisiones, escalas de cuerda, pistolas y dagas. No debiera parecernos extraño, porque tal modo de expresión pertenece a la naturaleza misma de las ideas.

Sin embargo, aunque estos dos grandes ejemplos defienden mi punto de vista acerca del lugar que ocupan las ideas en la novela, no lo apoyan del todo. Destacan en mi favor la continuidad de ideas y emociones, olvidada en nuestros medios literarios, y nos recuerdan enérgicamente la naturaleza ideológica de instituciones y clases. Pero en las novelas de Stendhal, las ideas, aunque identificadas con precisión, están representadas principalmente por los personajes y la acción dramática, y aunque esta forma de representación tiene desde luego grandes ventajas estéticas, yo reclamaría para la novela el derecho y la necesidad de ocuparse de ideas por otros medios del que hemos dado en llamar "correlativo objetivo" [1]; el derecho de ocuparse directamente de ellas, como se ocupa de las personas, o de los lugares, o del ambiente.

Un hecho social evidente apoya esta exigencia. Nadie que tenga el menor conocimiento de nuestra vida social de hoy puede no percibir que las ideas han adquirido un nuevo lugar en la sociedad. Hoy todo el mundo está vinculado a ideas, o, para ser más preciso, a ideologías. Era perfectamente sensata la tendencia de los no-

1 El término de Eliot, ya *locus classicus* de su crítica, lo define así: "La única manera de expresar la emoción en forma de arte es encontrar un "correlativo objetivo", es decir, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que serán la fórmula de esa particular emoción, de tal modo que cuando se presenten los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, la emoción sea evocada inmediatamente". (De "Hamlet", en *Selected Essays.*) El correlativo-objetivo es, por lo tanto, un medio del artista para trascender su personalidad y objetivar su obra, y constituye la estructura u organismo de su materia prima, lo que la clarifica, ordena y universaliza. *(Nota del traductor.)*

velistas —tan censurada en la actualidad— de tomar por héroes a intelectuales de alguna clase (por aburrida que llegara a ser): querían gente en cuya vida las ideas fueran un elemento importante. Pero ya no hace falta limitarse a intelectuales confesos: todas las personas que encontramos en nuestra vida cotidiana, por iletradas que sean, intentan mediante palabras determinar el sentido de su vida y el lugar que ocupan en ella; y los anima lo que casi siempre acompaña este impulso hacia la ideología: mucha cólera y mala voluntad. Ha sucedido lo que hubiera complacido a los filósofos sociales de otra época: la organización ideológica ha desbaratado la organización de clases, engendrando lealtades y odios que tal vez son más intensos que los de clase. El progreso de los esfuerzos hacia formulaciones conscientes, y el progreso de cierto tipo de conciencia suscitada por esas formulaciones, es un hecho de la vida moderna que nunca se toma lo bastante en cuenta. Este progreso se ha desarrollado lentamente, pues se inició con el protestantismo; hoy la política, y no sólo la política, sino las exigencias de toda una cultura, intelectualizan los motivos de los actos humanos: comemos impulsados por la razón, nuestra vida sexual se rige por la estadística, reglamentamos la educación de nuestros hijos; el único ímpetu que no consideramos con cautela crítica es aquel que nos lleva a formular ideas, y en él basamos cada vez más nuestro prestigio.

De ahí la oportunidad que se le presenta a la novela y el deber que ha de cumplir. La oportunidad es el tema que esta situación le ofrece. Quizá las clases y sus conflictos no sean ya el tema más estimulante para el novelista, pero la organización de la sociedad en grupos ideológicos le ofrece un asunto no menos absorbente. A mi entender, la sociedad ideológica tiene una gama tan amplia de pasiones y un repertorio casi tan complejo de costumbres como la sociedad de clases. Sus posibilidades dramáticas son enormes. Dostoievsky lo demostró en sus libros, pero en los Estados Unidos no había existido antes una situación ideológica bastante compleja para nutrir nuestro propio ejercicio de la novela. Ahora esa situación existe.

Esta misma oportunidad de la novela le señala claramente su deber. La oportunidad es novelesca porque lo ideológico no consiste en ideas, ni se adquiere pensando, sino respirando un aire poblado de fantasmas. Este vivir en lo ideológico, del cual ninguno de nosotros puede escapar por completo, es un extraño e inmerso vivir de hábitos y semi-hábitos en que nos adherimos con pasión a las ideas, pero sin tener clara conciencia de la realidad concreta de sus efectos. Vivir la vida ideológica con esa especial inconsciencia es exponerse al riesgo de convertirse en agente de lo que Kant llamó "el mal radical": "la inclinación del hombre a corromper los imperativos

de la moral para hacer de ellos el instrumento de su propio egoísmo" [1]. Pero la novela es un género que tiene relación muy estrecha y, desde luego, muy simple con la realidad, con "las cosas que *no* podemos *no* saber"; es la forma literaria que hace la más perfecta crítica de las ideas encarnándolas en su realidad más congruente. Hoy, no menos que en su infancia, y tal vez con urgencia y pertinencia mayores, la novela se ocupa apasionadamente de la realidad, de la apariencia y de la realidad.

VI

Pero no debo terminar con tanto énfasis: falsificaría mi verdadera intención y mi verdadera actitud hacia la novela. Hablar ahora del "deber" y, como antes lo hice, de la influencia que pueda tener la novela en la restauración y renovación de la voluntad, para señalar su función y su destino, significa mantenerla en la comprometida situación en que se encuentra desde hace mucho tiempo. La novela gozaba de mejor fortuna cuando sus aspiraciones eran más humildes; el novelista estaba en posición más ventajosa cuando su tarea era menospreciada o valorada por espíritus inferiores al suyo, cuando era casi el único en maravillarse ante las posibilidades del género, ante los grandes efectos que pudiera hacerle rendir. La novela era más afortunada cuando tenía que competir con el sermón, las obras históricas, la filosofía, la poesía, los clásicos, cuando su posición social era discutible, y, como cualquiera de sus pobres, huérfanos o sencillos héroes, necesitaba abrirse paso entre dificultades. Por elevados que fuesen sus propósitos, podía mantenerse cerca de sus elementos genéricos, de los cuales extraía su fuerza. Persuadido de ello no quiero sumarme al esfuerzo concertado de la crítica contemporánea para estimular la arrogancia de la novela; no quiero, dejándome vencer por la sensación de crisis cultural que nos domina, abrumarla con responsabilidades, sofocarla con cánones y funciones preestablecidas. Tal como están las cosas, la novela es víctima ya de suficientes acusaciones.

He recordado siempre una frase de la *Ética* de Aristóteles, quizá porque nunca la he comprendido bien. Aristóteles nos dice: "En cierto sentido, la Suerte y el Arte

[1] Reinhold Niebuhr, *Naturaleza y destino del hombre* (*The nature and destiny of man*, vol. I, pág. 120): "Este mal es radical —explica Kant— porque corrompe la base misma de toda máxima". Analizando la capacidad humana de autoengañarse y su habilidad para convertir la peor razón en la mejor, a fin de dar una apariencia moral a las acciones egoístas, Kant se adentra en misterios y sutilezas espirituales ante los cuales permanece completamente ciego en su *Crítica de la Razón Práctica*".

ocupan la misma esfera; como dice Agatón: *El Arte estimula la Fortuna; la Fortuna estimula el Arte*". Tomada fuera de su contexto, y sólo como aforismo, esta frase sugiere muchas cosas. Sugiere la reciprocidad que existe, en el acto de composición, entre la forma y la invención libre, la una creando a la otra, hecho que ni la crítica más avisada toma bastante en cuenta y que a menudo pasa por alto. *La Fortuna estimula el Arte*: en todo arte hay algo fortuito, y el elemento fortuito es particularmente grande en la novela. La novela logra a menudo sus mejores efectos artísticos cuando no se preocupa de ellos, cuando se consagra a problemas morales o cuando se limita a relatar los hechos objetivos. Lo contrario también es cierto: la novela logra algunos de sus mejores efectos morales o algunas de sus mejores representaciones de hechos cuando se preocupa por la forma, cuando elabora su material según conceptos de orden o de belleza, aunque debemos recordar que esto suele ocurrir tan sólo cuando el material con que trabaja es resistente, pues la novela es la forma literaria que ha de sentir mayor respeto por el material elegido. Este predominio de lo fortuito en la novela explica la aspereza de su textura, aun su tosquedad, cuando se la compara con las demás artes. La novela es, como se ha repetido tantas veces, el género menos "artístico". Paga el precio de su culpa. Por ello se ha convertido, o bien en la tumba, o bien en el monumento de muchos grandes espíritus que le confiaron demasiado fácilmente su talento. Pero la temeraria, profusa, frecuentemente descuidada calidad de la novela, si bien implica un despilfarro, es un aspecto de su captación audaz e inmediata de la vida.

Sin embargo, a causa de este sentido de su proximidad a la vida, hemos llegado a sobreestimar la novela. Por ejemplo, conociendo su poder, le hemos exigido que transforme el mundo, exigencia social que jamás se impuso a ningún otro género (y que, dicho sea de paso, ha cumplido eficazmente); tampoco a ningún otro género se le ha ordenado que abandone, en el cumplimiento de su función, todo aquello que en sí era inconsciente, libre, denso de vitalidad regocijada. Nuestro sentido de su alcance y de su eficacia es ya legendario; hasta hace poco, uno de los sueños juveniles de los Estados Unidos era el de la Gran Novela Americana, imaginada siempre tan solitaria y omnipresente como la Gran Ballena Blanca. Después la hemos sometido a normas ajenas a su naturaleza: ¡cuántos de nosotros compartimos el horror expresado por John Gould Fletcher al descubrir que Trollope consideraba que escribir novelas era un mero oficio! Cuando se sobreestima el amor, comienza el fin del amor. Cuando se sobreestima el arte, comienza el fin del arte.

Lo que llamé la áspera textura de la novela, y alabé como tal, se relaciona con algo

que está en la naturaleza misma de los novelistas. De todos los literatos, los novelistas han lanzado contra el mundo el ataque más violento, le han formulado las exigencias más personales; por fieles que hayan sido a sus demonios interiores, han escuchado siempre a la multitud y han denunciado su estupidez cuando aquélla no ha retribuído sus esfuerzos dándoles poder y gloria. Ni la orgullosa reserva de Flaubert y de Henry James pudo ocultar esta exigencia personal. Los novelistas han deseado mucho y lo han deseado abiertamente; con gran sencillez y con gran ingenuidad han mezclado lo que deseaban para sí y lo que deseaban para el mundo, y han confundido sus necesidades materiales con sus opiniones más generosas. De tal modo, por grande que haya sido su talento, han padecido de cierta estupidez, semejante a la santa estupidez que recomendaba Pascal, cuyas consecuencias se manifiestan en la capacidad que tienen para mantenerse ambivalentes. Y no es ésta una actitud mental adquirida, ni una flaqueza espiritual, sino la transposición de un hecho biológico, una extensión del principio placer-dolor con que, estando sanos, reaccionamos a la tensión y al esfuerzo; el novelista lo expresa en ese odio y amor simultáneos que siente hacia la vida que observa. Su incongruencia intelectual es sabiduría biológica.

Al llegar a este punto debo aludir a una falla en mi exposición de la que me doy perfecta cuenta. Mi confianza en la vida de la novela, y mis declaraciones acerca de lo que debe o no debe hacer, pesan muy poco comparadas con las circunstancias de nuestra cultura que señalé como responsables de la hipotética muerte de la novela. Desde luego, tales circunstancias son muy reales para mí; y no puedo menos de recordarlas mientras describo el carácter del novelista: ese carácter, y lo que ese carácter sugiere en una cultura, es precisamente lo que están destruyendo las terribles circunstancias de nuestro tiempo. Las exigencias personales del novelista, su franca confusión de lo mundano y personal con lo elevado y general, su santa estupidez o, como decía Kant, su "capacidad negativa", en suma, su fe animal, ¿podrán subsistir a los ataques que les lanza el mundo? Si la novela no puede existir sin ambivalencia, ¿la permite aún lo que el mundo nos ofrece ahora? En otras épocas, el novelista pudo hablar del hermoso circuito de pensamiento y deseo que existe paralelo a la realidad cotidiana, pero ahora se trata de saber si el pensamiento y el deseo son todavía posibles.

No podemos dar una respuesta inmediata. Sin embargo, al decir de Agatón, "el Arte estimula la Fortuna, la Fortuna estimula el Arte". Hay en este aforismo una afirmación y una renuncia; la renuncia es tan valerosa como la afirmación, y ambas contienen no poca sabiduría. Si algo sobrevive hoy de la novela antigua, el novelista

tendrá conciencia suficiente de la Fortuna, del Medio Ambiente, de la Historia, por ser —como lo dijo Fielding— el heredero del historiador; pero también será indiferente a la historia al compartir la estupidez vital del tipo histórico-mundial que, desde luego, no se interesa de ningún modo en la historia sino en sus propias exigencias de vida; sólo así podrá no sucumbir a la treta más sutil y maligna de la historia: fascinar el espíritu del hombre con el orgullo que da el conocer por anticipado su propia perdición. Como lo sugiere el método de Perseo con la medusa, hay épocas en que obramos bien al no mirar de frente el problema que nos preocupa. Lo cual equivale a decir, con referencia al espejo-escudo usado por el héroe: "El Arte estimula la Fortuna". Pero la indiferencia implícita en la otra mitad del aforismo no es menos valerosa. No significa que comparemos nuestra situación con la situación más favorable en apariencia del pasado, ni que tengamos presente cómo la Historia ha despojado al novelista de un gran papel. ¿Por qué exigir tanto de la Historia? ¿Por qué sobreestimar la seguridad, el triunfo, la carrera, el arte y la vida misma, que siempre debemos subestimar un poco si queremos vivirla? La frase sugiere más bien la naturaleza fortuita y la gratuidad del arte; sugiere que el arte existe más allá del alcance de la voluntad, que se entrega libremente y no siempre por buenas razones, que se evade con igual falta de razón. Comprender esto no puede por sí solo asegurar la existencia de la novela, pero ayuda a formar el estado de espíritu en que la novela es posible.

(Traducción de Rosa L. Pascal y E. C. Villacaña)

LIONEL TRILLING

REHABILITACIÓN DEL ANTICUARIO

La ingenua verdad objetiva goza en la teoría moderna de poco predicamento. Esa confianza en la adecuación del intelecto a las cosas ha sido tan sometida a exámenes y reservas, que hemos concluído por tender una sombra de escepticismo sobre casi toda forma de conocimiento. En las ciencias de la naturaleza, sin embargo, existen siempre instancias a las cuales recurrir para saber más o menos bien a qué atenerse. Desgraciadamente no pasa lo mismo con las ciencias que se ocupan de otras cosas, y en particular con las que se plantean los diversos temas de la cultura, como, por ejemplo, la historiografía. En ésta, más que en ninguna otra ciencia, se ha manifestado el descrédito moderno de la verdad; las reflexiones actuales acerca de la historiografía se caracterizan por la reiterada y hasta entusiasta negación de la objetividad histórica.

Ranke, el gran historiador, se empeñaba en despojarse de todo prejuicio para que su historia fuese como el espejo liso de lo pasado; su historia debía ser una historia sin supuestos. La salud innegable, aunque tal vez ingenua de este pensamiento, ha llegado a ser sometida a todo un proceso de discusión que ha terminado precisamente en sus antípodas.

Los primeros embates destructivos del objetivismo ingenuo fueron llevados al campo de la historiografía por Nietzsche, cuando determinó los límites a que convenía ceñir los estudios históricos para no vernos aplastados por tanta muerte almacenada, y mantenernos ágiles y libres en la creación del futuro. Frente a la acumulación minuciosa de recuerdos polvorientos, proclamó la necesidad de olvido como una exigencia de toda acción desembarazada, creadora y alegre. Todo lo que traba la acción traba la vida, que es el valor supremo: ¡fuera, pues, con los trastos viejos!

La construcción de Nietzsche no fué, sin embargo, una pura expresión de deseos o una mera afirmación enfática; su ataque central va dirigido a la pretendida objetividad de la historiografía, perniciosa ilusión —según él— a la que el futuro sería sacrificado. En definitiva, para Nietzsche "los historiadores ingenuos llaman objetividad al hábito de medir las opiniones y las acciones

pasadas por las opiniones corrientes en el momento en que ellos escriben. Allí es donde encuentran el canon de todas las verdades. Su trabajo es adaptar el pasado a la trivialidad actual".

Este pensamiento, reforzado por el relativismo de los modernos planteos de la sociología del conocimiento, ha llevado a muchos, no ya a conclusiones escépticas acerca del valor de la objetividad histórica, sino directamente a su negación, y ha ocurrido que la historia, a fuerza de analizar las condiciones subjetivas del historiador, se ha quedado casi sin objeto, o por lo menos sin el objeto que la consideración ingenua le había acordado siempre: el pasado.

A pesar de todo, la negación de la objetividad histórica no acarreó la muerte de la historiografía, sino el intento de otorgarle una nuevo fundamento.

En líneas generales, el razonamiento tomó el siguiente camino: la historiografía no puede llegar a ser nunca el reflejo completo del pasado; su material es siempre el resultado de una selección. El historiador se halla ante una serie prácticamente infinita de sucesos que caóticamente se le presentan en demanda de historicidad, y no tiene otro remedio que desechar mucho más de lo que admite. ¿Cuál es el criterio para operar esa selección?

El error de la posición objetivista habría consistido en suponer que la historiografía podía contener todo el pasado y, sin advertir que la selección de datos es inevitable, en proceder mediante una selección inconsciente, que no era sino la proyección de realidades, deseos, propósitos y proyectos del presente del historiador. La respuesta a este problema ha consistido en reconocer el hecho francamente y, para algunos, hasta en proclamarlo con cierta cínica complacencia.

Las realidades humanas difieren en cierto aspecto de las de la naturaleza, que nos son dadas y están ahí esperando pasivamente que nos percatemos de ellas. Las realidades humanas están identificadas como tales sólo por el cuño humano que transformó su materia natural al infundirle una nueva vida y hacerla partícipe de un mundo de valores, de fines y de símbolos. Las realidades humanas son como reconstituídas por el observador. Diríase que, a diferencia de las naturales que son pasivamente conocidas, aquéllas son reconocidas.

Cuando destacamos un hecho determinado, dentro de la infinidad de he-

chos ocurridos, la operación se cumple en virtud de que en nosotros preexistía un valor que nos lleva a buscar precisamente aquel hecho y no otro que acaso también veíamos, sin acordarle, a pesar de todo, dignidad suficiente para registrarlo como histórico. La valoración selectiva es, por lo tanto, la actual, la del presente del historiador.

Ahora bien, ya que en el centro de todo valor yace una toma de posición y la afirmación de ciertos fines, no es extraño que se haya llegado a enunciar que quien *no quiere* nada, *no ve* nada. Si este enfoque es seguido hasta sus últimas consecuencias, por cierto que la historia dejará rápidamente de ser un archivo muerto para transformarse en algo viviente, animado, poblado de inquietudes, acaso de demasiadas inquietudes, pues contendrá precisamente todas las del presente, que nunca parecen pocas al que las debe vivir. La historia será hecha por el presente y para el futuro, y, por eso, la mejor manera de hacerla consistirá en sumergirse en el presente, de cuyas necesidades el buen historiógrafo vendría a ser un eficaz servidor. La imagen del historiador como un ser de gabinete que se refugia en el pasado, atrincherado en infolios, resultará la contrafigura del historiador moderno.

Sin embargo, cuando hemos conducido el problema hasta este punto, sentimos la necesidad de volvernos para comprobar en qué momento hemos dejado la mano de la verdad. El historiador objetivista, con o sin prejuicios, quería honestamente relatar los hechos tal como ellos eran; quería la verdad. El otro, sabedor de lo mucho que ha de omitir en el relato, antes de plantearse el problema de la verdad nos ataja ya el camino subrayando las necesarias limitaciones de la verdad. Sobre el fluir indiferenciado de la historia proyectará, en forma de resoluciones, sus valoraciones selectivas. Una vez destacado un fragmento, procurará que el relato sea fiel, no obstante saber que también dentro de cada acontecimiento escogido penetrarán de nuevo categorías valorativas y selectivas necesariamente mutiladoras.

Una de las consecuencias de esa concepción ya sentada por Nietzsche es la condenación del anticuario, del hombre que se deleita en la morosa y pasiva contemplación del pasado como tal, del insaciable buscador de las minucias inagotables del tiempo, que despedaza los hechos, revolviendo y hurgando siempre papeles amarillos. Si cargamos de presente la historiografía, llegamos a tornar caricaturesca la figura del investigador, a pesar de que, por su desinterés angelical, tiene un evidente parentesco con esos matemáticos

que andan siempre a la caza de fórmulas y complicaciones que nadie aplica y que se mueven en el enrarecido espacio en que los ángulos de un triángulo valen más de dos rectos.

Sin embargo, cabe preguntarse si están suficientemente aclarados los puntos de partida de esa concepción, tan típicamente moderna, dado que, junto con un efectivo optimismo práctico, encierra un patente escepticismo cognoscitivo. En definitiva, es una muestra más de ese predominio de la acción sobre el pensamiento, de la decisión sobre la reflexión.

En todo ello hay, cuando menos, un presupuesto que no parece despejado. Cuando constituímos el presente del historiador como la causa inconsciente de la selección, estamos suponiendo que el presente es algo que le está dado al historiador de una manera inmanente, como si en aquél rigiera una *Weltanschauung* impersonal y penetrante que flota sobre las conciencias y engaña a la más vigilante.

Tal inmanencia del presente, examinada de cerca, resulta bastante dudosa, porque al historiador lo único que le es dado en esa forma es su conciencia individual: su presente histórico tiene que ser tan interpretado y entendido por él como su pasado. La prueba de ello está en que del mismo presente histórico salen muy diferentes historiografías. En realidad pueden salir, y de hecho han salido, explicaciones francamente contrapuestas. Esto solamente puede ocurrir si suponemos que existe en el individuo una instancia en la cual el propio presente es enjuiciado o, cuando menos, filtrado, interpretado y valorado selectivamente.

Por otra parte, el presente al cual se le acuerda esa función selectiva, entiéndase bien, es el presente *histórico,* es decir, un presente que no es un punto en el tiempo, ese punto que separa lo que ya no es de lo que no es todavía. El presente histórico está compuesto de grandes retazos de cosas que han sucedido ya. Con relación al pasado perfecto, la única diferencia consiste en que, además de recuerdos frescos, está lleno de esperanzas vivientes, cuya realización o frustración no ha sido vista aún. Pero todo esto constituye un sistema acaso de interpretación más difícil que la de un hecho remoto. Ya Tolstoy mostró en la segunda parte del epílogo de *La guerra y la paz* ese proceso de petrificación que el tiempo va produciendo en los acontecimientos históricos, dependiente de la consolidación de las causas por la multiplicación de sus efectos, cada vez más extensos, patentes, objetivos e irrecusables. No es

por cierto en el presente donde podemos encontrar tierra firme, si lo concebimos como punto de partida. Su comprensión e interpretación correcta es mucho más improbable que la de los hechos remotos; si muchas son las posibilidades de interpretación del pasado, muchas más son las que encierra el presente para los hombres y las generaciones que lo deben vivir.

O sea: si seguimos por ese camino, pronto llegamos a un círculo vicioso y a explicar *obscurum per obscurius*. No tendremos más salida que la de transformar todo conocer en un puro querer, y esto ya es mucho decir, pues corremos el riesgo de que, para evitar que la historia nos aplaste, seamos aplastados por nuestra ignorancia de la historia. Porque lo sucedido puede ser ignorado o negado, pero no cancelado de la existencia.

Cuando un problema es llevado hasta consecuencias de ese tipo, se hace necesario reflexionar acerca de la forma en que fué planteado. El error puede residir en su planteamiento mismo, en sus premisas, y, como en las matemáticas, llegar a un absurdo nos permite comenzar sobre otras bases.

Lo que tratábamos de aclarar era la función del presente en la historiografía. Podemos admitir esa función, pero negarnos a que sea precisamente esa función deformante y futurista que se le acuerda. No están agotadas las posibilidades. Es, por ejemplo, perfectamente posible invertir los términos, y en vez de cargar de evidencias el presente y de dudas el pasado, posición bien poco ajustada a la verdad, según hemos visto, tratar de explicar este problemático presente que nos rodea rastreando en el pasado las corrientes que han venido a desembocar en nosotros. En vez de explicar el pasado por el presente, explicar el presente por el pasado.

Esto pondría a la historiografía de acuerdo con la historia, y nos daría, además, algo así como la posibilidad de una comprobación. Señalaríamos al historiador este deber: tu historia debe ser tan fiel, que ha de mostrar su proceso de convergencia con el presente. Si tu historia no explica y justifica plenamente lo que hoy nos rodea, envuelve y arrastra, tu historia es falsa con toda seguridad.

De tal modo, la función del presente, lejos de ser la del espejo deformante del pasado, es su extrema corroboración. Ha de influir en el historiógrafo; pero en un sentido bien diverso del que se señala.

Con un ejemplo es fácil aclarar el punto. Un historiador que hubiese escrito su historia hace diez años, no habría dado importancia radical a los

trabajos casi anónimos de un grupo de hombres de laboratorio dispersos por el mundo occidental. Otro historiador que ahora cumpliera la misma tarea rastrearía minuciosamente las vidas y las obras de esos hombres en las cuales vería la gestación de una nueva era de la humanidad. Y total, ¿qué ha pasado en esos diez años? Nada más ni nada menos que el estallido de una bomba. Después de este hecho formidable ¿puede hoy escribirse la misma historia que hace diez años? Desde luego que no, porque ha cambiado el presente, no ya imponiendo nuevas deformaciones al pasado, que sigue siendo el mismo, sino imponiendo nuevos deberes explicativos al historiador que ha de mostrarnos cómo hemos llegado hasta aquí.

El historiador de 1940 no es falso por lo que omite. De él sólo podemos decir que es de 1940. Si entonces hubiera rastreado los trabajos de Einstein y de sus discípulos como el albor de una nueva era, más que un historiador habría sido un profeta. Pero si en 1950 el historiador sigue ignorando aquellos trabajos y describiendo las guerras a base de generales heroicamente galopantes sobre campos de batalla napoleónicos, su historia es falsa, sea cual fuere su ideología o su *Weltanschauung*, y lo es no ya porque su posición le deforme el pasado, sino porque su pasado, el que él construye, el que cree tal, no el pasado real, carece de conexiones con el presente y de posibilidades de explicarlo. Ésa sí es una historia mutilada, y de su mutilación tenemos evidencia.

La tarea no consiste, pues, en explicar el pasado por el presente, sino en iluminar el presente con plena luz. La historia escrita por un genio debiera cerrar el día de hoy con la fórmula matemática *quod erat demostrandum*. De entonces en adelante esa historia no sería nunca falsa, por el solo hecho de haber explicado un presente. No por ello, sin embargo, queda cerrado el camino al futuro historiógrafo, porque los momentos ulteriores siempre mostrarán que en ese pasado latían todavía más gérmenes que sólo en el futuro habían de fructificar.

Y he ahí como resulta imposible despreciar el trabajo minucioso de esos oscuros rebuscadores que parecen complacerse en minúsculos detalles aparentemente intrascendentes. Anticuarios sin piedad les llama Nietzsche, a pesar de que su función recuerda a esos matemáticos que inventaron todo un sistema de fórmulas despojadas de aparente utilidad, nada más que porque todo el desarrollo era posible. Muchos años después un físico atribulado recurre a esos métodos y con su auxilio realiza descubrimientos fundamentales. Cuan-

do el presente plantea al gran historiador la necesidad de nuevas explicaciones, es a ese anticuario a quien recurre, a ese que modestamente amasaba y moldeaba los ladrillos. El futuro es siempre una caja de sorpresas: nadie sabe si algún día adquirirá importancia explicativa la más modesta partida del registro civil.

Nietzsche preguntaba qué tiene que ver la doctrina de las partículas griegas con el sentido de la vida. La respuesta es sencilla. Sin las partículas griegas, ni él habría escrito en alemán, ni nosotros en castellano.

SEBASTIÁN SOLER

KATHERINE ANNE PORTER

Aparte del placer arrebatador suscitado por una ejecución perfecta de cualquier índole, sea de un escritor, un torero o un artista del trapecio, mi admiración por Katherine Anne Porter ha estado siempre teñida de propia satisfacción. Tiempo atrás, en los primeros años que siguieron a 1920, trabajaba yo en una revista a la que fueron enviados por una agencia literaria dos de los cuentos de Miss Porter. Los leí e inmediatamente recomendé al director que los aceptáramos. Cuando me preguntó quién era la autora, me vi obligada a confesar que, aunque yo tampoco había oído nada de ella, estaba segura de que era una gran escritora. Hasta lamenté que no tuviese algún nombre extraño para poder apoyar mi opinión citando el epigrama de Lessing sobre Grillparzer: "Es un nombre endiablado, pero todos tendremos que aprender a pronunciarlo". Al pasar los años y ver que Miss Porter se transformaba de "mi descubrimiento" en una de las más talentosas y apreciadas escritoras de nuestra generación, pude decirme las palabras de la heroína de uno de los cuentos de Willa Cather: "Es bueno saber que, aún a los veinte años, no era uno absolutamente tonta".

Pocos escritores han debido tanto a tan poco, si es que ha de tomarse por medida la cantidad de trabajos publicados. Tres volúmenes de cuentos y novelas cortas, *Flowering Judas* (1930), *Pale Horse, Pale Rider* (1939), *The Leaning Tower* (1944), un estudio sobre José Joaquín Fernández de Lizardi que sirve de introducción a su edición revisada de la versión inglesa de *El periquillo sarniento* (1942), y una pequeña colección de cantares franceses populares constituyen el total de los títulos que, bajo el nombre de Katherine Anne Porter, figura en el catálogo de las bibliotecas. Además, compuso una antología de cuentistas latinoamericanos contemporáneos, en traducción inglesa, y trabaja ahora en una novela que se titulará *No Safe Harbor*.

Pero debe afirmarse inmediatamente que el contenido de estos tres pequeños volúmenes de cuentos y novelas representa la refinada esencia de una labor creadora que, aun entre los más exigentes de sus contemporáneos, habría pro-

ducido doble cantidad de libros. Todos los escritores tienen momentos mejores y momentos menos afortunados. Es justo presumir que Miss Porter no es una excepción. La diferencia radica en que el público sólo la conoce en lo mejor de su obra. Es el más severo crítico de sí mismo, y mucho de lo que ha escrito ha acabado en el cesto de los papeles o ha muerto al nacer.

Podría pensarse que los resultados de tan riguroso y premeditado esfuerzo revelarían una dureza de estilo o falta de espontaneidad. El caso es que ocurre exactamente lo contrario. Cuando contempla uno las agujas del Magdalen College de Oxford o el Puente George Washington que atraviesa el Hudson, necesita hacer un esfuerzo de voluntad para darse cuenta de que en su construcción se han empleado andamios, poleas, grúas. Todos estos medios para lograr un fin han desaparecido y sólo permanece el equilibrio intemporal de la estructura. Esto mismo ocurre con el trabajo de Miss Porter y aun con la calidad arquitectónica de su obra. Cada palabra, cada metáfora, tiene una riqueza de sugestión, un poder de evocación, que la señalan como la única posible, la frase evidente de por sí. Pero que nadie se engañe por esta aparente ausencia de arte. No existe un solo recurso literario moderno que no sea tan familiar a Miss Porter como los dedos de su mano; y los utiliza todos, pero con tanta destreza, tan integralmente, que el lector no alcanza casi a percibirlos. Una de sus raras cualidades es su respeto por la palabra. No solamente "en el principio era el verbo", sino en todo momento. Entre sus contemporáneos —muchos de los cuales, para lograr un efecto, acumulan con profusión descuidada Osa sobre Pelión, siendo el resultado con demasiada frecuencia la labor de la montaña que da a luz un ratón, o cultivan un preciosismo empalagoso— ella se caracteriza por la economía y precisión de su estilo. Las palabras son los materiales inapreciables de su oficio, y prodigarlos es restarles valor.

Katherine Anne Porter nació en Texas en 1894. Uno de sus antepasados fué Daniel Boone, nuestro más famoso colonizador y explorador de la India, y la valentía e integridad que lo caracterizaron también resplandecen en ella. No hay causa en la que Katherine Anne Porter no se halle del lado justo, aunque en ese momento no sea el popular. Ha vivido en varias ciudades de los Estados Unidos: Nueva Orleans, Chicago, San Francisco, Nueva York, así como también en México, París y Berlín. Su vida privada ha tenido escasa publicidad y se la conoce casi exclusivamente a través de su trabajo. La ligera

y agradable fragilidad de su aspecto contrasta notablemente con la fuerza y robustez de su estilo.

Aunque pocos escritores adquieren tanto renombre con una producción tan limitada, no es aventurado insinuar que lo mismo habría sucedido si Miss Porter hubiera publicado únicamente su primer libro, *Flowering Judas*. Lo cual no significa en modo alguno que su obra no se haya acrecentado con las producciones que lo siguieron, sino que su mundo, sus temas, su técnica, están ya contenidos en este primer trabajo y son las cualidades esenciales de su arte. México, tan diversamente representado en su primer libro con "María Concepción", "That Tree", "Flowering Judas" y "Hacienda" no vuelve nunca a ser el escenario de sus cuentos ulteriores. Éstos a menudo contienen referencias indirectas a una tierra que de tal modo atrajo a Miss Porter en su primera época, pero la familia, ese indestructible e inevitable enlace con todo lo que ha sido y lo que será, y ciertos aspectos del paisaje americano más levemente tratados en sus primeros escritos, son los que tienen prioridad en su obra posterior. El erudito y penetrante estudio sobre Lizardi y su tiempo demuestra que nunca perdió su interés por México.

Miss Porter es principalmente y ante todo una narradora, a pesar de una aparente sutileza de forma que encontramos a veces en sus obras. Conoce bien su Flaubert y su Maupassant, su Chéjov y su Henry James. Pero tanto el uso de los recursos literarios como las influencias son en ella algo implícito más que explícito, participan de un todo extremadamente personal, y se combinan para formar una trama rica aunque no deslumbrante. Selección y restricción son las claves de su arte. La intensa calidad dramática de su obra es como la de ciertas naturalezas muertas o como la de alguna casa desocupada, junto a un camino desierto, detrás de cuyas ventanas vacías quién sabe qué extraña amenaza acecha; la imaginación del lector reacciona con un vigor inmediato a las infinitas posibilidades que el autor meramente sugiere. Es tan poderosa su puesta en escena, crea tan plenamente, tan sin esfuerzo, el ambiente de su narración desde el impacto de las primeras líneas, que Miss Porter puede renunciar en gran parte a los artificios de explicación y transición. No obstante, sus relatos no son nunca simples bocetos ni viñetas; están henchidos de vida, y la suerte del lector está ligada durante la narración —y aún después— a la de sus criaturas. El lector no pregunta nada, no exige razones; comprende y acepta todo.

Tal vez en sus cuentos sobre hechos de familia, que podemos suponer en gran parte autobiográficos, el ingenio de Miss Porter alcanza su nivel más alto. Esa compleja trama de parientes, abuelas, tías, tías abuelas, tíos y primos, que parecen remontarse a la eternidad, se proyectan en el presente y ensombrecen el futuro, viene a constituir el edificio mismo de la existencia para el ánimo sorprendido, azorado y a menudo irritado de la generación joven a través de cuyos ojos se los ve. Los episodios más triviales relacionados con estos singulares desconocidos, tan familiares, sin embargo, adquieren una calidad legendaria. Están siempre presentes, y un peine, una flor marchita, una fotografía o un retazo de seda de las interminables colchas cuyas piezas unía la temible abuela y su vieja sirvienta negra, bastan para evocar ese hechizado mundo de ensueño. "Durante los inviernos, en la ciudad, se sentaban en el cuarto de la abuela, una pieza casi cuadrada, junto a un pequeño brasero. Todos los ruidos de la casa parecían converger allí, resonar, retirarse y volver. La abuela y tía Nannie conocían todo el complejo código de sonidos, podían interpretarlos y comentarlos con un cambio de miradas, levantando una ceja o con una breve pausa en su conversación. En realidad, hablaban del pasado, siempre del pasado. Aun el futuro parecía algo ido y acabado cuando hablaban de él; no una prolongación del pasado, sino su repetición."

Miss Porter ha creado algunos de los niños más encantadores de la literatura moderna, que ha consagrado a la juventud una atención casi morbosa. Pone en su tarea más entendimiento que ternura; pues en verdad el período en el cual se desarrolló su arte no fué de esos que estimulan la ternura, y suponiendo que estos relatos de familia traten de sus propios antepasados, la ternura no era cualidad que floreciera entre ellos. Estaban moldeados en una materia dura. La justicia, el valor, el orgullo, aun la temeridad, y no las virtudes más blandas, componían su código. Pero Miss Porter confiere gran dignidad a sus niños, los trata con respeto, justicia y honradez. Igual cosa en lo que respecta al negro. El error esencial de la esclavitud, la ofensa que implica para la dignidad del hombre —y Miss Porter había descubierto la dignidad humana mucho antes de que se convirtiera en la frase de batalla del momento— difícilmente podrían pintarse más concisa y elocuentemente que en algunos cuentos como "The Old Order" y "The Last Leaf", donde la abyección de la esclavitud es redimida parcialmente por un sentido feudal de obligación por

parte de algunos amos, y por la mutua confianza, afecto y estimación que a menudo engendraba el contacto de ambas razas.

Aunque por lo común no prodiga la ternura, en "Pale Horse, Pale Rider" —título que proviene de un antiguo "espiritual" negro— Miss Porter ha compuesto una de las más emocionantes historias de amor que se hayan escrito. Es del mismo corte que las eternas historias de amor de todos los tiempos, una versión norteamericana de Romeo y Julieta, de Calixto y Melibea. Nada hay tan infinitamente conmovedor como el amor joven, con su éxtasis, su fragancia, su temeridad, bajo las sombrías alas de la muerte. La intemporalidad del arte de Miss Porter se manifiesta una vez más en el hecho de que, a pesar de transcurrir la historia durante la primera guerra mundial, cada uno de sus detalles se ha repetido indudablemente de tierra en tierra durante el último conflicto. Cuántos soldados habrán bailado y caminado con sus novias, abrazados, olvidando todo, no pensando el uno sino en el otro, tratando de retener la aurora. La emoción del relato se acrecienta —como si Miss Porter sentara su protesta contra la ciega estupidez de la guerra— en el hecho de que la muerte no llega al joven en un campo de batalla, sino en un hospital militar, ni por una bala, sino por influenza, y la muchacha debe retomar el hilo roto de su vida y seguir adelante.

El paisaje americano que Miss Porter utiliza principalmente es el de Texas, claramente determinado algunas veces, por ejemplo en "Noon Wine", cuyo escenario se describe al principio como "una pequeña granja en el Sur de Texas", o más veladamente como "la tierra de promisión" a la cual la intrépida abuela, ya viuda, traslada finalmente su prole. San Antonio, en Texas, es el terreno en el cual Charles, el perplejo joven norteamericano de "The Leaning Tower", mide sus experiencias de Alemania, cuyo significado no puede desentrañar. "Charles... estaba tratando de imaginar a Hans... en América, en un pequeño pueblo de América como San Antonio, por ejemplo, con esa cicatriz... La gente pensaría que se había metido en algún vergonzoso enredo de puñaladas, probablemente con un mexicano, o que había sufrido un accidente de automóvil. El duelo ha sido en todas partes una antigua y respetable costumbre, pero antes debía producirse un altercado. Había visto las pistolas de duelo de su bisabuelo, que eran el orgullo de la familia, en un estuche forrado de terciopelo. Pero, ¿qué *clase* de hombre, con toda sangre fría,

se pondría frente a otro para que le partiera la cara hasta los dientes por el solo gusto de hacerlo?"

Los personajes de Miss Porter son gentecilla vulgar –aun los protagonistas de la famosa "saga" familiar a los que el tiempo ha conferido el encanto que poseen– cuyas tragedias están generalmente constituídas por los pequeños desengaños y fracasos de todos los días, "gente como tú y yo". Lo que todos tienen en común es una pasión por la respetabilidad (por ella harían cualquier sacrificio) y un feroz orgullo y dignidad. Sólo ocasionalmente alcanza la tragedia proporciones mayores ("María Concepción" y "Noon Wine"). Aun María Concepción, "orgullosa como si fuese dueña de una hacienda", que borra con sangre el agravio hecho a su fe y dignidad asesinando a su rival, al final es premiada, como Job, con el regreso de su hombre, hijo de la joven con la cual éste había huído, y con la protección de sus vecinos contra el acecho de la policía que investiga el crimen: "María Concepción se sintió de pronto protegida, rodeada y sostenida por sus fieles amigos. Estaban cerca de ella, hablando en su favor, defendiéndola; a ella se unían invenciblemente los poderes de la vida contra los muertos vencidos."

Sobre el pobre Mr. Thompson de "Noon Wine" [1] cae la tragedia con fuerza destructora. Sería difícil imaginar un candidato menos adecuado para un papel de Esquilo. Vanidoso, afable, tranquilo, por no decir perezoso, pero "un hombre lleno de orgullo que mantenía tan tieso el cuello que toda la cara le quedaba a la altura de la nuez de Adán", Mr. Thompson acepta con alegría la cruz de su propia incompetencia, que él llama mala suerte, su enfermiza mujer y su imposibilidad de progresar. Enfrentado repentinamente por el hecho de que en un momento de ciega indignación ha matado a un hombre que bien se lo merecía, ni siquiera en defensa propia, sino para proteger al empleado sueco convertido en la salvación de la familia y al cual debe la pequeña prosperidad lograda, Mr. Thompson se halla con que dicho acto es una carga que sus fuerzas no pueden sobrellevar. A pesar de que ha sido absuelto por el jurado, las furias de su angustia y aturdimiento lo persiguen como a un humilde Orestes. Recorre toda la región explicando a quien quiera oírle que no tenía culpa, pero no puede convencerse enteramente ni a sí mismo. Y cuando su propia mujer mujer e hijos comienzan a apartarse de él,

1 Hemos publicado *Noon Wine (El vino de mediodía)* en nuestro nmero 113-114 dedicado a la literatura de los Estados Unidos. *(N. de la R.)*

Mr. Thompson pone en paz su torturado espíritu, de una vez y para siempre, atravesándose la cabeza de un balazo.

Entre los mejores relatos de Miss Porter figuran dos cuentos irlandoamericanos, "The Cracked Looking-Glass" y "The Day's Work". Hay un gran trecho desde la romántica y bondadosa "saga" familiar o el exótico mundo de México, hasta la atmósfera abigarrada, mitad mezquina, mitad grandiosa, de los Hallorans, los McCorkerys y los O'Tooles, pero en él Miss Porter se halla igualmente a gusto. Es un mundo dramático, lleno de fecunda emoción, donde parece que tuvieran lugar acontecimientos trascendentales, y sin embargo todo ocurre en la imaginación desenfrenada de estos personajes —semejantes a sus parientes irlandeses de *The Playboy of the Western World* de Synge y de *Juno and the Paycock* de O'Casey—, sofocados por la monotonía de su torpe y estrecha existencia. De ellos, como de otros personajes de Miss Porter, puede decirse en verdad que "están hechos de la tela de los sueños".

Es difícil impedir que un estudio sobre Katherine Anne Porter se convierta en un panegírico; como ella misma ha sido tan despiadadamente escrupulosa con su propio trabajo y lo ha ajustado a la perfección, el crítico no puede hacer otra cosa que señalarlo admirativamente. Su sentido de las palabras es casi pavoroso, y su oído las registra como el disco más exacto. Su lenguaje es tan americano en el contenido, en el giro de la frase, tan espontáneo, tan natural, que uno pierde casi de vista el hecho de que esta precisión, este tanteo de la palabra adecuada que sirve a las más sutiles intenciones del autor, es la señal inequívoca de un gran arte. Posee una viva fantasía, vigorosa unas veces, aguda y fina otras, que, como los recursos de su técnica, es parte integrante del todo.

Miss Porter, con su colega Thomas Wolfe, ha descrito la Alemania en que se incubaba la monstruosidad nazi en un cuadro que congela la sangre. En "The Leaning Tower", al joven e ingenuo artista norteamericano que ha partido para Alemania, lleno de ilusiones, le espanta la realidad con que se encuentra. ¿Era ésta la tierra que Kuno, su amigo de la infancia, le había pintado tan brillantemente allá en San Antonio? "Éstos eran los rostros. Rostros sin ojos. Y éstos no-ojos, pálidos, sin luz, estaban colocados en unas caras arrugadas, como carcomidas hasta quedar huecas, o, peor aún, en caras saturadas de grasa, con párpados hinchados bajo los cuales atisbaban ciegos los pequeños no-ojos. Parecían las más crueles caricaturas de sí mismos, pero,

además, eran la misma clase de gente que dibujaron Holbein y Durero y Urs Graf; y no vaga, sino positivamente semejantes, con sus caras del tardío medioevo, llenas de alucinada malignidad y una especie de crueldad perezosa pero intensa que se abría camino lentamente, desde lo más profundo, a través de las capas de grasa irremediable y glotona."

Desde que la torre de marfil se ha convertido en un tabú para el artista, surge el problema de la "significación social" de la obra de Miss Porter. Y también ésta, como tantas otras cualidades de sus escritos, está más implícita que explícita. Nadie que la haya leído con aguzada atención puede no advertir las convicciones por las que vive. Ha expuesto su credo en la introducción a la edición de 1940 de *Flowering Judas*: "Ninguno de nosotros, artistas o no, floreció en aquellos tiempos, porque el arte, como la vida humana de la cual es la voz más verdadera, no alcanza su pleno desarrollo sino a la luz del día y en un mundo nuevo y fecundo. En cuanto a mí, y no era yo sola, todos los años conscientes y que puedo recordar de mi vida han sido vividos hasta el día de hoy bajo la terrible amenaza de una catástrofe mundial, y casi todas las energías de mi inteligencia y de mi espíritu han sido consumidas en un esfuerzo por apoderarme del sentido de estas amenazas, por rastrearlas hasta sus fuentes y comprender la razón de este majestuoso y terrible fracaso de la vida del hombre en el mundo occidental. Frente a la magnitud del infortunio actual, la voz del artista individual parecería quizá de tan poca consecuencia como el zumbido de un grillo en el césped; pero las artes viven continuamente y viven literalmente por la fe; sus nombres y formas, sus usos y sus significados fundamentales sobreviven inalterados en todo lo que importa a través de los tiempos de interrupción, desmedro y abandono; perduran sobre los gobiernos, y los credos, y las sociedades, y aun sobre las mismas civilizaciones que las produjeron. No pueden ser destruídas por completo porque representan la sustancia de la fe y la única realidad. Son lo que vuelve a encontrarse cuando se apartan las ruinas. Y aun la más pequeña e incompleta ofrenda en este tiempo puede ser una soberana defensa de esa fe".

(Traducción de M. R. Bengolea)

HARRIET DE ONIS

MATRIMONIO

C'est l'esprit édénique et fier
D'être un peu l'Homme avec la Femme.

JULES LAFORGUE

Oh vírgenes, hacéis de mi carne una trampa.
Y toda esta secuencia de ignominias y lágrimas
en vuestro organillo es dulce música de cámara.
Bah, una canción de amor espira el instrumento.
¿Y mis odios pequeños, mis vergüenzas, mi miedo?
Nada de esto figura en la gama de los ecos.
Soy puro en consecuencia.

¡Viva el amor, entonces, y la redención final! . . .

Jóvenes inviolables, he aquí la escala de los cielos.
Vuestras flotantes túnicas como olas se confunden
con los harapos húmedos de los desamparados.
Sois la espuma, la higiene de la miseria humana.
De rodillas contemplo vuestra ascensión, ¡subid!
Oh madres puras, yo he nacido de vuestras gracias.
El más desalentado hijo os escucha reír.

De tanta inocencia soy tal vez el menos culpable.

Dadme, dadme reproches.
He venido para ver la fiesta de vuestros trajes.
Esculpidas cual nubes, vais por la hora amable
de los parques, sembrando las memorias divinas.
Triste de mí que sin piedad os analizo
desde la soledad . . .

Ay, esta enfermedad de la desnudez fatal.
Vuestra visión me llena de raíces llameantes.
Sin embargo, ¿qué es esto,
luz, aire, cielo?... ¡Embriaguez de lo total!
Mi carne está tejida en vuestro esposo angelical.

He aquí lo sagrado.
Vosotras me habréis de resucitar.

Entre tanto, poblad de colores mis ojos.

Ebrio de maravillas,
no puedo ya vivir
sino sólo de rodillas.

Resistencias, plegarias...
Estoy rendido ante vuestras pujanzas.
Mi muerte es un derecho.
Pero a vosotras, qué os importa todo esto.

Carne, carne inmortal,
prisión, sepulcro, cuna.
Sois las potencias de la creación
y me recreáis sin salida.

Maravilla.
Rasgado saco de semillas,
me siembro en el negro pozo.
Cambio de rostros.
Soy una sucesión de solitarios en capilla.

Enseñadme, enseñadme,
a amar a un dios entre suaves cosquillas,
a encontrar una fe
en los balcones de vuestras risas.

Oh insatisfechas funerarias,
qué dulce retorcer
vuestras cinturas sin alma.

Plenarias, ávidas plenarias,
arrebatadme en locos estribillos,
llevadme un poco más allá
de vuestra profundidad
maternal.

Siempre puro, puro, puro...
Y tanta inmortalidad, tanta historia personal,
tanta vida acumulada
en orfandad de tu gracia.
¿Cuándo resonarán tus campanas,
Señor estéril, Padre único?

Aléjame la tierra, desarraiga
mi espíritu de la feria.
—¿Y si él fuera, ay, sólo fuera
el matrimonio insaciable,
irremediable?

EMILIO SOSA LÓPEZ

VUELTA MAÑANA

La luz caía suavemente sobre las páginas del libro, dejando el resto de la habitación en una vaga penumbra. Las bibliotecas habían ido rodeando la cama, apretándose contra las paredes, en un gesto de vacilación, como procurando no ahogarlos. Descansó el libro sobre las piernas desnudas y encendió un cigarrillo con prolijidad, ablandándolo primero, luego quitando las hebras que sobraban de su boquilla de corcho amarillenta. Mirando hacia el frente, hacia los costados, fué identificando los lomos, recordando fugazmente las lecturas, la ansiedad que ahora colmaba la posesión de tales o cuáles libros, la pasión de poseerlos para releer alguna página, cuando el deseo de ella surgía imperiosamente. Siempre había sido un mal lector de bibliotecas públicas, de libros prestados por los amigos con párrafos marcados, a veces comentados, que sin querer lo empeñaban en la investigación subrepticia de una intimidad.

Ese rato de la noche, apoyado en la almohada, solía ser el mejor momento del día. No había ya más urgencia que la del sueño, y las preocupaciones y los problemas parecían ceder el primer plano a las ideas y a los recuerdos que acuden caprichosamente, con su magia imprevisible. Era la única hora del día en que podía preguntarse cosas, sus cosas, analizarlas calmosamente, sin creer que nadie las estaba leyendo en su cara; el momento de dejarse invadir por algún grato recuerdo o de entregarse llanamente a una nostalgia sin que hasta él llegaran los ruidos de la cocina, el corretear o las disputas de sus hijos, el timbre de la calle.

Su mujer dormía a su lado, la cara cubierta a medias por un brazo, evitando el resplandor de la luz. Hacía ya quince años que la veía así, o sentada, leyendo, conversando, renegando con la pequeñez del departamento, sacando cuentas, ansiando la comodidad de unas vacaciones, callando cosas, como él, que llevaba también su mundo secreto, inentregable. Ahora dormía a su lado, casi como una extraña a fuerza de tanto conocerla, como quien de pronto se ve de perfil o de espaldas en los espejos combinados del sastre

y se desconoce, se sorprende de una figura hasta entonces no advertida. Ella se había resignado a sus maneras, a la escasez de sus palabras, a sus largos silencios; había acabado su lucha —su reclamo de ternura, sus esfuerzos inconscientes: la lucha de ambos— por hacer de los dos una sola persona, un mismo juicio.

—La primera persona del plural es un mito —le decía Eduardo riendo y señalándole burlonamente con el índice que le temblaba—. Es inútil, siempre se hace daño, por bien intencionados que seamos. Él le había reñido violentamente, entonces, envuelto en una ola de generosidad, de deseo que juzgaba eterno, con la insolencia de los que han amado a una sola mujer. Pero Eduardo no lo contradijo y se quedó callado, como pensando, con una levísima sonrisa.

Del patio llegó hasta sus piernas una débil brisa que jugó con el vello humedecido por la transpiración. El viento le trajo también el rumor de la lechería de los fondos. Ahora eran las botellas las que hacían ruido al ser golpeadas en sus transportadores de alambre. Pensó que esa noche los escuchaba, les prestaba atención, cosa que muy raras veces ocurría, a fuerza de ser ruidos tan familiares. Toda la noche aquel trajinar de tachos, luego el de las botellas y ya amaneciendo el forcejeo de los hombres que atalajaban los caballos. Alguien gritó: —¡Luigi, vení Lui... gi!— y el grito permaneció flotando en el aire. Esperó la respuesta durante un momento y se quedó con una pequeña angustia. Los ruidos, otra costumbre más, que sólo advertimos cuando cesan por el hueco que dejan en el aire. Recordaba que cuando detuvieron el reloj que había sido de su bisabuela y extendieron la sábana, la interrupción brusca de aquel jadeo, que durante días había escuchado sin descanso, aquel silencio, le aterró más que el saber que su padre había muerto. Tal vez porque el silencio en una habitación que había estado llena de aquel ruido significaba la muerte más que la frente dura y fría como una piedra.

Su mujer levantó el brazo descubriéndose la cara.

—¿Todavía? Te dormirás mañana.

—Hoy he dormido siesta. Una página más...

—No fumes mucho, querido.

Y se volvió. "Las cosas lo han atrapado", se dijo mientras acomodaba su cuerpo buscando un poco de fresco en las sábanas. Sabía que estaba entre-

gado a su mundo, el que descubría cuando estaba solo, cuando ella y los hijos dormían, cuando dormía la maldita casa y el viejo sordo de arriba apagaba su radio, un pequeño mundo que sólo le concedían la soledad y la engañosa libertad que da la noche. "¡Cuántas cosas estará pensando, mientras se deja llenar como un vaso, hasta que ya no pueda más y me busque para decirme, para hablar hasta la imprudencia!" Las palabras harían como siempre el milagro de volverlo, de acomodarlo de nuevo a las cosas, a ella, a su mesa de trabajo, a sus costumbres. El sueño comenzó a invadirla con breves palpitaciones de inconsciencia, como el volver repetido de una ola.

El cigarrillo se consumía entre los dedos del hombre, casi sin haberlo pitado. Se levantó y salió al reducido patio del departamento. Las estrellas brillaban fuertemente en un cielo negro y denso como si hubiera encendida una luz poderosa detrás de un terciopelo apolillado. Pensó en el perfume pesado de las damas de noche invadiendo las calles de Flores, llenas de sombra y de silencio.

Miró hacia arriba, hacia las estrellas, hacia el aire caluroso.

—Linda la noche. ¿Para quién?

Al tirar el pucho en la rejilla alcanzó a ver en su penumbra el cuerpo de una rata que se retiraba con desgano.

El tranvía se acercaba por la calle Avellaneda, dando tumbos como un barco. El tranvía de todos los días, con la apretada gente de siempre, camino del trabajo. Rostros desganados, con sueño, indiferentes y opacos, acudiendo a la cita rutinaria, tal vez desde años, viendo las mismas caras, atisbando desde las ventanillas las calles que ya saben de memoria, procurando leer el diario del vecino, aguardando un asiento, ya cansados. Al trepar en el tranvía ya se sabía lo que iba a ocurrir o casi todo. Los gritos impacientes del guarda apretándolos como un ganado, generalmente manso, el golpear de los vidrios de los impacientes que no podían subir, las invocaciones de solidaridad de algunos —"todos tenemos que trabajar"—, los insultos de los más enardecidos.

El tranvía había sido buena parte de su vida. Uno, varios, que en los años de la niñez lo condujeron a la escuela —esa diaria angustia—, al nacional y más tarde a la facultad. Pero en aquellos años el viaje siempre tenía ma-

tices y hasta sus dichas, y el tranvía no conducía hacia ninguna rutina, a veces al temor o a la ansiedad de los exámenes. Y de tarde, en la facultad, los corredores estaban llenos de conversaciones, de amistades nuevas, de muchachas. Después los regresos apretando otras manos ya rendidas, en un mudo lenguaje de solicitaciones.

Pero ahora, al agarrarse del frío pasamanos sólo pensaba que había de ir y volver a la tarde nuevamente, con la sola ambición de un asiento o de un rincón tranquilo donde acomodarse y leer durante tres cuartos de hora, única manera de poder evadirse de aquel aburrimiento. A veces, cansado de aquel camino, cambiaba de ruta complicando caprichosamente el itinerario, buscando otras calles, el veredón amplio de Rivadavia o la vereda desierta de Yerbal con el ruido de los trenes al costado, que tantas nostalgias de vagabundeos y viajes le traía. Pero siempre era el mismo mundo el que encontraba a esa hora, la misma gente acudiendo a una misma cosa, con tristeza, con lentitud o con prisa. Hasta las mujeres, en esa semiayuna de las siete de la mañana, dejaban de conmover, sin coquetería, con los ojos de sueño, inclinadas sobre sus revistas, sus biografías noveladas, chismorreando de la oficina, quejándose de sus jefes.

Toda su ambición era la de viajar con otra gente, con la que viaja a media mañana o al atardecer a hacer compras en el Centro o a divertirse. Ésos llevan y traen caras distintas, alegres, satisfechas, se visten con esmero, viven. Decididamente, pensaba que el sufrimiento no ennoblecía.

El guarda era Andrés, un viejo que conversaba con todos los pasajeros y que para cada uno tenía un comentario entre burlón y cortés. Por las caras se advertía que no agradaba a todos. Ellos, él, iban a trabajar y a nada más. El sólo conversaba con los amigos, abriendo una pequeña puerta, un resquicio por el cual comunicaba algunas cosas, no muchas. No le gustaba hablar en la calle con nadie y menos con un guarda que hablaba a gritos, repitiendo en voz alta lo que acababan de decirle. Por eso cuando le tendía la moneda, que era todo cuanto debía dar, temía siempre que le hiciera un comentario sobre el tiempo o le preguntara, señalándole el libro: "¿Qué anda leyendo? Oh, los libros de antes..." Podía adivinar lo que pensaba de él. "Este cara de bragueta, ¿qué se habrá creído?", o algo por el estilo, pero no podía vencer su resistencia, como tampoco con el peluquero, que le cortaba el pelo desde hacía diez años y que hasta ahora ignoraba dónde traba-

jaba, qué hacía, qué pensaba del fútbol y de la política. En verdad lo que le molestaba era el hablar y el saber que mucha gente de su alrededor lo distraería de la lectura de su diario para escuchar las tonterías que él mismo se vería obligado a contestar.

Pagó el boleto y se sentó. Había logrado su pequeña felicidad: una ventanilla que se abría a la mañana fresca y limpia, con un aire que olía a campo mojado. "Si pudiera ir a Palermo y pasearme aprendiendo a distinguir las rosas, mirar las nubes de polvo dorado que dejan trás de sí los jinetes, con seguridad que no pensaría majaderías o que se las diría al guarda en voz alta, sin escrúpulos".

Haraganeó algunas cuadras y luego abrió su libro, un libro grande, extenso, que solía leer con calma, durante muchos días seguidos, a veces durante un mes, un rato diario, el del tranvía, o en la tranquilidad de las noches. Había épocas en que buscaba la narración demorada y atenta que se podía interrumpir en cualquier instante colocando entre las páginas el boleto del tranvía, para volver al día siguiente o más tarde, como quien acude con regularidad y llaneza a ver a una persona cuya conversación agrada. Por eso los libros minuciosos, de muchas páginas, que blandean sobre la mano que los sostiene, como prometiendo un repetido gusto, eran los que prefería en los momentos de serenidad. No le interesaba leer mucho, entonces, y demoraba las páginas, sin apremio, con la certeza de que cuando terminara se encontraría ante un vacío, sin saber con qué proseguir la lectura, temiendo un desengaño, o no hallar la calidad que abandonaba.

Cuando lo invadían esos tiempos de nervios y de intranquilidad, creando dentro de él un ritmo apresurado, casi febril, que no se traslucía en sus gestos pero sí en la rapidez de las palabras con que se piensa, en los ojos que leen equivocando, completando frases caprichosamente, dando vuelta una página sin haberla terminado, entonces dejaba su libro, sabiendo que todo era inútil y que debía entregarse al mundo de su alrededor que exigía su atención, que le impedía toda magia, sin admitir subterfugios.

Entonces se dedicaba desde su asiento a mirar las calles, la lluvia golpeando contra los vidrios, las veredas recién lavadas o llenas de hojas que el viento arrastraba caprichosamente. O esperaba los lugares que siempre veía con gusto: las dos cuadras de la plaza Irlanda en cuyo centro se amontonaba la niebla o blanqueaba la escarcha en invierno, la plaza que en el verano

echaba sobre el tranvía un hálito fresco y verde, lozano como el césped que comenzaba a regar. Esperaba el cruce de Hidalgo, donde había vivido dichosamente hacía ya algunos años; el parque Centenario, las tipas de la calle Lavalle, llenas de fragancia y de color.

Observaba a la gente, la gente repetida que viajaba siempre a la misma hora y, si de ellos dependiera, siempre en el mismo tranvía. Se amontonaban en la plataforma o en el pasillo, los cuerpos calzados y oprimidos constituyendo una sola masa gelatinosa y a la vez áspera, las caras casi juntas y los ojos sin saber dónde posarse, fatigados de mirar la misma cosa, el mismo fragmento de piel, la mosca que se pasea por la cinta del sombrero, la propaganda de yerba cuyas letras se han contado, o cruzando rápidamente la mirada con la del vecino u otro cualquiera que mira con fijeza, como censurando, buscando camorra o en la mayor de las distracciones imaginables. Desde su asiento había momentos en que los veía callados, con el sombrero sobre las caras, las manos sujetando las carteras, el diario o sosteniéndose de las manijas, leyendo, arrimando al papel las narices, las mejillas, acercando esas dos bolitas acuosas que son los ojos, por donde pasa toda la vida, como por los dedos; y entonces los ojos de las personas no le parecían más inteligentes ni mejores que los de un perro o de un caballo. En esos momentos se sentía alejado de todos, los veía a todos iguales, incomunicables, como si los contemplase desde otra especie, encerrados, limitados por sus trajes o sus vestidos, como islas rodeadas por una agua profunda, que sólo las palabras y el amor parecen vencer. Una sensación de soledad lo sorprendía como algo que siempre existe pero de lo cual sólo tenemos noción durante algunos breves instantes, pero luego se desvanecía con la ligereza del recuerdo de un sabor que de pronto nos ofrece la memoria, y quedaba de nuevo ante sus semejantes, el apretado grupo humano, la culminación de la escala zoológica que se dirigía al trabajo de todos los días por el mismo camino que las hormigas trazan sobre el césped.

El tranvía marchaba a los saltos, lleno de un hervor de hierros y de vidrios que parecía disimular su comodidad, diluída en aquel estrépito. Pero cuando aquel armatoste se detenía sucedía un silencio grotesco, inesperado, y él sufría la ridícula sensación de que la incomodidad de los otros y todo aquel silencio se apoyaba sobre su cabeza. Levantaba la vista arrancándose del libro en un esfuerzo por participar solidariamente de la espera impaciente

y sosegada de los demás. No podía remediarlo, pero suponía que todo se volcaba sobre él, como dueño de una posición excepcional, que se hacía aparente y notable, como pasear por las calles con una mujer muy hermosa a su lado. Aquí en el tranvía y en toda la vida su afán era el de pasar inadvertido, como una simple mata de pasto en el campo. Ese sentimiento era el que le impedía abrir la ventanilla y aliviar la atmósfera que lo rodeaba, porque sería cometer un gesto violento levantar las manos y tirar, medio incorporado en el asiento, de las dos agarraderas de cuero, tal vez luchar y fracasar ante los ojos de los demás, curiosos o distraídos, pero que le mirarían. De antemano sabía que se pondría rojo hasta la frente, las mangas de su saco se correrían hasta los codos y acabaría por sentirse más molesto que respirando el aire viciado con olor a polvos baratos, a *rouge*, a tabaco negro y a sudor. Ahora también le impedía levantarse y ceder el asiento a la rubia que estaba de pie a su lado y que sin duda, por las miraditas y los discretos gestos de cansancio, estaba esperando eso de él, que iba leyendo y al que podía suponer un hombre educado. Pero el levantarse, sonriendo, porque de algún modo tenía que suplir el saludo con el sombrero, que no usaba, le producía un verdadero traumatismo, y se resignó a que ella pensara que era un grosero y un mal educado, que estaba leyendo alguna novela de policía o algún libro pornográfico que le interesaba mucho.

Al llegar al Centro cerró el libro y volvió la cara hacia la ventanilla, hacia ese mundo de la calle que se deslizaba afanoso, hablando, tocando bocinas, con sus cosas que no le interesaban, que podía imaginar tan complicadas como las suyas, pero que no eran las suyas por más que hablaran y dijeran, aunque lloraran y lo miraran con ojos de angustia. Aunque hablaran solos por las calles, haciendo gestos, siempre los dejaba pasar a su lado sin detenerlos hasta que se perdían por las veredas o en la profundidad de las casas. Comenzó a invadirlo la oficina, como ocurría siempre, un poco antes, un poco después. Su pequeño escritorio de roble, los cajones repletos de papeles, el gran secante verde. Le parecía que hacía siglos que estaba sentado a aquella mesa, siglos de castigo apretando la prensa y copiando notas con "de mi consideración", "tengo el agrado de saludar a usted y a la vez", y la cara del señor gerente, fresca y recién afeitada, que a las 9 se asomaba y le decía irreparablemente: —Buenos días, señor Pérez, ¿hay alguna novedad?

Cuando el ascensor lo levantaba junto con otros hasta el tercer piso, se

iba diciendo con terquedad una frase que desde muchacho solía repetirse en sus momentos de fastidio, y cuya falta de sentido parecía calmarlo con su repetición: "Si tuviera una pistola, si tuviera una pistola..."

Calculó que la luna tardaría unos diez minutos en enredarse en los cables que sostenía la columna de alumbrado. La mañana de aquel otoño maduro tenía una suavidad inesperada que la indecisión de las luces parecía acentuar. La luz del alumbrado eléctrico casi sobre su cabeza, la luz blancuzca de la luna, el sol apuntando vagamente detrás de los lejanos eucaliptos del ferrocarril, disputaban su sombra sobre el pavimento del refugio. En aquel equilibrio, que pronto se rompería, la noche se prolongaba un instante más, apagando las estrellas como a regañadientes. Le gustaban esas horas. Conocía los amaneceres en que se iniciaba una excursión de pesca, los que aliviaban la tristeza de un velorio; un amanecer era siempre una posibilidad, aunque por lo común sólo indicara el comienzo de un día más.

Las siete y cuarto y el sol bajo aún. Las puertas de las casas, como bocas llenas de sueño, dejaban salir su gente hacia la tarea. En las cocinas se iniciaba el fregoteo, el café con leche y las tostadas. En esa hora se consumían kilómetros del dentífrico más aconsejado por la propaganda; las madres frotaban las rodillas percudidas de los hijos, lavaban las orejas antes de que salieran para la escuela. La colmena se agitaba, zumbaba, iba a buscar agua y comenzaba a fabricar su miel.

Junto a él se fueron agrupando en estrecho refugio sus habituales compañeros de viaje, de los cuales no sabía más que las caras, el repertorio de las ropas, el perfume de algunos, y sin embargo sabía que todos estaban llenos de palabras como él, con un mundo tan complejo o tan simple como el que él encerraba en la piel y la ropa. Los podía sospechar a todos, con maneras semejantes a las suyas, con las mismas preocupaciones y sus distintos modos de llevarlas.

El empleado del ministerio, con su diario aún plegado y oliendo a tinta, estaba a su lado. Sus gestos eran rápidos y miraba desde arriba, con un aplomo que era casi insolencia. Toda su persona, sus zapatos, su traje bien planchado, su cuello duro y sus lentes confirmaban su condición de funcionario del Estado. Sus palabras lo denunciaban frecuentemente y tenía su voz una

entonación tan especial cuando pronunciaba la palabra "ministerio" o "nosotros en el ministerio", o "en el ministerio se dice", que era imposible ignorar su empleo. Como siempre acarició la solapa buscando el distintivo, con temor de haberlo olvidado. Estaba orgulloso de su botón esmaltado; parecía lustrarlo con la mirada, con pequeños movimientos de la manga, que disimulaba llevándose la mano a la cara. El botón lo enraizaba aparentemente a algo, lo sindicaba a algo: a montones de hombres que pensaban como él, a los términos de un estatuto, a un gran edificio, a la seguridad de una asistencia médica, al entierro gratuito en un gran panteón; los colores de un club de fútbol, hasta una relación de adversidad parecía salvarlos de un tenebroso anonimato, les apoyaba los pies sobre la tierra, los fondeaba en una realidad conocida, notoria. Y cuando mutuamente se miraban los distintivos o el birrete, tenían la misma sensación de seguridad que un carbonario al descubrir un secreto colega.

Lo fundamental, pensó, es estar con algo, serlo de una manera breve e inteligible, sin complicaciones, algo que se pueda encerrar en una sola palabra o en una sigla. Hay que apoyar bien las espaldas, saber que hay otros muchos que piensan como uno o demostrar a los demás que no se está solo, que hay mucha gente que siente y habla como uno, con las mismas palabras, con los mismos gritos, y si es posible con la misma ropa. Hoy se sentía tentado de interpretar aquella tendencia como una forma de cobardía, como una evasión a la responsabilidad antes que como una actividad de colmena u hormiguero. Mañana tal vez pensara otra cosa, lo explicara de modo distinto, con más simpatía y mejor humor. Pero ahora, mientras esperaba el tranvía, creía que todo aquello era por cobardía, que ningún hombre cabe totalmente en nada, en ningún partido político, en ningún cuadro de fútbol.

Todos triunfaban a su alrededor, empobreciéndose, logrando un límite severo que no les angustiaba. Hoy se sentía rodeado de caras que no tenían dudas, ni en su violencia, ni en sus amores, ni en su dolor. Abrazaban las cosas, las adquirían o las perdían con resolución, sin titubeos, libres de toda perplejidad o confusión. Y vivían exigiendo a los demás siempre lo mismo, afanosos por conocer su rótulo, sin muchas palabras, con una sola y terminante: malo, bueno, sensual, inteligente, tosco, falso, izquierda, derecha. Y se quedaban mirándolo, aguardaban a que hablara, para saber quién era, con quién trataban. Y era imposible decirles lo que deseaban, la sola palabra que

esperaban para incorporarlo a ellos o rechazarlo porque ya no valía nada, porque se habían equivocado. Y el "quién lo hubiera dicho" les flotaba en los labios, como una sonrisa, o se lo decían, sin más vueltas.

Había perdido certeza, la convicción irrecuperable de la juventud, sus opiniones terminantes, secas como el ruido de una moneda pesada que cae de cara al suelo. Ahora él rodaba, iba de un lado a otro, de una idea a otra, sin más convencimiento fuera de que todo se podía explicar, excusar, que todo se podía comprender, defender todas las posiciones y ambular incansablemente por todas ellas, con libertad y desamparo. Cada palabra que usaba era una injusticia, una limitación absurda en que procuraba encerrar la multitud de sus días, de árboles vistos de noche en las calles muertas, de pensamientos fugaces, de sensaciones que no se alcanzaron a traducir en palabras, pero que estaban en su memoria.

Las caras resueltas, de convencidos, intentaban empujarlo contra una pared dura, para que dijera de una vez por todas sí, no, sí, no, y se traicionara definitivamente. Y le daban vueltas, hablaban, se miraban entre ellos, para que los siguiera, y le mostraban su tipo de vida o de muerte, su moral determinada, su falta total de egoísmos.

—Tiene que estar con nosotros..., porque nosotros..., usted finalmente algún día saltará.

Pero ya la luna se había enredado en los cables que la dividían y subdividían geométricamente como gajos de naranja. La gente comenzó a impacientarse a medida que la luz que apuntaba detrás de los eucaliptos se acentuaba. Escuchó algunos rezongos. Tuvo pereza de moverse y buscar otra ruta más rápida. Estaba quieto, un poco caídos los hombros; parecía que se hubiera acostumbrado al aire que le rodeaba, al suelo en que apoyaba los pies, como si hallara algún placer, como si lo estuviera aguardando o temiera un dolor al moverse. Los otros, ante la espera tan prolongada, se quejaban a coro, en diálogos de protesta y de fastidio. El empleado del ministerio acentuaba sus palabras golpeando el diario sobre la palma de la mano.

—La Sociedad de Transportes, los obreros, el material anticuado, la crisis de posguerra...

Siguió tercamente encerrado en su silencio, mirando para otro lado, para evitar la interpelación. No tenía deseos de hablar, y el alzar la voz hubiera

sido un esfuerzo, la única manera de acompañar a los otros en su pequeña pasión.

Una muchacha se adelantó desde la esquina hasta el refugio. Cuando entró en el círculo de luz la miró a la cara. Ella, casi sin saberlo, sostuvo la vista con una expresión inalterable y una vaga sombra de sonrisa. Le pareció reconocerla. "¿Dónde la he visto?" Y se puso a recordar las situaciones más inverosímiles, mientras daba un paso atrás haciéndole un pequeño lugar que ella aceptó con naturalidad. En su cara había algo que le obligó a insistir en su mirada, tal vez un pequeño gesto de desafío, de triunfo anticipado en su frente levantada y limpia, lisa, como si estuviera acostumbrada a vencer, a salirse con la suya. Evidentemente, el suyo era un cuerpo joven, vivo, aunque no se trasparentase en puntas ni redondeces.

A lo lejos se anunciaron las luces del tranvía que avanzaba apresuradamente, saltando en cada juntura de los rieles, repleto de gente ansiosa de llegar de una vez a su oficina. El coro recrudeció amenazante, calculando que ninguno podría subir y que habría de esperar otro. Los hombres se apresuraron, saltaron atropelladamente al estribo, hábiles en esa gimnasia diaria. Ella logró asirse y subir también en medio de los apretujones y groserías. Alguien, cortésmente, le pasó el brazo por la espalda y la sostuvo mientras la carga se apretaba en la plataforma, y le procuraba un lugar mínimo para sus pies, para sus muslos. Él contempló la escena sin moverse, aparentando una total indiferencia, pero con una pequeña decepción. Se quedó pensando en la promiscuidad.

Ahora estaba en el refugio, rodeado por la gente que como él aguardaba el tranvía. Hablaban entre ellos, algunos con gestos de violencia, con las caras irritadas; otro protestaba en voz alta, golpeando un diario en su mano abierta, dando mayor énfasis a las palabras. Pero él parecía estar en una isla, con su cara impasible, y aunque el espacio de que disponía era mínimo, su cuerpo quieto, algo flexionada una rodilla, parecía estar rodeado de silencio.

Cruzó decididamente la calle, en línea recta hacia donde él estaba, y con su cuerpo le insinuó la necesidad de un lugar para esperar ella también el tranvía, que avanzaba sus luces temblorosas por los tumbos. La miró fijamente a los ojos por un breve instante. No le costó ningún esfuerzo sostener aque-

lla mirada, que tanto había buscado. Por fin parecía verla, después de tantos meses de pasar a su lado, inadvertida, como si ella no tuviera un cuerpo joven o no fuera nada. Se hizo un poco a un lado y le dejó algún sitio. Quedó a su espalda y se imaginó que la seguía mirando, tal vez intentando recordarla, observando su cuello, sus orejas o la parte de la cara que permitía su tres cuartos de perfil, que decididamente no la favorecía.

La primera vez lo vió en la esquina, casi al borde de la vereda, contemplando el agua de lluvia que corría impetuosamente en aquella mañana de primavera. El aire llegaba blando, limpio y refrescado por la lluvia, cargado aún de pequeñas gotas, recogidas en las hojas de los plátanos, del gotear de alguna teja. El agua, saltando sobre los desniveles del empedrado, arrastraba cortezas, las pequeñas hojas tiernas, con una rapidez que parecía alegría. Tal vez no fuera otra cosa que el verde claro de las hojas recientes el que lo retenía allí en la contemplación, sin mezclarse con la gente que se amontonaba en el refugio, siempre impaciente y nerviosa en su espera.

Muchas veces lo vió allí, absorto, como distraído, sin hacer caso de nadie, con su libro debajo del brazo o apretado contra el pecho, aparentemente sin prisa, dejando que los otros se atropellaran en los estribos, que la apretujaran en la plataforma, sin verla, sin poder evitar una ligera sensación de amargura. Lo veía desde hacía meses, en algunas mañanas caminando hacia Rivadavia, y entonces sus intinerarios tropezaban en la misma vereda, o en el molinete del paso a nivel que él le franqueaba, y le contestaba a sus "gracias" con una leve inclinación de cabeza y una voz casi áspera. Ella regulaba su paso para que el encuentro se produjera en obligada cortesía, como tendiéndole una emboscada, porque le gustaba su gesto, la distracción o la seriedad que no le permitía descubrirla, advertir sus ojos brillantes, ni sonreírle ni piropearla, o simplemente mirarla con esa leve intimidad que dan los encuentros repetidos. Caminaba entonces esas cuadras con la esperanza de verlo, como una costumbre, para nada. A veces iba por la vereda de enfrente, lejanísimo y ausente de sus miradas, ya casi indiscretas, pero cuando lo hallaba a mitad de camino, en cambio, se establecía un equilibrio exacto entre la espera y el haberlo visto. Encontrarlo cerca de Rivadavia la contrariaba porque no le permitía entrever desde lejos, buscar su figura avanzando rápidamente hacia ella, dejándola atrás sin verla, como si fuese un fantasma o una mujer horrorosa, que se evita mirar. Y las cuadras por delante le parecían entonces más lar-

gas, más interminable el pisoteo de las hojas secas, su cuerpo desarticulado, blando, casi inútil.

Ahora los separaba un breve espacio de aire, la sola decisión de un mínimo gesto. Sabía que él seguía mirándola, que observaba el botón rojo que cerraba su cuello, el nacimiento de su pelo. Una confusa sensación de dulzura y de riesgo pareció envolverla y obligarla a ladear la cabeza, volviéndola hacia atrás, como si estuviera obedeciendo a otra voluntad. Por sus piernas fué creciendo el deseo de dejarse ir blandamente hacia atrás y apoyarse en él, con la seguridad de que la aceptaría naturalmente, sobre el pecho, sin levantar sus brazos.

Llegó el tranvía desplazando la gente en el refugio, provocando los brincos y los saltos de los hombres. Pensó que él la seguiría y trepó a la plataforma, apretada, tocada por duras piernas de hombres que ya no la molestaban. Un brazo firme y fuerte, cruzado a su espalda, la sostuvo. Pero cuando el tranvía dió vuelta pudo distinguirlo bajo la luz amarilla del farol, en el refugio ahora desierto.

El encuentro se repitió con constancia, día a día. Así había sido durante un largo tiempo, sin que él la advirtiera, pero, ahora, aquella cara que parecía surgir de la niebla comenzaba a vencer todas sus cosas, a crecer con el ritmo de una enfermedad.

Años en esas calles viendo rostros de mujeres todos los días, las caras hermosas —más que ésta—, adivinando los muslos alargados debajo de las ropas, rozándose con ellos en el apretón de los pasillos, sin que nada durara, porque todo se olvidaba ante la primera dificultad en su trabajo o al leer una buena página. La sangre alimentaba mansamente su cuerpo en la costumbre, en la comodidad de lo conocido y transitado, rodeado de un aire que era definitivamente suyo, con una suave negación al placer nuevo, a sus angustias y desasosiegos.

En los primeros días buscó su cara, por verla nada más, por esperar verla, que era más grato que el mismo instante en que la enfrentaba, como si el mirarla empobreciera su rostro y su figura perdiera la natural agilidad que le agradaba. Y durante breves segundos cruzaba su mirada con ella, en su orgu-

llosa impasibilidad, con la esperanza de que no hubiera nada detrás de aquellos ojos, ni nada extraordinario debajo de su ropa como para empujarlo a romper con su conducta, con su tranquilidad (que volvería a ganar con sólo cambiar de itinerario), con el orden de sus días, sin necesidad de andar mintiendo. Y al principio, al tenerla delante de sí, con su vaga promesa, le parecía insignificante, sin atractivo, pero en cuanto ella se alejaba en el tranvía, que jamás dejaba pasar, la cara volvía embellecida como una nostalgia, y la mirada de ella se hacía más y más desafiante, casi provocativa. Y al no verla todos sus gestos parecían indicarle que deseaba ser hablada, que lo buscaba, y sus movimientos se convertían en símbolos evidentes de interés, con su obligado recato; pero a la mañana siguiente, en el breve instante, no advertía otra cosa que unos ojos que no rehuían su profundidad, con limpieza. Pensaba entonces que sólo coqueteaba, o que buscaba marido, con toda formalidad.

Nunca la siguió ni se decidió a saltar al tranvía detrás de ella. Le parecía que hacerlo era lo mismo que piropearla, decir a su oído una de esas vaguedades halagadoras que los hombres acostumbran a decir a las mujeres, procurando acelerar el proceso de su conquista. Y le resultaba tan absurdo el tener que mostrarse, el hablar para definirse, para decir quién es uno, cómo es, dar seguridades, todas las que las mujeres exigen, que aun en sus momentos de mayor optimismo lo desganaba, lo hacía apretar su libro contra el pecho con su mano izquierda y mostrarle a ella ostentosamente su alianza, como si estuviera en el refugio con sus hijos a su lado, diciéndole que tenía mujer, una casa ordenada, que conocía a ciegas una cantidad innumerable de hábitos por los cuales había transcurrido su vida y por los que esperaba seguir.

Ya no se le ocultaba que le gustaba y lo admitía plenamente en sus razonamientos, pero todo le hacía creer que era imposible llegar a ella limpiamente, con escasas palabras de engaño, buscando el camino más inmediato, sin necesidad de que ella intentara sujetarlo, alejarlo de su vida, sin pretender ligarlo a ella aunque sólo fuera con un gesto impremeditado. La palabra aventura se le ennoblecía como un concepto elemental y puro, como la única solución, consumación de aquella cara y de aquel cuerpo que día a día parecía desafiarlo. Su comodidad, sin embargo, le hacía desear en lo hondo que lo despreciara, que no lo mirara más, y por momentos se alegraba al creer advertir en ella algún gesto de indiferencia, como si ya no le importara, como si él no existiera en la esquina esperándola. Pero su propia pasividad también

lo irritaba y le producía una pequeña angustia al suponer que ella se cansaría de aguardarlo, de esperar su aproximación, y aceptaría la mirada golosa y descarada de algunos que la rondaban, que le decían con naturalidad las eternas palabras que él adivinaba casi con asco y que, tercamente, estaba callando desde hacía tiempo. Y creyó estar perdiendo algo que aún no conocía, porque ignoraba su voz, las palabras habituales que usaba, el rostro de su risa. Con un poco de perversidad solía conjeturar que todo su encanto se derrumbaría ante unas pocas palabras impúdicas que las conversaciones dejan fluir como vivos retratos, con más fidelidad que una foto. Sabía bien que a veces bastaba un adjetivo, una palabra rumbosa y enfática, una de esas palabras sentimentales, para alejarlo irremisiblemente de la gente. Así llegó a convencerse de que sólo esperaba una oportunidad favorable para ir hacia ella y decirle lo que pensaba desde hacía tanto tiempo, una oportunidad que venciera su orgullo y su temor a fracasar, a equivocarse suponiendo que sería escuchado, sin escándalo, con naturalidad.

Una mañana pasó ella a su lado despaciosamente, canturreando muy bajo. No pudo identificar lo que cantaba —hubiera sido tan importante para conocerla un poco—, o tal vez no cantaba, pero cuando llegó el tranvía subió detrás de ella, pensando que era el momento, que llegaría gracias a una pequeña gentileza, tal vez al cederle el asiento o un pasamano para que se sostuviera. En el pasillo los apretó el afán desordenado y casi animal de los que iban subiendo. Sus cuerpos se adhirieron y se sintió molesto, casi avergonzado por aquel forzoso contacto que no buscaba y que el tranvía, con sus saltos y balanceos, acentuaba. Pero esa primera sensación de incomodidad fué cediendo y dió lugar a una calidez que fué llenando su cuerpo, grata y angustiosa a la vez. De costado, miraba hacia el frente, a las calles, a través de las ventanillas, por sobre los sombreros y las cabezas de los que estaban sentados, pero era como si la tuviera delante y no bien apretada a su lado, las piernas a lo largo de las suyas. Sin saberlo, su cara giró lentamente buscándola, con una mirada entre severa y borrosa, impulsado por todo su cuerpo, que había vencido y lo arrastraba ciegamente, sin más razón. Sus miradas oblicuas y oscuras se encontraron, soslayándose, como si al buscarse se rehuyeran, como si estuvieran solos, olvidados de la gente que los bloqueaba. Creyó sentir que el cuerpo de ella se ablandaba sobre el suyo, pero un grito del guarda empujando a la gente, apretándola más aún, lo arrancó de aquel esta-

do que lo despojaba de toda conciencia, lo liberaba, entregándolo plenamente a sus sensaciones. Alguien los separó rudamente, forcejeando por descender, y las protestas indignadas de una mujer acabaron por ubicarlo en un mero tranvía completo. Pocas cuadras más adelante ella descendió del tranvía, sin volverse siquiera, y él prosiguió su viaje, reprochándose su estupidez y su cobardía, entristecido e inquieto.

A la mañana siguiente, en la esquina, mientras el agua golpeteaba en su paraguas y le enfriaba las manos, sólo esperaba el tranvía, el primero que llegase, sin aguardarla, porque se había convencido ya de que todo era inútil y que nada lograría con aquellas miradas y la espera de una situación que nunca le parecía lo suficientemente favorable. Sentía cierta satisfacción ante este propósito que allanaba nuevamente su camino y le desvanecía un problema, una preocupación, porque de todos modos ya se había convertido en preocupación.

A la hora de siempre ella cruzó la calle, corriendo, perseguida por las gruesas gotas de lluvia. El tranvía estaba aún lejos y la lluvia se hacía torrencial, como empeñada en deshacer sus firmes propósitos de dejarla ir, de no hacerle caso.

En el momento de hablar se le ocurrió que cometía una estupidez, que nada valía la pena para empujarlo a aquello como si abandonara una pared en que apoyaba su espalda y se echara a caminar en medio de una muchedumbre desordenada y enloquecida. ¿La quería, en verdad? ¿Era su deseo tan intenso como para empujarlo, lanzarlo, de esa manera? Tuvo tiempo para pensar que cometía una chiquillada, que era tonto hablar y tener que decir cosas, esas imbecilidades que hay que pronunciar para hacerse entender, para pedir algo, porque entonces se dió cuenta de que iba a pedir.

Siempre lo habían inhibido esos instantes en que el individuo debe manifestarse, porque los consideraba falsos, totalmente falsos. Debía bastar con una mirada, un apretón de manos, con un instante de vencimiento, pero no hablar, porque las palabras son incapaces, las cinco o seis palabras iniciales y vanas no pueden reflejar todo lo que se ha pensado, sentido durante meses de estar parado en una esquina esperándola, espiándola, para verla durante un momento y dejarla ir, luchando desaforadamente con uno mismo, con la mujer, los hijos, con la comodidad, las costumbres, el empleado del ministerio.

Pero siempre hay que hablar aunque no haga falta, como ahora, en que

ella –que debía saberlo todo– escucharía su tartamudeo, el retorcido camino de las palabras que se adaptaría fielmente a su rostro, a las palabras que ella dijera. Y en ese breve instante que demoró para cubrir su cabeza empapada, lacia, con el paraguas de grueso mango de caña de la India, pensó que ni la quería ni la deseaba, que no era para tanto.

Ella lo miró sin sorpresa, con naturalidad. Abrió la boca y las palabras lo arrastraron, recuperado, dueño de su pasión o de sí mismo, ante la cercanía de la cara que le pareció inmensa y hermosa.

–Hace mucho tiempo...

–Sí, hace meses –le atajó ella, con una voz ligeramente ronca que acabó por sumirlo en una especie de vago mareo, como el del primer cigarrillo de la mañana.

Dió un largo rodeo por las calles, demorando el momento, que sin embargo ya estaba jugado. De sobra sabía que esos momentos llegaban y que nada lo detendría, aunque supiera que ya comenzaba a matar la plenitud de esos días, la codicia en que estaba viviendo. El deseo le había parecido siempre más intenso que su realización, que era concreta, recortada como un papel, sin el borde de agua de la pasión que denodadamente busca su camino. En todo estaba la propia muerte, inevitable y ansiosa en su afán por abatir las cosas, por gastarlas como monedas, cansándonos de ellas, haciéndolas habituales, merecidas.

Sobraba tiempo para caminar, para dominar la impaciencia y suavizar la sangre que golpeaba como reclamando un momento de calma. Su razón se detenía perpleja ante sus pensamientos contradictorios y confusos, ya era inútil. Más que nada había deseado esta cita y aguardado con impaciencia aquel instante previsible de la atracción rigurosa, el viejo camino recorrido por millones de parejas, más o menos elementales, confiando en la singularidad de sus pasiones, en lo voluntario de sus gestos. Previó sus manos, como las de tantos, acariciando sus brazos, deslizándose por sus senos, apretándolos con delicadeza, con la experiencia de la especie, llegando hasta la comba de sus caderas, hasta la mujer primordial, con su cara distinta, pero siempre la misma, con los mismos sorprendentes gestos de entrega y de rechazo en los ojos,

en las manos. Previó el tuteo naciendo de la primera intimidad, la primera sensación de desencanto, la tristeza de un deseo satisfecho.

Y aunque sentía la sangre tibia y placentera bañando su carne, acelerándose cada vez que pensaba en su rostro, en sus muslos alargados, en la discreta y oculta riqueza del cuerpo, al pensar en el placer que le aguardaba, al caminar por las calles ya desiertas, había una especie de vacilación y de duda en sus pasos, un retardo intencional. Vencido aquel deseo, su misterio, que ya no consideraba inagotable, quedarían frente a frente, desnudos, tal vez agresivos, con sus dos personalidades definidas y sin amparo. La sangre renacía entre ambos, pero ya empobrecida, cada vez más ansiosa de soledad, atentos los dos a los gestos y a las pequeñas miserias, al asco que trae el fastidio, esforzándose por no herir al otro o humillándolo sin reservas. Y los dos, o uno, él posiblemente, buscaría la salvación en la imagen ajena, vergonzosa, sobreponiéndola a la cara ya conocida, al gesto, a las palabras, a los caminos ya transitados y sabidos.

Así le había ocurrido con todo y nunca había llegado a resignarse a la soledad que entonces le acometía, a su desamparo ante la rutina, los días de siempre, sin esperanza y sin fuerza. Las botas brillantes y bien armadas detrás del cristal le habían parecido durante meses algo maravilloso y las había ansiado con impaciencia. Cuando las calzó, finalmente, su brillo se fué amortiguando, la caña perdió su tersura y los talones se fueron gastando hasta encontrar el perfecto ángulo de incidencia con el suelo, ese ángulo que la vida labra lentamente en todas sus cosas. Ya para entonces se las ponía y quitaba sin satisfacción, con el solo recuerdo de que en un tiempo habían sido su ansiedad.

Siguió caminando, la mano en el bolsillo, apretando la llave que ella le había dado la noche anterior.

Lo dominaba aún algo de desconcierto y un temor, en los momentos de intensidad olvidado, sumergido, de llegar a hacer daño, de estar jugando con los sentimientos de los demás, un pequeño temor de defraudar. Ya sabía que era imposible negarse, que de nada valía el estarse con su voluntad y su pequeña, su gran corrupción dominada, correcta, que lo llenaba anegándolo hasta los ojos, asomándose a su boca, hasta que amenazara brotar en un grito áspero, de odio y de vergüenza.

Ahora iba hacia ella y hacia otro montón de mentiras o de silencios, de

pequeñas, de ínfimas mentiras, de taimados pretextos, de grandes sinceridades que le pondrían pastosa la voz, con la única verdad de su sangre contenida e impaciente. Pero seguía. Se convencía ahora de que sus triunfos, los que ahora lo apesadumbraban un poco cuando volvían a la memoria con la tristeza de lo no realizado, no eran otra cosa que falta de fuerza, de sinceridad y que por eso las había dejado ir, pasar a su lado con la cara sonriente vuelta hacia su cara, con el brillo amortiguado de su carne, cantando suavemente; que no había sido el asco a mentir, a hablar, a buscar las calles solitarias, la perentoria necesidad de ser discretos, lo que lo había mantenido inmóvil, controlado, dueño de sí mismo.

Había luchado durante meses, procurando vencer con una secreta gana de sentirse vencido, pero ahora ya no había lucha y se encaminaba a unos brevísimos momentos de laxitud, de paz, que su impaciencia apresurarían empobreciéndola a ella, llenándose de algunas imágenes, de algunos gestos que atesoraría en su cabeza, que volverían inesperadamente bañándolo con su dulzura, imágenes que buscaría inútilmente en otros momentos, cuando no supiera a dónde volverse ni qué hacer, cuando nada fuera capaz de sostenerlo y hundiera la cara en la almohada buscando el sueño, su pequeña y fácil solución de muerte.

Ahora lo gobernaba su cuerpo, poderoso y exigente, el único que le daba ternura, el que ablandaba su dura reserva, le daba amplitud. Su cuerpo, la única fuente de su vida. La sangre alborotada, angustiada en el plexo, en el estómago, golpeándole en los oídos, fué ensordeciéndole, derrotando sus pequeñas razones, que a medida que alargaba el paso iban pareciéndole cada vez más débiles, más tilingas.

Cuando empujó la puerta había llegado a la conclusión —¿por cuánto tiempo?— que se abría paso a través de la vida, con toda su verdad: la farsa, la inutilidad de las pasiones, los arrepentimientos y las mentiras que se mueren, que se olvidan. Pero ya estaba adentro de un nuevo mundo. Desconocía todo y paseó su mirada sobre las cosas que llenaban la habitación, ya dispuesto a recordarlas, sobre los pequeños objetos que cubrían el tocador, los libros ordenados en un largo estante, una lámina enmarcada, colgada sobre la cabecera de la cama, que estaba cubierta con una colcha verde y brillante.

Demoraron el instante diciendo cosas sin sentido, sabiendo que por arriba de ellos, por sobre sus palabras, estaba esa otra cosa densa, imperiosa, que

buscaba su resolución procurando hallar su curso a través de las palabras mismas. Sus voces sonaban roncas, despaciosas, y las palabras una a una parecían vencerlos, como antiguos signos heredados, como si fueran otros los que las pronunciaban, carentes de sentido y a la vez inevitables, mágicas. Él mismo se oyó pronunciar las graves palabras a las que siempre se había negado, las oyó surgir con naturalidad, sin vergüenza, pero sin impedir que una mínima parte suya, entorpecida y envuelta como en una bruma, estuviera escuchando lo que luego recordaría implacablemente y le haría bajar la cabeza confuso, como si hubiera participado en una burla.

Habían llegado a esta soledad, a ese instante codiciado, como dos figuras desconocidas que se buscan con avidez para explorarse minuciosamente, para cumplir, para matar sus deseos.

Cuando calló, al abrazar fuertemente contra su cuerpo el otro cuerpo tibio y ya suyo, enorme, inabarcable y como fugitivo de sus manos, tuvo la sensación de las mínimas decisiones que exige una caricia, el desprender una ropa, la sensación irritante de las interrupciones.

Salió a la calle, al aire frío y húmedo de la madrugada que le envolvió la cara con rudeza, llenó sus pulmones en la aspiración amplia, casi un suspiro, oxigenando la sangre fatigada, sacudiendo su laxitud. Comenzó a caminar despaciosamente hacia su casa, buscando la soledad de las calles, rehuyendo los tranvías. Ahora no podía subir a ninguno, sentarse en su luz cruda, ensordecerse con su ruido insoportable; deseaba desplazarse despacio, procurando conservar su riqueza, incorporarse lentamente a un mundo más habitual, menos placentero. Como cuando se ha leído un libro o visto una película y se desea pensar o simplemente prolongar su magia. Sobre la piel suavizada de sus labios perduraba aún un gusto dulzón, como el que deja la leche; su cuerpo se mantenía tibio y sólo a la cara y a las manos parecía haber llegado el frío de la noche.

A medida que se alejaba, todo lo transcurrido comenzó a parecerle algo increíble, a perder realidad, como si lo hubiera soñado, como algo inmerecido en que todo resultara bien, como si nada hubiera hecho por conseguirlo. La calle lo ganó de a poco y tranquilizó su paso. Se había despojado de la tensión que desde hacía días daba un aire nervioso, duro, a todos sus movimientos, a

sus más mínimos gestos. Ahora parecía elástico y lento, sin violencias, con grandes deseos de sentarse en un sitio cómodo y dejar pasar el tiempo en la inmovilidad, detenerlo en ese vacío que lo poseía, sin angustias, con su dulce cansancio.

Le agradaban las calles a esa hora, con una luz borrosa y naciente, que era casi un engaño de noche, con los destellos de vida con que la ciudad iniciaba su diario trajín, su fatiga. Las botellas de leche que golpean suavemente los umbrales, con el sonido del vidrio amortiguado, lleno; los grandes carros de verdura que llegan al corazón de la ciudad desde las quintas, con el hombre cabeceando en el pescante, confiado en los caballos que ya conocen el repetido camino, el ojo rojizo del farol que se mece del eje trasero; las puertas entreabiertas de las carnicerías que dejan escapar el ruido del serrucho sobre los duros huesos; el olor del pan caliente rebosando las grandes cestas; las figuras fantasmales de los vigilantes con su esclavina, moviéndose en sus paradas, golpeando las manos enguantadas esperando impacientes el relevo; las pequeñas fogatas de papeles que en algunas esquinas encienden los diarieros, para calentarse los pies y las piernas, dando vueltas en torno de ellas como los gatos.

Le gustaba toda esa vida que comienza a despertar o que lucha contra la noche, latiendo debajo del sueño de la ciudad, desplazándose en la oscuridad, con un tono apagado; toda esa vida que la luz del sol arruina, extingue al mostrarla rudamente y quitarle su encanto, al matarla con su fatiga, con sus luces y sombras imborrables.

Se sintió incorporado y dentro de la ciudad, de sus calles, y tuvo deseos de pararse en una esquina, a conversar con alguien, a esperar el sol. Aquella carne nueva le había despojado de asperezas, aliviado de algo que parecía aplastarlo. Su persona parecía haberse diluído en algo más amplio, instintivo y humano, que le daba seguridad, casi alegría.

Entonces no le dolía mentir. No mentía porque era necesario hacerlo, porque todo había sido necesario. Era simplemente la vida misma la que lo empujaba y sólo un tonto se hubiera negado a una experiencia como la que acababa de realizar, a un momento, a repetidos momentos de amplitud, a ese contacto turbulento con la figura desconocida, casi ignorada.

La sensación del engaño, de la tristeza del engaño, sin embargo, sólo se había agazapado dejando lugar a la fuerza que brotaba de cada uno de sus

gestos, huyendo de la bondad del placer. Comenzó a triunfar cuando pensó que tenía que pasarse el pañuelo por la boca y quitarse todo rastro de *rouge,* que hubiera sido preferible darse un baño antes de regresar, que debía haberse lavado las manos mejor para quitarse todo vestigio de ese perfume suave pero imborrable que seguía oliendo en ellas, tal vez cierto, tal vez una ilusión de su memoria. Comenzó llenándolo de fastidio, de rabia ante la minucia y la lógica de la mentira en que había de incurrir, bien urdida, sin cabos sueltos. Y por ese camino no tardó en sentirse una pequeña pieza del mundo apretado de las convenciones, de su educación, de sus propios prejuicios.

Pero ya estaba más endurecido de lo que él mismo pensaba. Halló despierta a su mujer, incorporada sobre un brazo, y la besó como de costumbre, un poco distante, olvidado de su lucha y de sus protestas ante la atención que debía prestar a sus palabras cautelosas. Mientras se desvestía conversó con ella, acudió a su pretexto, planeado con elasticidad y lleno de recursos, de pequeños detalles.

Estaba en su mundo de siempre. La carne blanca de los brazos de su mujer, enriqueciéndose al llegar al hombro, brillaba suavemente; una carne generosa, madura, aparentemente sin fuerza, plena de sensualidad. Los libros, los ceniceros limpios, la radio sobre una carpeta blanca, casi junto a su almohada, el olor de la casa, mezcla de tabaco, de café, del papel ligeramente húmedo de los libros, su olor, el de su mujer, el del perfume que usaba.

Antes de acostarse dió una vuelta por la habitación de sus hijos, apretó las frazadas debajo del colchón, se aseguró si había cerrado la puerta y se metió en la cama. Al volverse besó suavemente a su mujer y ella le reprochó que oliera a aguardiente.

—He bebido un poco—, le respondió.

Y no era más que una copa que había tomado en el despacho de bebidas de la esquina, sólo para disimular, para acabar de limpiar sus labios.

Estiró su cuerpo en la tibieza de las sábanas, en la cálida proximidad de su mujer, la mano sobre su cintura. Las primeras oleadas del sueño le volvieron al otro mundo, ya distante, a la realidad de unas breves risas, a unos inútiles gestos de recato sobre el cuerpo desnudo, que parecía resbalar sobre la colcha verde y brillante.

ALBERTO SALAS

CRÓNICA

EN COREA PUEDE HABER EMPEZADO, NO LA GUERRA MUNDIAL, SINO EL REPARTO MUNDIAL

Nuestros hábitos mentales nos inducen falazmente a plantear muchos problemas, por ejemplo, el de la guerra de Corea, en forma dilemática: paz o guerra. Pero cabe, como en tantas otras cuestiones, un *tertius terminus* que bien podría no ser la guerra en su expresión total y al menos entre los dos colosos de la época, los Estados Unidos y la Unión Soviética, ni tampoco la paz, en sentido formal, sino algo parecido a una tregua de hecho, basada en el reparto del mundo. El futuro suele esconder a esta suerte de criaturas inesperadas en sus espeluncas laberínticas.

Pero ante todo, si queremos obtener una visión nítida del asunto, es preciso adoptar una actitud impasional, y examinar las cosas con la máxima objetividad posible, como si no estuvieran comprometidos nuestros afectos personales.

Sepamos cómo se iniciaron los acontecimientos. Según el punto de vista occidental, corroborado por las Naciones Unidas, el 25 de junio de 1950 los coreanos del Norte lanzaron una invasión contra la República del Sur, atravesando el paralelo 38. Conforme al criterio oriental —coreano del Norte y soviético—, la operación fué una respuesta a cierta iniciativa del gobierno de Seul. En rigor, esa polémica nos desvía de lo sustancial, y sólo tiene un interés jurídico. No es lo importante, en nuestro caso, averiguar quién ha empezado. Admitimos incluso —es igual— que gentes armadas de la República del Sur hayan podido realizar alguna incursión, por esas fechas, contra los del Norte (los incidentes fronterizos menudearon en esa zona). Pero aun cuando así fuera, la empresa de los norteños no tolera, ante el sentido común, el modesto título de mera expedición punitiva. Es una invasión. Y ha sido la invasión, no la iniciativa, lo que dió a los acontecimientos su fisonomía y su alcance. Si los coreanos del Norte hubiesen querido evitar las consecuencias del incidente, les bastaría con haberse detenido en el paralelo 38, o haberse replegado a él luego de infligir un castigo a los supuestos o reales incursores sureños. Dado que siguieron adelante, concluímos que la responsabilidad de los hechos recae sobre los

dirigentes de Pyongyang. Y como una operación de tal envergadura no se improvisa, es de toda evidencia que existía el propósito de liquidar a la República de Seul.

Pero semejante proyecto no era factible, ni aun seriamente concebible, sin el pasavante de Moscú. Por otra parte, dada la posición estratégica de Corea y el estado de los negocios internacionales, el Kremlin no podía ignorar las probables reacciones norteamericanas. Sabía sobradamente el gobierno soviético que aquello era un capotazo al bisonte yanqui —por cierto en un momento, a la sazón, de euforia un poco nerviosa. Por tanto Moscú quiso provocar el conflicto. Y si lo quiso fué por algo. ¿Cuáles son los planes del Kremlin?

El desarrollo del proceso coreano está revelando esos planes a la par que insinúa muy dilatadas perspectivas para una gran partida internacional. Es indudable que los soviéticos se proponen llevar a los Estados Unidos al pantano asiático, y anegar allí sus energías, en una guerra interminable, costosa y quizá — esto ha de verse con el tiempo— de poca ventura.

El teatro escogido para esta gigantesca operación no puede ser más adecuado. Los occidentales sólo conservan en el continente asiático algunas cabeceras de puente malas de defender. Un mundo comunista cerca a esos exiguos territorios. Por otra parte, en el orden psicológico, los comunistas tuvieron la habilidad de identificar a su partido con la única fuerza política y emocional seria que existe en Asia: el nacionalismo y la hostilidad al blanco. En cambio los Estados Unidos, sobre todo después de la actitud que asumieron con Indochina, aparecen ligados a los intereses coloniales europeos y a la dominación blanca. Así, pues, deberán luchar en países lejanos, con malas comunicaciones, en una naturaleza inhóspita en ciertas partes, y en un medio humano que les es adverso, como lo prueba la inconsistencia militar de las facciones protegidas por los norteamericanos, tanto en China como en Corea. Finalmente, en esas regiones la superioridad que los norteamericanos pudieran tener en determinados aspectos técnicos —por ejemplo la bomba atómica—, no encuentra presa donde dar todo su rendimiento.

Para la Unión Soviética, el panorama es justamente el inverso. Tiene continuidad territorial con el teatro de la lucha, y en el aspecto psicológico está en condiciones de comparecer aliada al nacionalismo y como servidora de las aspiraciones a la independencia de los asiáticos y del odio popular contra los blancos. Por otra parte —no se olvide este detalle—, el comunismo es asiático, si no en su formulación intelectual, sí en sus arrastres subconscientes y emocionales y en su adecuación al estado de cosas social y político que prevalece en esa parte del mundo. Por lo que se refiere al

orden militar, los soviéticos pueden alimentar una guerra interminable sin comprometerse abiertamente, con sólo facilitar armas, equipo y adiestramiento a las inagotables masas asiáticas.

En un cálculo frío, por parte de los norteamericanos, lo lógico hubiera sido abandonar esas cabeceras de puentes continentales, sin perjuicio de alentar y reforzar la resistencia indígena al comunismo, y tal fué la política oficial de Washington hasta el 26 de junio, como lo manifestó el señor Acheson y lo confirmó el presidente Truman en reiteradas declaraciones anteriores. Factores emocionales de política interna y de prestigio exterior, y una ola de optimismo respecto a ciertos armamentos antitanques norteamericanos, ola que corrió en las semanas precedentes al estallido de Corea, debieron modificar aquella razonable cautela. Los dirigentes norteamericanos no sólo se precipitaron sobre el señuelo coreano, sino que, además, se excedieron a los deseos de Moscú, pues la resolución del 26 de junio que ordena la entrada en operaciones de la flota y la aviación contra los coreanos del Norte, en nombre de las Naciones Unidas, involucra también a Formosa, en este caso por iniciativa exclusiva del gobierno de Washington. Con esta última medida los Estados Unidos se han preparado un nuevo conflicto con China. Y a tal derivación posible se añade el foco de Indochina, y tal vez algún otro donde pueden surgir futuras complicaciones.

Desde el punto de vista soviético, la aventura coreana sirve a una serie de propósitos. Ante todo, se trata de lo que llaman los militares una "demostración estratégica", y los médicos un "absceso de fijación", un tumor provocado intencionadamente para atraer a él toda la virulencia y salvar a otros órganos amenazados. Crea un derivativo para la guerra fría —si bien muy peligroso— en cuanto ha determinado un descenso súbito y paradójico de la tensión, en sus expresiones verbales. En Corea se prueban también los armamentos y las concepciones militares de ambos adversarios. Por ejemplo: hasta ahora puede observarse a lo vivo el resultado de un choque entre un ejército de tierra, numeroso y armado con poderosos tanques y artillería motorizada, contra la aviación y la flota del adversario. Es decir: un ensayo de lo que más tarde pudiera suceder en Europa. Probablemente los comunistas tratan de obligar a los norteamericanos a sacar a luz sus más modernos armamentos, y hasta es fácil que no viesen con disgusto el empleo de la bomba atómica, por lo demás en coincidencia con algunos sectores norteamericanos que incitan al gobierno a echar mano de este recurso. Pero es el caso que la bomba atómica, quizá decisiva para aniquilar centros vitales de un país industrializado (aún falta probar si daría su rendimiento contra ciudades con buena defensa antiaérea), sirve de muy poco en Asia,

donde si bien existen ciudades muy populosas, esas ciudades no son centros vitales a los efectos de la guerra, porque no albergan industrias. La fuerza de Asia reside en la masa humana y en los vastos espacios y se diluye en los campos. Y por último, el conflicto coreano —o más propiamente asiático— deja a la Unión Soviética en mayor libertad para operar en Europa.

Sin embargo es posible, y aun probable, que Moscú no limite su política europea a la simple presión. Mas bien tratará de someter a los occidentales, a los Estados Unidos, a un tironeo ambiguo de amenaza y apaciguamiento. Darán a entender los soviéticos que si no son provocados —y pueden llamar provocación al hecho de que los norteamericanos refuercen sus guarniciones europeas— se abstendrán de todo movimiento agresivo. Pero amagarán con pasar a la fase militar si los Estados Unidos acumulan en el continente y en las Islas Británicas considerables elementos de defensa. Entretanto procurarán lograr sus objetivos por la vía diplomática o por la infiltración, es decir, sin apelar a la guerra. Pero, en último extremo, si lo creen ventajoso, no sería nada extraño que pusieran sus tanques en marcha hacia el Rhin y el Sena. Esto último depende de dos factores exactamente opuestos: uno, que los Estados Unidos, por su programa de movilización y rearme, se hagan demasiado temibles para Moscú dentro de algún tiempo; otro, que los Estados Unidos se desgasten o sean absorbidos con exceso por la aventura asiática.

Lo indudable es que los soviéticos quisieran tener a toda Europa —y quizá también África del Norte, que es más europea que africana, a estos efectos— en sus manos. Y esto no porque les acucie, como creen los ingenuos capitalistas y comunistas, el irrefrenable deseo de emprender una cruzada en pro del comunismo. La razón seria de este anhelo de Moscú es —pudiéramos decir con cierta apariencia de ironía— el ansia de tranquilidad. La Unión Soviética aspira a tener en Europa, y en general en el Viejo Mundo, la segura posición de los Estados Unidos en América. De otro modo: vivir sin enemigos que le hagan sombra. Sólo cuando la Unión Soviética realice este ideal, si llega a realizarlo, podrá dedicar sus principales energías al desarrollo del régimen comunista en otros aspectos, en vez de consagrar una enorme parte de sus rentas a la defensa. O al menos tal debe ser la esperanza del gobierno soviético y de los comunistas.

Ahora bien: ¿la ocupación soviética de Europa, militarmente muy factible, desencadenaría la guerra total? No, necesariamente. Con esta reserva no aludimos al hecho de que el Pacto del Atlántico no sea automático ni obligue a los Estados Unidos a recurrir a la guerra. De todos modos, aunque el gobierno de Wáshington prefiriera

enfrentar tal coyunttura de otro modo (el Pacto se lo permite), están detrás las Naciones Unidas. No podemos creer a los norteamericanos capaces de faltar a un compromiso internacional de tal categoría, aunque pudieran eludirlo formalmente. Pero una cosa es la guerra a fondo, sin restricciones, con todas las consecuencias, que pueden ser de vida o muerte, y otra distinta una operación al servicio de las Naciones Unidas. Y también es diferente una guerra limitada, a distancia, de una guerra en la que se vuelca todo, a perder o a ganar, o a no ganar ni a perder sino con un resultado de mutua destrucción, sin resolver el problema mismo en sus aspectos substanciales. Y en esta sutil diferencia hay una gran latitud dentro de la que se inscribe la otra hipótesis: el *tertius terminus* aludido al comienzo de este artículo.

Es muy posible que si los Estados Unidos viesen a Europa perdida se apresurasen a ocupar, por su parte, el África tropical y del Sur, a fin de tener en su mano la costa frontera al Hemisferio Occidental. Simultáneamente se fortificarían en el Japón, Okinawa y las Filipinas, el arco insular asiático de seguridad. De este modo los dos colosales imperios quedarían separados por los océanos: el Índico, entre Asia (soviética) y África (norteamericana); el Atlántico, entre el Viejo Continente (soviético) y América. Sólo quedarían tangencialmente en contacto por Alaska.

Y ahora nos preguntamos: ¿mantendrían mucho tiempo una guerra, sin posible decisión, por medio de incursiones aéreas y de cohetes dirigidos? ¿Pelearían hasta agotarse en las regiones árticas? ¿Arriesgarían desembarcos en gran escala? Todo esto parece muy dudoso, y quizá insostenible a la larga, entre otras razones porque no podría desembocar en una decisión, según toda razonable conjetura, y sería, no obstante, de efectos muy destructores.

Es decir: que la situación podría estabilizarse, de hecho, en una tregua y en el reparto del Planeta en dos esferas de hegemonía.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

N O T A S

LOS DOCUMENTOS MÍNIMOS DE LA CULTURA

UNA LEYENDA SINGULAR

Entre las numerosas leyendas folklóricas argentinas de un interés mucho más que folklórico, hay una que a mí me parece la más singular, por su contenido y estructura y por los inesperados problemas de trasfondo psicológico, etnológico e histórico que sugiere. He consultado todas —creo— las versiones cultas y semicultas, esto es, bien o mal escritas, existentes, y no menos de medio centenar de versiones orales prácticamente anónimas, y de ellas pude desprender el siguiente esquema vertebral:

LA LEYENDA. CONTENIDO Y ESTRUCTURA

1 — Este es el caso de "una jovencita", de "una niña", de "una doncella inocente", —que mora...

2 — ...¿dónde mora?, ambula, yerra "por los montes", por la selva; —de cuyo áspero seno...

3 — ...de cuyo áspero seno surge, harapienta, desgreñada, descalza, con su cantarito de agua —¿o un haz de ramas secas?— en equilibrio sobre la cabeza..

4 — ...surge irresistiblemente atraída por los ecos de la fiesta campesina (pues ama, sobre todas las cosas, la música, la danza; jamás "deja de presentarse" a esas fiestas, "que pareciera presentir"); —y ya allí...

5 — ...ya allí, cerca, apartada del ruedo, sola, acompañando a golpes sobre su cantarito los compases de la música, baila, baila sola y en silencio, con levísimo pie que apenas parece rozar el suelo... —así, hasta...

6 — ...hasta que la fiesta acaba. Y entonces, vese a la jovencita regresar a sus montes, —en cuyo híspido seno permanecerá, errante y muda, mientras no se vea de nuevo requerida y orientada por los ecos de alguna nueva fiesta.

Mas, he aquí que, un buen —o mal— día la jovencita no acude a la fiesta.

Todo el mundo lo advierte. ¿Qué pasa? En vano se extreman los trasportes, se subrayan los ritmos, en designio conjuratorio de la presencia que ya se había vuelto

grata y necesaria, acaso propicia a la fiesta. Inquietos, los campesinos deciden partir en busca de la ausente. —Y allá van, por los dédalos de la selva nocturna...

8 — ...Ya hacia el alba, al fin, allá lejos, en el seno profundo de la selva, descubren los restos carbonizados de la doncella bailarina. ¡El fuego ha destruído el frágil gajo esquivo! Unos, tiernamente presumen que la cosa habría sucedido por dormirse la jovencita junto al fogón —al que habría arrimado el cuerpecito aterido en la noche helada...—. Otros, con intuición más homérica y mágica, que el accidente habría ocurrido en ocasión de un incendio del bosque mismo...

Hasta aquí la leyenda propiamente dicha, o mejor, lo simplemente *narrativo* de la leyenda. Pero ella no termina ahí. De un modo muy curioso, desde el punto de vista de la estructura, su contenido va a completarse ahora con una segunda parte, ya no narrativa, sino *activa* o participatoria: con un acto de *culto,* dentro de cuyos datos podremos empero descubrir nuevos elementos que atañen a la parte literaria del asunto.

9 — ...De aquel viaje al fondo de la selva, con la noticia de la trágica muerte de la doncella danzarina, los campesinos regresan trayendo su memoria ya empinada a un culto...

10 — ...Y ese culto cifra una fiesta de contornos rituales que preside el nombre de la doncella, y aun su imagen misma, bajo la forma de un muñequito de trapo que se fabrica para cada ocasión. Siete chacareras al hilo y siete copas de alcohol en rítmica libación, propiciarán la voluntad de la doncellita danzarina y mártir, y refrendarán *la promesa* con que se la convoca. Pues a ella está dedicada la fiesta, la fiesta que ella tanto amaba, y que en cada ocasión, como en paráfrasis mimada de su destino de ser que el fuego consume, se prolongará todo a lo largo de la noche, hasta que la última vela del altar improvisado para la celebración se haya consumido, —hasta que la última vela no arda...

11 — ...Ese culto nos dice ahora algo que la leyenda parecía haber olvidado: que "el alma" de la doncella errante está dotada de poderes propicios a la salud de los vivos, y al hallazgo de animales perdidos en los laberintos de la selva... (Puede actualmente notarse que el empirismo campesino ha invertido el orden de enumeración de estas facultades, tendiendo a colocar ahora en último término, si no a eliminar, la primera —cura de enfermos— acaso porque comprobaba cómo, día a día, este menester se volvía asunto de farmacia o dispensario.)

Y es obvio que todos esos datos, ese culto, claramente dicen lo que, con ingenuidad compositiva, la leyenda venía ocultando, sin duda para ganarse la fe por el

camino de la simpatía (recurso típico en toda literatura popular): nos dice que aquella inocente jovencita, aquella cándida doncella, "nacida para el compás", era nada menos que una deidad, una divinidad menor del olimpo selvático, que no quería o no necesitaba decir su nombre, que prefería al verbo de palabra el verbo de presencia, que ponía al alcance de todos, no sólo de los elegidos, la gracia de su "aparición", de la parusia...

12 —... Pero el pueblo quiere, necesita, decir su nombre, y he aquí que esa bailarina se llamaba Telesfora, si bien el cariño popular prefiere designarla por su apodo, "Telesita".

PROBLEMAS

Pocas como esta singularísima leyenda pueden encontrarse en los acervos folklóricos americanos tan cargada de problemas de la más diversa índole. Aparte el de su estructura, en que se ve el contenido oral o literario del relato prolongado en los requisitos de un culto formal, propone al investigador los siguientes:

Problema mitológico y etnológico. No puede dudarse de que el personaje corresponde a una típica deidad selvática. Desde luego, bien claramente lo sugiere el ámbito donde mora, el espacio de sus errabundeos: la selva, "el monte". ¿Resultaría abusivo representársela en vez de llevando un cantarito, o un haz de ramas secas, sobre la cabeza, tocada —coronada— de frescos gajos o de flores? ¿En vez de mal cubierta de harapos, revestida de verdes hojas? Al menos, es bajo un disfraz así que las viejas imaginerías mitológicas de todo el mundo presentan a las deidades de las selvas. Pero aún hay más: quizá invariablemente las deidades, los espíritus, los demonios —daimon— de los bosques son, en las viejas mitologías, insensatos, se les supone o se les presenta como locos. La locura parece tener, para las mentalidades mitológicas, el prestigio de un estado de sabiduría superior, de poderes de comunicación con otros mundos. "Los locos y las locas —dice P. Gordon— fueron, en su primerísimo origen, seres vestidos de ramajes, o que vivían en abrigos de hojas, incluso los follajes mismos de los árboles"... (y que, ritualmente) "se abandonaban a excentricidades y ejercicios que hicieran pensar en un trastorno mental. Pero estas eran, para ellos, manifestaciones de una sabiduría superior, y la prueba de sus vinculaciones con otro universo". Representando a los espíritus o genios del bosque, venían por antonomasia a ser "los hombres de las hojas". De ahí, precisamente su nombre —al menos en cierta área idiomática europea—: loco, loca, locura, fou, *folle, folie,* vienen

de *follia, folium,* hojas. Según algunos filólogos la misma palabra *loco* provendría de *lucus,* que significa bosque, maraña.

Y bien: todas las versiones de nuestra campestre leyenda coinciden en convocar a la humilde protagonista por señas tan inequívocas como estas: muda, bailando sola, "sencilla", simple, sonámbula, inconsciente, o directamente alucinada, alienada, "demente" —según adjetivos que acaso valen por un diagnóstico, pues proceden de un folklorista que es médico— . . . ¿Qué faltaría, pues, para reconocer en ella a la mítica loca, es decir a la *folle,* al ente de las hojas, de "folium", que las viejas mitologías encargan del manejo del alma de las selvas? . . .

Problemas psicológicos. Naturalmente, ese aspecto mitológico-etnológico, escapa a toda posibilidad de conciencia del sujeto en el uso colectivo actual. Pero la leyenda ofrece otros aspectos en los que parece manifestarse un esfuerzo subconsciente por empinarla a un plano de elaboración compositiva, aunque, en verdad, de una manera muy primaria y grosera todavía. Es ese esfuerzo el que, sin duda, está supuesto en ese reconocimiento, en que en general coinciden los investigadores, de que esta leyenda ofrece un caso de "canonización popular" —según la expresión de Saintyves—, lo que les permite el exceso de llamar "santo laico" al personaje de la profana entronización. Podemos observar los siguientes datos específicos:

A diferencia de todos los otros cultos populares, de raíz pagana o indígena, el que está aparejado a esta leyenda *no tiene fecha determinada* de celebración. Acaso esta acronia tenga que ver con la constancia de la función que se atribuye a la deidad (curas, hallazgo de lo perdido, etc.). Y acaso explique que, siendo típica deidad silvestre, no se presente cubierta de verdes hojas, atributos, en principio, de ritmos vegetales. El que alguna vez se la represente cargando sobre la cabeza *un haz de ramas secas* y se la suponga pereciendo incendiada por haber acercado imprudentemente *el cuerpecito aterido al fuego,* permitirían acaso presumirla simbolizando el espíritu de la naturaleza en su punto de eclipse invernal. La necesidad ocasional impone eventualmente la oportunidad de la celebración. No está sujeta ni a ritmos zodiacales y agrícolas, ni a automatismos aritméticos y más o menos cabalísticos (el culto de "Carballito", p. ej.: —otra leyenda de trasfondos análogos— tiene *su día,* el lunes; vale decir, tiene un ritmo septenal, y cae en día muy particularmente señalado por los oráculos).

Existe, de parte del narrador, un empeño muy especial en destacar la pureza de la protagonista: "doncella inocente", "casi una niña", "joven inconsciente", etc. Parecería dominar un oficioso afán de mostrarla libre de pecado, incapaz de pecado, cual-

quiera fuese el acto que cumpliera, por razón de ínsita inocencia o, en el peor de los casos, por cometerlo en estado de inconsciencia, quizá de demencia y vesanía. "No peca conscientemente", abunda un transcriptor. En el tono general del relato, sucede siempre que la ternura acaba robando el ánimo del cronista. Dijérase que se persigue a todo precio la absolución de lo heroína —¿quizá del culto que se le tributa?...

¿Es, acaso, precisamente este empeño absolutorio a toda costa lo que lleva a infligirle el fin atroz de su muerte por el fuego? La simpatía popular tiende a sugerir la casualidad de este final pavoroso, para lo cual presume alguna vez a la doncella acercándose, aterida de frío, al brasero que oculta la fatal asechanza de su destino. Pero nosotros no estamos obligados a aceptar todo cuanto se nos diga, pues sabemos que en todos los cultos, desde los mitológicos a los más elevados, el fuego está obligado: a) a intenciones purificatorias; o, b) a intenciones punitivas, de secundaria vocación desinfectante o purificatoria también, como en los autos de fe por herejías o brujerías. Y que bien podría, igualmente, estar obligado, un poco superfetativamente; c) a intenciones simbólicas, y más o menos conscientes, de liquidación del paganismo selvático en bloque (pues, ¿no es verdad, acaso, que ella, la deidad de la leyenda, muere en un incendio de bosque, muere *con* la selva que sólo el fuego destruye realmente?); y, d) a arguciosas intenciones, tal vez subconscientes, de rescate transfigurativo de la silvestre deidad, encaminando por las gradas del martirologio al ente mortal y pagano, a las aras de una catarsis santificadora y cristiana.

El fuego podría, pues, ser aquí recurso de subconsciente dialéctica que posibilita el tránsito del culto pagano a un estadio histórico dominado ya por otro espíritu religioso; la trasmutación ansiada del mito al plano del credo humanizado.

Finalmente, en esta misma zona de los problemas psicológicos que sugiere la leyenda, debe señalarse el escrúpulo de actualidad, y de localización física y cronológica, de que tan rigurosamente tocados se muestran los narradores. Cada uno quiere aportar alguna precisión absoluta; no faltan quienes, incluso, pretendan haberla "conocido" a la protagonista. "Allá por los años 1888, más o menos", comienza uno de los transcriptores, acaso el más espontáneo y mejor colocado para dar el auténtico testimonio popular, quien prosigue su transcripción con prolijidades tan extraordinarias como la de nombrar los "parajes" que habitara la protagonista, o la de informarnos sobre su condición, precisamente, de "hija natural" de cierta mujer conocida en la zona, etc. Debemos reconocer que esa preocupación de localización y actualidad parece peculiar a toda leyenda supersticiosa, pues la vemos repetirse con igual empeño en las de "la viuda" y "Carballito". El raro escrúpulo va, empero, más allá todavía

en el caso de nuestra leyenda, llegando a aportar nombre y apellido familiar para la identificación del personaje. Todas las versiones, en efecto, están de acuerdo en el patronímico: *Telesfora;* discrepan solamente en el apellido, que unos aseguran que era Coria, otros Santillán... El cronista popular antes aludido se siente en situación de desmentir a los demás. No —viene a afirmar—, el verdadero nombre fué Telésfora Castillo; ¿qué otro apellido podría haber tenido la hija natural de la Felipa Castillo?...

Lo indudable y lo que esencialmente interesa, como vamos a ver, es el patronímico, sobre el que existe acuerdo general, *Telesfora,* que la ternura y simpatía del narrador ha derivado al diminutivo *Telesita* del coentendimiento popular.

Pero ese patronímico nos remite a otros problemas.

Problemas históricos. — Esta leyenda, lo mismo que las de "La viuda" y "Carballito", está despojada de toda idea de zoomorfismo y de metamorfosis, esto es, de esos elementos típicamente indígenas y paganos inherentes a la mitología americana. El antropomorfismo es total —la precaria imaginería afectada al culto, como lo he señalado, acierta en un muñequito de trapo de forma humana, fabricado para la ocasión—, y está llevado al último extremo: a la personificación, a la personalidad más domésticamente sindicada, por nombre y apellido, y aún por diminutivo —como en el caso, también, de la leyenda de "Carballito". Pero como se ha visto, en el de la nuestra el nombre de la heroína es precisamente *Telesfora,* y esto tiene específica importancia, pues nos proyecta, de un modo inesperado, a otro problema.

Problema filológico. — Probablemente —por el momento el asunto no interesa— el nombre de "Telésfora" estaba desde hacía mucho en el santoral, y acaso la hagiografía asignaba a la santa homónima virtudes que concordaban con las de algún daimón pagano y mítico, como ocurre en otros casos, por ejemplo: San Esteban, patrón de fiesta de fin de año, esto es de cosechas, cuyo nombre viene de *Stephanos,* coronado, con que se designaba a algunos personajes que en las celebraciones paganas representaban al espíritu de la naturaleza vegetal. Y es muy seguro que en las costumbres onomásticas criollas, el nombre de Telesfora fuera aplicado a la recién nacida, sin preocuparse ni poco ni mucho de los orígenes de la palabra, ni de entes míticos que pudieran haber merecido alguna vez ser designados con ella. Pero he aquí que, en el caso de nuestra leyenda, el asunto filológico y semántico salta al ruedo con requisitoria indeclinable. El nombre hace aquí rigurosamente a la cosa, en lo específico de la función folklórica —aunque no podría decir yo si por mera coincidencia nominal, o como resultado de una intención bautismal jugada a posteriori con deliberación

erudita y quizá didáctica. Pues acontece que por las vías de ese no muy desusado nombre de "Telesfora" dado a la infeliz doncellita, nos vemos proyectados literalmente, y con la pertinencia menos discutible, a la mitología griega. La cual nos sale al encuentro para mostrarnos, aparejado el culto de Asklepios, el dios de la medicina, o de las curas, a un pequeño personaje llamado, precisamente, *Telesforo,* varón todavía niño, a quien se supone hijo, o sirviente, o acólito, de aquel dios. En su rango de deidad menor y auxiliar, a "Telesforo" le está encomendado presidir los procesos de la convalescencia. En un poema se le llama "Zoophoroi", que quiere decir que trae vida, que da la vida, portador de vida— "bringer of life", traduce un mitólogo. Por lo demás, su propio nombre, *Telesphoros,* parece significar "el que conduce a buen fin", "el que trae el perfecto final", "el cumplidor"... Conjeturan algunos que, quizá, fuera también considerado un daimon de incubación. Y no son exactamente esas las funciones que el culto de la criolla Telesita atribuye a su mínima deidad?... ¿No es que al precio de la promesa se le pide salud para el enfermito, éxito en la lucha contra el "daño" que azota a la majada, buen fin a la busca del animal perdido?... ¿No es que, precisamente, se la reputa "Telesphora", "Zoophoroi", propicia a los buenos desenlaces, al triunfo de la vida?...

Pero, en verdad, por más que se trate de designar iguales funciones que las atribuídas a divinidades, grandes o pequeñas, de la mitología griega, el nombre resulta demasiado culto para calzar sobre minúsculas divinidades del olimpo americano, si no se lo presume aplicado con deliberación descriptiva y quizá didáctica desde lo alto de alguna asombrada erudición personal. Y el investigar cómo, cuándo ocurrió o pudo ocurrir este suceso, no es el menor de los problemas que propone nuestra leyenda, ni por cierto el que menos escape a mis recursos investigativos.

Un sub-problema final. Algo falta todavía bajo este mismo aspecto nominal del asunto. La fe ingenua remite a sus ternuras la razón del diminutivo de la designación antonomásica; cree que si en vez de llamar al personaje simple y sobriamente "la Telésfora", la llama "la Telesita", es por espontáneos motivos del corazón que la joven danzarina se gana. Pero si aceptamos la hipótesis de la nominación erudita, podemos concedernos algunos reparos ante esa presunción cordial, y arriesgarnos a una nueva asociación de conocimientos. De nuestra *Telesita* sabemos que "amaba la música y el baile", irresistiblemente; que "no dejaba de aparecer allí donde había música y baile", aconteciendo que de un modo u otro sus pasos se veían encaminados hacia aquellos lugares de baile y música, "como si los presintiera"... Más poéticamente un narrador la señala "nacida para el compás"... Y bien, he aquí que hace mucho allá

lejos, en Argos, por el siglo VI (508) a J. C. —esto es, cuando sin duda todavía se hallaban en vigencia los cultos de Asklepios y Telesforo— había una poetisa llamada, ¡cosa extraordinaria, precisamente... ¡Telesilla!, cuya biografía no puede menos que interesarnos. Hallándose enferma, los Oráculos consultados habían declarado que sería sanada por las Musas, si ella les prestaba toda su fe. Desde entonces, Telesilla, la joven argiva sufriente, se entrega a la poesía y con todo éxito, no cabe duda, pues aún es posible recordarla por sus obras. Telesilla... Telesita... Cualquiera que fuese la distancia que va de una poetisa a una bailarina, de una vocación de la poesía a una vocación de la danza, cabe de todos modos reconocer que no es mucha la que va de un nombre al otro, de Telesilla a Telesita... ¿Meras casualidades paronímicas, también?...

¿Leyenda iniciática? Ya puestas las cosas en este terreno, es inevitable llevar algo más adelante la aproximación mitológica. La gente denomina *"Telesiadas"* a las fiestas dedicadas a la rústica deidad. Imposible dejar de traer a este propósito el recuerdo de las *"Teletas"*, nombre dado en el ritual eleusino a "los grandes misterios" celebrados anualmente en otoño. El objeto esencial era iniciático. Aun cuando los ritos se mantenían en absoluto secreto, puede conjeturarse que correspondían, en algunos aspectos, a ciertas prácticas de carácter institucional y ritual, comprobadas en algunas comunidades antiguas, y de las que pueden todavía reconocerse rastros en algunas de las llamadas primitivas del presente. Cabía en ellas el principal papel a una joven (exacta correspondencia de Coré, o Cora, la hija de Demeter y Zeus, cuyo nombre significaba precisamente "la doncella", y de *Telotea*, hija de Nicea, cuyo nombre resuena literalmente en el de las ceremonias eleusinas mencionadas), a una joven adolescente y virtgen, destinada a someterse a un rito sacri-ficial —en sentido literal—, o consagratorio, que le franqueaba el acceso al orden matrimonial, o de la fecundidad. Originalmente practicada como mero desdoncellamiento, aunque con estricto carácter religioso, la operación se transfiere a los credos agrarios en metáfora mágica que alude a los ritmos de muerte y resurrección de la naturaleza vegetal. Podría barruntarse, en nuestra leyenda: a) que la protagonista representa a la doncella que, llegada a la edad, se acerca al orden reservado a la edad adulta (representado en el ruedo de la fiesta) en pretención o demanda de acceso; b) que la busca a que se lanzan los campesinos, al advertir la ausencia, y el hallazgo del cuerpo, ya difunto, en el fondo de la selva, simbolizan la consumación del rito consagratorio; (c que el muñeco de trapo fabricado, en cada ocasión, para presidir el culto, alegoriza la fecundidad del "sacrificio" consumado.

De aceptar estas sospechas, nuestra leyenda constituiría uno de los pocos indicios residuales subsistentes de prácticas matrimoniales, de fundamento religioso, que el americanismo no ha estudiado debidamente todavía.

Envíos. En un tiempo, precisamente en los comienzos del período independiente, el alma argentina sintió la necesidad de entonarse llamando a su primera ciudad "la Atenas del Plata"... Muchos después, uno de los espíritus más auténticamente argentinos, Leopoldo Lugones, buscaría en dirección a los helenismos —"las ligaduras de Hephaistos", "el cántaro de la doncella"—la evasión inherente a las autenticidades argentinas... Más recientemente, tras las huellas proféticas de aquel ilustre geógrafo y arqueólogo que había descubierto en los flancos de una urna funeraria del Noroeste argentino "un resplandor de la sonrisa de la vieja Hélade", los hermanos Wágner han demostrado prolijamente las estrictas coincidencias de muchos elementos del simbolismo arqueológico en esa región con los de Hissarlick, con los de Creta...

Evidentemente, Grecia ha rondado siempre en la conciencia de la región argentina. Mas si simplísticamente pudiera presumirse que en aquellos presuntuosos nominadores de la ciudad, en aquel Lugones helenizante y aún quizá, en el anónimo designador que supo acertar en el didáctico nombre que el pueblo acogería para la leyenda de su selvática deidad, obraron meros arbitrios eruditos, ¿qué pensar de las razones de esa extraña coincidencia simbólica comprobada entre la arqueología argentina y la arqueología griega?..., ¿entre el contenido mismo de la leyenda popular de la *Telesfora Castillo* y el mito griego precisamente de *Telesphoros,* el débil acólito de Asklepios?

BERNARDO CANAL FEIJÓO

Libros

ENSAYOS

DANIEL COSÍO VILLEGAS: *Extremos de América* (Tezontle, México, 1949). — El europeo sabe que sus intranquilidades están defendidas por su historia. Ésta podrá crearles otras nuevas; pero se las explicará. El europeo siempre hallará respuestas. Su civilización se las ofrecerá al primer reclamo, acaso colme sus interrogaciones con fórmulas desarrolladas al par que con métodos para nuevos desarrollos. Eu-

ropa —siendo vértice de alarma— es una gran pregunta contestada. El europeo puede descargar en la segura respuesta la intranquilidad de su pregunta.

El americano está a la intemperie con su intranquilidad, con su pregunta. América no sabe responder. Este continente no ha desarrollado fórmulas; cuando ha querido hacerse de ellas se ha dado de cabeza contra trágicas contradicciones, porque las fórmulas con que procuró responder —y responderse— no le eran propias, sino de adopción. Esas fórmulas disminuían su realidad y la alejaban de sus hombres. De lo que es posible deducir —con fuerza de prevención— que toda fórmula constituye en América material de contrabando; no nos da clave alguna; se compondrá de presunciones. (Un ejemplo: restemos a Sarmiento esa fórmula —que lo popularizó— de *Civilización y barbarie,* y sólo entonces comenzaremos a acercarnos al verdadero Sarmiento, al que no paraba actores en escena —*barbarie* a un lado, *civilización* incorporándose con prisas— al otro, al que se despliega él mismo en la escena que describe para confundirse —identificarse— con uno y otro protagonista y ser una estremecida visión de mestizaje sin excluyentes partidos). Tras la feliz imposibilidad de la fórmula con respuesta (abandonarse, además, con respecto a las fórmulas será siempre la gran aventura de la vida espiritual), nos convoca otro problema: América no ha ensayado suficientemente el método que pueda llevarla a responder y a responderse. ¿No la hemos acosado aún de bastantes interrogaciones? Acosarla de preguntas es plan de obligada madurez, de madurez impaciente. Pero América nos pedirá plazos para responderse y respondernos; asumirá ante nuestras preguntas —son plurales— una actitud que debe entenderse como una solicitud de tiempo. Su respuesta es una gran promesa. Y en este tiempo —mientras dure el plazo— que estamos obligados a concederle —y que ella se toma— nos desempeñaremos de manera en todo personal y riesgosa: nos preguntaremos nosotros mismos, en nombre de ella, y será esta una forma de ensayarla en la prometida respuesta.

Daniel Cosío Villegas tiene la ciencia de estas preguntas iniciales y de estas prerespuestas. Advertimos en él, primero, una ejercitada agudeza. Ella es corredor inquietante; mas el corredor conduce hacia un propicio mirador y desde él es posible mirar —sombra y claridad—hacia afuera y hacia adentro de cada tema de nuestra intranquilidad. Sombra y claridad de América; sombra y claridad del petróleo y los metales, de la revolución mexicana y la asociación de los estados americanos; sombra y claridad de estos pueblos frente al mundo. La pregunta clava sus signos en tierra profunda; hasta donde amanece la raíz alcanzan ellos; porque las crisis exigen para todo, apresto de respuesta, que no deje término alguno sin escrutar. (Es, acaso, el me-

jor favor que nos dispensan las crisis: comprometernos al escrutinio total. Quien no se desempeñe así no es espíritu que merezca la época, será un eco nostalgioso de la pre-crisis y, sostenido por ese eco, la crisis terminará por consumirlo.) Para que la pregunta se conduzca así, habrá de contar de su parte con el apoyo de una bien alimentada serenidad, en tal forma que el orden del día no quiebre ni invalide al panorama, que permita saber en qué vasta medida es importante este presente y que lo será más en cuanto menos lo aislemos de otros tiempos. La pregunta hablará con las seguras pausas de la conversación de Cosío. Quien habla así carga a sus palabras con abundancia de sentido. La pregunta se cargará con abundancia de intención —de intranquilidades—, y no dejará cortina sin correr, telón sin levantar.

Extremos de América asume esa serena y total responsabilidad de la pregunta; por proceder así, acaso, hiera algunas convenciones. Eso está bien. No es lo menos importante de la justa pregunta. Cuando se publicó el primero de los trabajos reunidos en este libro, se originó en torno de sus planteos una polémica que registró diferentes tonos. Lo volvemos a leer y gustamos su violenta serenidad interrogadora. Para preparar la pregunta acerca de qué caminos de salvación deberá intentar la revolución mexicana, Cosío agrupa, desvestidos, los elementos de la realidad que la originó, los somete a examen de un rigor sin desfallecimiento, sin prisas cómodas. Ejemplo: "Madero destruyó el porfirismo, pero no creó la democracia en México; Calles y Cárdenas acabaron con el latifundio, pero no crearon la nueva agricultura mexicana" (pág. 18). La ordenación inicia la inmediata pregunta: "¿O será que el instinto (de la revolución mexicana) basta para destruir, pero no para crear?" (en la misma página). La respuesta debe ser aventura propia del interrogador. Será respuesta provisional. Será, en verdad, un método para ordenar nuevos elementos y preparar otra pregunta que los comprenda. Esos elementos no están ordenados. América —pobre de historia— no los ordenó. El americano que interroga, como Cosío interroga, los ordena.

México es el tema primero en el escrutinio de Cosío; mas la completa imagen que de su país se exige, sirve para mostrarnos en éste elementos y líneas comunes a toda América. Su trabajo sobre la crisis mexicana procura no sólo un espejo mexicano: podemos mirarnos en él durante algunos años los latinoamericanos con la prueba del reconocimiento. Deducciones que toma de México, valen para toda esta América. Ejemplo: "México, lejos de crecer a lo largo del siglo XIX, de desenvolverse, se consumía en concertarse con el mundo: no terminaba aún de digerir a España cuando principió a deglutir el universo moderno" (pág. 59).

Pero las deducciones para toda América son siempre provisorias, pues no hay una sola América. Para advertirnos que hay varias, recuerda Cosío el "affiche" de la empresa de aeronavegación que presenta el avión en travesía, a 500 kilómetros por hora, a 6.000 metros de altura, por los cielos del altiplano, mientras sobre la tierra desierta, el indio, junto a su antigua llama, lo mira lejanamente pasar. "No es fácil —señala— la convivencia entre hombres que viven en mundos económicos radicalmente distintos: ¿será fácil el entendimiento entre el hombre que carga a cuestas su trigo o su maíz para llevarlos al mercado, y el hombre que recibe por avión algún repuesto para la maquinaria de su fábrica?" (pág. 260). Sin entendernos, poco podemos avisarnos de nuestras realidades. Vivimos sin sabernos. Sin saberla, Argentina, Brasil, Colombia, Perú, Chile, Venezuela, y antes México, se encuentran frente a la revolución industrial. "Ninguno de esos países —enjuicia Cosío— advirtió a tiempo que llegaba a sus tierras la Revolución industrial (así fuera con un disfraz carnavalesco), revolución económico-social que supone la pérdida del poder de la oligarquía terrateniente, y, en consecuencia, los esfuerzos desesperados de ésta para retenerlo, el nacimiento de una oligarquía financiera e industrial, destinada a substituir y medrar a costa de la primera, y, todavía más importante, la transformción de un proletariado rural, desorganizado y sumiso, en un proletariado industrial y urbano, agresivo y organizado" (pág. 268). Esa imprevisión conduce hacia trampas trágicas.

Del examen —paredes adentro— de nuestras realidades, urge —se nos urge— que pongamos atención en fijar —puertas afuera— la conducta de esta América en una guerra que se menciona con exceso. Cosío transforma en pregunta esa urgencia que nos busca. ¿De qué lado estar? Y acude a preparar una respuesta: " . . .creo que las soluciones que conviene explorar son las de que ese conflicto no ocurra, y que si ocurre, estemos no en contra de Estados Unidos, mas tampoco en su favor. Las dos soluciones son, en rigor, una sola, pues una de las poquísimas formas en que podría evitarse la guera, sería la declaración inequívoca y temprana de la América Latina anunciando, primero, que no cree necesaria ni justificada la guerra entre Estados Unidos y Rusia; segundo, que si sobreviene, no tomará parte en ella" (pág. 242). Es decir, hacer uso de nuestra voz para hacer un magnífico ensayo de gran respuesta, para gritarles a los lados de la guerra que se menciona que no seremos parte de su inútil barro.

Si el lector, al cabo de la lectura del libro, tuviera duda sobre el significado de su título, ahí, en primerísima página, encuentra la explicación. "Extremo —se dice,

reproduciendo la definición de la Academia— aplícase a lo más intenso, elevado o activo de cualquier cosa".

DARDO CÚNEO

NOVELA, POESIA

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS: *Hombres de maíz* (Losada, Buenos Aires, 1949).—

Desde el eficaz compuesto del título hasta el *allegro* del brevísimo epílogo, la metamorfosis rige los movimientos mayores de esta sinfonía americana. Una insistencia musical sopla, como en flautas de caña, el motivo sostenido, variable e invariable: "Sin ir muy lejos, este Nichón dicen que se vuelve coyote al salir del pueblo..." (pág. 154). "Viejos, niños, hombres y mujeres, se volvían hormigas después de la cosecha, para acarrear el maíz, hormigas, hormigas, hormigas, hormigas..." (pág. 279). Sobre todo esta forma —efectivamente visual— de entender la transformación del ser humano en el animal (su *nahual*) que lo protege: "... juntábase la imagen del corero desaparecido, del que en San Miguel no se tuvo más noticia, con el sueño que era una especie de coyote suave, de coyote flúido, de coyote oscuridad en cuya sombre se perdían en cuatro patas, los dos pies del correo." (Pág. 243.)

En la ruda mitología que moviliza Miguel Ángel Asturias para poblar las seis historias —más que historia motivos de leyenda— que integran este libro, la figura de Gaspar Ilóm, como un Zeus tropical, antecede a todo. Por eso el libro se abre con identificables voces de coro, que escalonan estrofas y antiestrofas de la tierra nativa: "El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos." "El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha..." "El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja..." Y el texto dice que el Gaspar Ilóm "movía la cabeza de un lado a otro" (pág. 9). Sabe bien el Gaspar Ilóm que será mucho mejor responder (moler) a esa acusación del suelo que seguir durmiendo tranquilo sobre la tierra, junto a su mujer "y enterrado con sus muertos y su ombligo, sin poder deshacerse de una culebra de seiscientas mil vueltas de lodo, luna, bosques, aguaceros, montañas, pájaros y retumbos que sentía alrededor del cuerpo."

En realidad, Gaspar Ilóm es un cacique, un caudillo de indios (en todo caso, el símbolo mayor del maíz), que fué envenenado durante su lucha contra los

hombres egoístas que hicieron del maíz un producto de lucro. El Gaspar Ilóm siente en sus entrañas el fuego de la muerte "y se bebió el río para revivir y revivió". Desde entonces puede ser un conejo amarillo en el cielo, o el espantapájaros parecido al desaparecido hijo del Señor Tomás Machojón y de la Vaca Manuela, o puede ser una transfiguración del Curandero Venado de las Siete-Rozas, o, en fin, cualquiera de las figuras en que se hace patente el afán de liberación del hombre de la tierra, ante la invasión de los que hachan bosques tan bellos como pudieron serlo aquellos de los días de la Creación: "Un guardabarranca se llevó una selva en un trino. Un cenzontle en un trino la regresó a su lugar. El guardabarranca con ayuda de pitos reales se la llevó más lejos, rápidamente. El cenzontle, auxiliado por pájaros carpinteros, la regresó a las volandas. Guardabarrancas y cenzontles, pitos de agua y pájaros carpinteros, chorchas y turpiales, llevaban y traían selvas y trozos de selvas, mientras amanecía". Son los mismos invasores que empobrecen la tierra a fuerza de arrancarle mazorcas y más mazorcas de ese maíz, del cual (según la mitología maya) está hecho el hombre, y que, por eso mismo, debe ser tan sólo sustancia de primordial alimento y no deleznable materia vendible. La lucha es —a la larga y con el fatalismo que suelen registrar los anales— adversa al cacique defensor de la raíz de los suyos; pero ahí está la leyenda, para darle esa ideal supervivencia que a cada paso necesita el hombre para fundamentar su vida efímera. Sobre esa "tierra maicera con sueño" sufre la sombra de Gaspar Ilóm, viendo arrasar los bosques y las selvas "abuelas de la sombra" y echar por tierra "doscientas mil jóvenes ceibas de mil años".

Por un procedimiento acumulativo de gran fuerza creadora, Miguel Ángel Asturias reúne en torno de sus figuras los elementos sujetos a la tierra, o mejor dicho, fundamentadores de esa tierra; los olores, por ejemplo, mediante los cuales cada guerrero indio despista al enemigo de las personas enraizadas al tierno *elote* (choclo). Miguel Ángel Asturias hace, en el primer relato, una sorprendente y bellísima enumeración o catálogo de los perfumes, o, dicho con más verdad, olores. El guerrero huele al animal que lo protege y para despistar el olfato de sus perseguidores se aplica "pachulí, agua aromática, unto maravilloso, zumo de fruta". El indio que "transpira a cochemonte (jabalí americano) despista y se agracia con raíz de violeta". El heliotropo esconde el rastro del venado, lo usa el guerrero "que despide por sus poros venaditos de sudor". Olor nocturno es el del nardo, para los protegidos en la guerra por aves sudorosas y heladas, y el jazmín del cabo para los amigos de las culebras y que son los que casi no tienen olor y "sudan en los combates". Aroma del palo para

el guerrero con olor a cenzontle, y el "huele de noche" para ocultar la pista de los que despiden vahos de colibrí. Los que sudan a jaguar buscarán el lirio silvestre, y aquellos que trascienden a tabaco es porque sudando "se visten de charla de loro"; etcétera.

Desvaído y contrariado por esa magia de olores y colores, que el autor de *Hombres de maíz* sabe manejar como un brujo experto, se marca el perfil de cruentas atrocidades, por bosques y caminos, en busca quizás de justificación burocrática: "¡Un pueblo en que no hay cómo herrar una bestia, me lleva la gran puta!", exclama el exasperado Coronel Godoy. Parecidos epítetos usan a su vez los administradores de correos y los comerciantes pudientes ante esas magias terrestres que van, en ciertos casos, contra sus funciones e intereses: tal el caso del correo-coyote (sin duda el capítulo más importante de la obra) cuya metamorfosis enciende la polémica de golpes a mano abierta sobre la mesa entre el jefe de correo y el germano melómano. Lo que no obsta para que hasta dichos temperamentos prevenidos se sientan en ocasiones atrapados por esa diversa mitología y también hasta convencidos por la "ciencia" del herbolario que cura la ceguera de Goyo Yic, empleando anestesia y cirugía de propio género: "flores de florifundia" para que el paciente se duerma; infusiones de guarumo para mantener activo el corazón; bejuco color café, que evita que la herida se eche a perder, y, en suma, el "instrumental": media docena de espinas vegetales para sacar la nube del ojo.

En esta odisea americana —cuyo héroe en viaje redondo parece ser diverso por metamorfoseable pero es siempre el mismo hombre de maíz—, Miguel Ángel Asturias suele detenerse magistralmente en la elaboración de retratos, maestría que ya le conocíamos desde *El Señor Presidente;* punto por punto, toque a toque, se hacen las fisonomías. Y obsérvese cómo cada retrato lleva el lenguaje que le corresponde. Así, el de Nicho Aquino antes de ser coyote definitivo y desaparecido, cuando va a denunciar que su mujer le ha salido "tecuna" porque le dieron alimento con laberinto o andadito de araña: "En los cabellos peinados con agua llevaba fijo olor de ruda, el bigote en dos escobillas pitudas sobre las comisuras, la nariz chata, caído de hombros como botella." Con empaque muy diferente, corresponde al aventajado subteniente Secundino Musús esta entrada de retrato: "Clinudo, miltomatoso, hediondo a calentura, en camisa y calsonío de manta de costal de harina, las marcas de la harina borrosas bajo los sobacos, por el fundis, sombrero de petate en forma de tumbilla, polainas de cuero y espuela . . ." Tal es. Miguel Ángel Asturias *toca tierra* para levantar su voz y de ahí la gran fuerza expresiva de su relato. La adecuación del lenguaje es, evidentemente, una de las muchas virtudes de su talento de narrador. "Para poray iban

ellos por un pedregal..." (pág. 94). "Los compadres se veían y no se creían" (pág. 137). "Ña Vaca Manuela y el Coronel Godoy se sangoloteaban en la oscuridad, al compás de la marimba, como esos fantasmas que salen de los ríos cuando llueve de noche" (pág. 20).

He llamado sinfonía americana a este libro singular porque sonidos, silencios y colores, a la manera de los grandes frescos musicales —en los que el ruido de la madera da sobriedad al conjunto— se abren y cierran, ensamblando entre sí, y haciendo surgir de pronto, melódicamente, el tema elegíaco, en que ya es la espera de la fiel Candelaria Reinosa como puede ser esa misteriosa Miguelita de Acatán, "a quien nadie conoció y de quien todos hablaban": la extraña muchacha casi ideal "con ojos como dos carbones apagados, apagados pero con fuego negro por lo mismo de ser carbones..." Esta Miguelita, cuya máquina de coser se oye aún hoy cuando dan las doce de la noche en San Miguel de Acatán, "no correspondió al amor desesperado de O'Neill, porque ella nunca lo quiso". ¿El autor de *El gran Dios Brown?*... "Hilario le llamaba simplemente Neil y la gente poblana, Nelo". Antes se nos ha dicho que en un tronco, grabado con navaja, había una descripción en la que se leía: O'Neill-191..., y que "la última cifra estaba borrada". ¿Qué hacía, en mil novecientos y tantos, Eugenio O'Neill en San Miguel de Acatán? Entrando y saliendo de territorios de leyenda, sin duda. "Las gringas (turistas) antes de marcharse le dejaron un retrato de O'Neill, un hombre célebre". El Hilario esconde ese retrato, no le gusta: "flaco y desgastado", piensa que no podía ser éste de la cartulina aquel "borracho jubiloso que se murió de sueño, porque lo picó una mosca en uno de sus viajes"...

El sentido poético de Miguel Ángel Asturias encuentra en este libro un amplio, espléndido campo para dar rinde con entero sabor. Más que en *El Señor Presidente*, es en *Hombres de maíz* donde hay que buscar esa minuciosa poesía de Miguel Ángel Asturias, que se agrupa en mil granos, forma mazorcas, ya tiernas, ya sazonadas, bajo ese sol que recorta sombras duras y prolijas. Hombres, en efecto, de maíz; hechos grano a grano, puro alimento de la tierra, y por eso mismo, sagrado alimento. La madera y el maíz elaboran, sobre esa antigua tierra guatemalteca, hombres y pájaros, nahuales y espantapájaros, y en ese ser y en ese son, Miguel Ángel Asturias es, tiene que ser, tan primitivo como las mismas criaturas de su inspiración: de ahí que sea tan lúcido su trabajo hasta llegar a dar la sensación de facilidad. Nada más engañoso, nada más lejos de la *facilidad* que ese tejido de imágenes y pictografías, trabajado en la virtud del conjuro y por el procedimiento circular de todas las grandes obras,

que si no terminan *donde* y *como* comienzan, cierran sin embargo su ciclo mordiéndose la cola, en absoluta verdad de símbolo.

De tal manera Miguel Ángel Asturias reúne, en un féerico final, a los personajes y a las sombras de sus personajes todos, de entre los cuales se levanta, como un motivo generador, la voz del maíz, es decir, la voz del hombre cuya raíz y cuya conciencia terrestre fué y es de maíz: "¡Igual que hombres que preñaran mujeres para vender la carne de sus hijos, para comerciar con la vida de su carne, con la sangre de su sangre, son los maiceros que siembran, no para sustentarse y mantener a su familia, sino codiciosamente, para levantar cabeza de ricos!"

Abundan, con esa abundancia de lo certero a cada tiro, las páginas de calidad poética en este libro: léase, por ejemplo la descripción que hace el Padre Urdáñez (pág. 152) de su visita a la Cumbre de María Tecún, donde el silencio es: "tres sílabas de una palabra que adquiere aquí, como en el polo, toda su grandeza . . . "

Libros vivon son aquellos que aseguran un compromiso de relectura; creo que en *Hombres de maíz* Miguel Ángel Asturias establece con el lector ese vínculo tan codiciable.

VICENTE BARBIERI

MASCARADA ESPAÑOLA

Después de haber traducido por puro gusto —y este advertir del detalle y circunstancia no es ocioso cuando se trata de quien, por un tiempo, ha ejercido pareja actividad como menester—, tras haber, digo, traducido *La romana* de Moravia, tenía que suscitar en mí gran expectativa este otro libro, *La Mascherata* [1], que ahora he empezado a leer con algún desconcierto al principio, y luego con placer creciente, para terminarlo en medio de muchas y vagas reflexiones sobre el arte de componer piezas literarias.

Admiraba yo en Moravia, sobre todo, esa facultad de iluminar, no en veloces y sorprendentes vislumbres sino más bien con una luz suave, creciente y sostenida, de amanecer, el sentido o sinsentido radical de la vida humana —en cuya tarea creo que se encuentran las perspectivas estéticas mayores de la novela—, y con eso, accesoriamente, la virtud de crear figuras de naturalidad inconfundible, es decir: individuales, singularísimas, sin ser ni raras ni mucho menos estrambóticas, antes bien

[1] Ediciones Bompiani, Milán.

instaladas en una satisfactoria vulgaridad. (Y, entre paréntesis: ¿qué recónditas preferencias —o quizás, no lo sé, incompatibilidades, repugnancias —son las que mueven a elegir un texto para reelaborarlo en la traducción?) En *La Mascherata* me encuentro un Moravia distinto, que no reniega del conocido, ni lo desmiente. Ha cambiado el tono, el humor, la intención; se ha tomado unas vacaciones, ha organizado un carnaval y —artísticamente— se ha propuesto una farsa. No me referiré a sus defectos, pues no hago crítica ni me aplico a valorar, sino tan sólo a trasmitir unas impresiones ligeras de lector sin responsabilidad.

Este lector ha pensado en seguida, frente a *La mascherata,* en el *Tirano Banderas* de Valle Inclán. Quizás, ante todo, y aunque ello no sea razón suficiente, por un hecho superficial: el de tener ambas novelas como escenario la misma imprecisa Sudamérica desconocida de los respectivos autores; pero también —y esto sí es lo importante— por presentarla a una luz agria, de truculencia bufa. Aún pareciéndome demasiado evidente, no me atrevería a afirmar de plano la actuación directa de *Tirano Banderas* sobre *La mascherata;* afirmo una relativa coincidencia en los puntos de enfoque artístico, en las claves estéticas, en los motivos, en la inspiración, en las intenciones últimas. El ambiente elegido propone ya un tipo de deformación muy peculiar; es una mascarada española, presenta un sesgo decididamente "goyesco", "esperpéntico".

Pero con decir esto ya estamos hablando de una estilización, y de una estilización conspicua: la vieja, usada, gastada, resobada *espagnolade,* lo *Spanish.* Notable es el hecho de que las conformaciones —y, por consiguiente, deformaciones— de la realidad viva por obra de moldes artísticos se imponga aún sobre esa misma realidad; y así, son españoles quienes más producen hoy, en todos los precios y calidades, la españolada.

Como en *Tirano Banderas,* cuya estilización particular ha recogido, incluso, algún novelista hispanoamericano para configurar su propio ambiente, en *La mascherata* ahora este clisé sirve para crear con suprema ironía una pura obra de arte. Es un artilugio, un dispositivo y —si se toma la palabra en buen sentido— un truco. A través de él ¡qué divertida, qué emocionante es la mascarada española de Moravia!

FRANCISCO AYALA

EDUARDO A. JONQUIERES: *Crecimiento del día* (Buenos Aires, Losada, 1949). —

"Soy cítara o laúd entre los dedos de la vida... ...Alguien hace pasar por mi cuerpo el sonido que cauteloso avanza hasta los labios..." Arte poética y conciencia

justa al mismo tiempo, Eduardo A. Jonquières se nos descubría, en estos bellos versos iniciales de su primer libro, en medio de la vida, y cantándola. El crecer de los días lo muestra, hoy igual que ayer, proclamando las cosas de todos con la lengua de todos: uniendo, al delimitarlo,

Lo que es mío y...
lo que pertenece a los demás hombres despiertos

("Oda a comienzos del verano")

...no acudo
a otra lengua que la lengua
usada en los intercambios sencillos...

("Es bueno que...")

La madera de mi casa no es el sándalo amoroso,
ni el terebinto, ni la caoba ardiente.
El leño tiene condición de leño para siempre.

("Oda de la fundación")

La vida se instala aquí en su perenne semejanza...

("Diciembre de 1946")

El poeta —y es curioso que sea ésa, precisamente, su singularidad— acomete su *Tarea del hombre,* y se siente atado al mundo por "esa necesidad unánime del coro"; pero no ya en pasividad sino por elección, acción decidida sobre lo que ayer era espectáculo y asombro y hoy es uniforme dominio: "Muerdo el día visible", nos dice, y también: "Tengo que edificar sobre sitios sólidos".

Quizás la detenida morada que hoy levanta aparezca para algunos menos ardiente que el esplendor del arca donde todas las parejas convivían, y su decoración recatada se vea como menos brillante y no como más sobria. Pero esta poesía de reflexión sabe que labrar en la corriente unánime puede no sacrificar ni lo más íntimo ni lo más alto: "también el cielo participa de mi cuerpo". Y este cuerpo de todos es el único que puede advertir "el estruendo de las voces sin voz", decir "la palabra única proferida por el peso del ser en la garganta", y saber que

la noche se sienta a nuestra mesa,
comparte nuestro pan...

("La noche")

y que —siempre—

el misterio se instala entre nosotros...
...como ama diligente
que atiende el fuego y la comida...

("Alumbramiento")

Sólo desde esta altura compartida se pueden percibir "las cosas / que marchan a colocarse en su sitio nocturno", mientras "crepita el grillo encendido del verano", "y se siente a mi hija / crecer en la casa...", como en la total *Oda a comienzos del verano*. Y si alguna vez el poeta vuelve a luchar con el viento del mundo, donde alcanza su canto mejor es al decirse lo más altamente elemental del hombre en la especie:

Ella es la mujer y yo soy el hombre,
y fuimos hechos para conjugarnos
igual que dos líquidos cuyo color
no puede separarse después
de haber sido mezclados en un mismo vaso.

("No estoy solo")

Y bien lo sabe él mismo, al confiarnos

Qué astuta la hoja que mira al sol de un solo lado..

("Aleluya de Haendel")

Lección hermosa, y bien recompensada. Entre tanta interjección cotidiana, tanta excepción y tanta prótesis, Jonquières alcanza, en su tranquila virilidad, su voz más madura.

DANIEL J. DEVOTO

CIENCIA

ALFRED NORTH WHITEHEAD: *Introducción a las matemáticas* (Emecé, Buenos Aires; 1949). — ALBERTO EINSTEIN: *La Relatividad (Memorias originales)* (Emecé, Buenos Aires; 1950). —

La editorial Emecé acaba de reeditar la *Introducción a las matemáticas* de Whitehead, que había ya publicado en 1944 en su colección "Ciencia Divulgada", pero que ahora incluye en la sección "Ciencias" de su "Biblioteca de obras universales".

El autor, sin duda más conocido como metafísico, fué sin embargo un matemático profesional, que consagró gran parte de su actividad científica a la matemática, destacándose entre su producción en este campo su colaboración con Russell en la monumental *Principia Mathematica* (1910-1913), máximo esfuerzo para enchufar la matemática en la lógica.

La *Introducción a las matemáticas* es una obra de principios de siglo, de carácter didáctico, que trata en forma atrayente las nociones elementales de matemática: aritmética, geometría, trigonometría, nociones de geometría analítica y de análisis infinitesimal (cálculo diferencial y series), todo matizado con ejemplos, aplicaciones concretas y datos históricos.

En esta nueva edición de Emecé, el librito se abre con una "Nota preliminar" de Manuel Balazant, que ha publicado entre nosotros un tomito de título y orientación semejantes. Siguen a esa "Nota" unos datos biográficos y bibliográficos que parecen ignorar que Whitehead falleció en 1947.

De mayor jerarquía científica es la publicación de las memorias originales de Einstein sobre la teoría de la relatividad restringida y generalizada, que Emecé incluye acertadamente en su colección "Maestros de la ciencia", pues, aunque contemporáneos, Einstein y esas memorias merecen el honor de figurar entre los clásicos Harvey, Newton, Spallanzani, Lavoisier, Jenner, Faraday, Bernard, Mendel y Pasteur, aparecidos ya en esa colección, y con la cual Emecé contribuye dignamente al despertar de los estudios de historia de la ciencia que desde hace un decenio se observa entre nosotros.

Destaquemos de paso que colecciones de esta índole, ya existentes en otros idiomas (piénsese en los tres centenares de volúmenes de la *Ostwald's Klassiker der Exacten Naturwissenschaften*), al ofrecer las grandes obras clásicas de la ciencia en su

versión original, representan un valioso auxiliar y un poderoso estímulo para aquellos estudios.

La traducción de las memorias de Einstein, realizadas en 1947 por Fidel Alsina Fuertes y Damián Canals Frau, tiene un simpático origen, pues no fué sino el complemento de la tarea que la Agrupación Estudiantes de Física, a la qu pertenecen los traductores, se propuso al estudiar, en un Preseminario de La Plata, la teoría de la relatividad. La traducción fué estimulada y supervisada por Guido Beck, el afamado físico teórico que tan valiosa labor científica está realizando entre nosotros, al cual se debe además la redacción de una extensa nota complementaria: *La forma tensorial de las ecuaciones de la relatividad restringida,* intercalada entre las memorias de 1905 y de 1916, que facilita la lectura de esta última, pues expone el instrumento matemático elaborado en ese lapso y que Einstein en esa memoria utiliza directamente.

Las memorias traducidas son tres: la primera, de 1905, titulada *Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento,* trae las concepciones fundamentales de la teoría de la relatividad restringida con la definición de la simultaneidad y las fórmulas de transformación de coordenadas, en la parte cinemática, y sus aplicaciones en la parte electrodinámica; la segunda, también de 1905: *¿Depende la inercia de un cuerpo de su energía?* incluye la célebre relación einsteniana entre la masa y la energía; y la tercera, de 1916, *El fundamento de la teoría general de la relatividad,* expone la teoría del campo gravitatorio y las previstas consecuencias experimentales de la teoría, todas confirmadas posteriormente.

Para terminar, una pequeña rectificación: en la solapa se informa que se presenta, por primera vez en castellano, la traducción de esas tres memorias. En verdad, eso no es así: en 1922 el Centro Estudiantes de Ingeniería de Buenos Aires publicó en su *Revista,* traducidas por Rodolfo Rosauer, no sólo esas tres memorias, sino otra de Einstein: *Influencia de la gravedad sobre la propagación de la luz,* de 1911, y además la muy citada conferencia de H. Minkowski, pronunciada en Colonia en 1908, sobre el tema *Espacio y tiempo,* en la que aparece la célebre frase: "Desde ahora el espacio en sí y el tiempo en sí deben hundirse completamente en la sombra, y sólo una especie de unión de ambos podrá conservar independencia".

JOSÉ BABINI

EDUARDO J. BULLRICH [1]

Conocí a Eduardo Bullrrich hace 25 años. Se anudó enseguida entre nosotros una amistad que las vicisitudes de la existencia y lo diverso de nuestras actividades no interrumpieron nunca. Aficiones y entusiasmos coincidentes nos unieron con seguros lazos. La primera vez que lo vi, en un atardecer de invierno, llevaba yo en mis manos lo que entonces constituía mi brevario: era la primera edición francesa de *Eupalinos ou l'Architecte*, de Paul Valéry, un volumen "in quarto" de tapas blancas forradas de papel de seda y hermosa tipografía. Sospecho que eso me aseguró de entrada un lugar de preferencia en el coro de sus simpatías. A poco comenzamos a tutearnos, pese a una común aversión por las efusiones repentinas y las amistades con pies de barro. Lo visité con frecuencia en su estudio del pasaje Güemes, tapizado de graves libros doctorales que en verdad nada decían de su genuina intimidad y sus más entrañables predilecciones. A su juego lo llamó Oliverio Girondo, invitándolo a participar en la reorganización de la revista "Martín Fierro", fundada poco tiempo antes, con heroísmo temerario, por Evar Méndez. Eduardo la aceptó y la cumplió, poniendo en ella ese arraigado sentido de la responsabilidad que fué norma de su existencia. Era hombre de consejo. Su opinión controlada y serena sirvió muchas veces de freno a nuestra juvenil fogosidad. No aceptó jamás ser sobornado por sus personales inclinaciones. Se oponía a arremeter contra todo lo establecido, cuando lo establecido era, por cualquier causa, digno de respeto. De nuestra misma edad, y acaso con menos años que algunos de nosotros, parecía nuestro mayor: tales eran su prudencia y experiencia. Porque Eduardo poseía esa suerte de experiencia innata, que más que cosa adquirida es un don de Dios, una especie de "habitus" sin el cual no se concibe ni al artista ni al hombre de gobierno: que ambas cosas fué el entrañable amigo cuya memoria estamos honrando en este acto.

La acción de Eduardo en "Martín Fierro" fué oculta y sustancial como los jugos que en lo profundo alimentan las raíces de un árbol. Ni la más ansiosa insistencia consiguió sacarlo jamás de entre bastidores. Anónima quedó su intervención en el rejuvenecimiento tipográfico de la revista, en el que aportó gusto y oficio nuevos u olvidados en el ambiente. Anónimos o casi —ya que suscriptos con seudónimo o iniciales— quedaron sus artículos sobre arte bibliográfica o literatura. Me acuerdo

[1] Palabras pronunciadas en el "Homenaje a su Memoria" celebrado el 19 de julio próximo pasado.

de uno de ellos que, con excusas, recelos y timideces nos leyó, recabando el visto bueno para su publicación —él que tenía derecho a todo en la revista—. Era una nota sobre Adrienne Monnier, la aguda librera del París milagroso de 1923. No resisto a la tentación de transcribir dos párrafos de esa ágil nota, como constancia de sus dotes y para que se vea hasta qué punto la vida que nos ha sido impuesta supone opción, limitación y sacrificio doloroso de la vocación más auténtica. Son éstos:

> "Entramos a la tienda gris, tapizada de lomos multicolores: sentada frente a la mesa está la animadora de la casa: Adrienne Monnier, pariense y "savoyarde", mitad montaña, mitad "Ile Saint Louis", entallada a la Cranach con su traje gris, con su pañuelo rojo gauchescamente anudado al pescuezo, tal vez como un recuerdo de sus amigos de aquí.
>
> Unos pasos más lejos, en frente, en un cuarto piso, tiene su apartamento Adrienne Monnier. Allí y en la librería conocimos a Jules Romains, a Léon-Paul Fargue, y vimos a Larbaud, Gide y muchos más. A las reuniones que se hacían al atardecer en la librería, o a las que teníamos en la casa de Adrienne, concurría siempre Fargue, verdadero clown resplandeciente, Grog y Fratellini de aquellas tardes memorables; se agitaba fosforescentemente encendiéndose cuando le irritaban, y le irritaba todo el que quería a su vez brillar. Si alguien dominaba en la reunión, si por boca de Romains, Knock se reía de todos o nos hacía pensar, Fargue, que hasta entonces nos había hecho reír con sus ocurrencias, se sentaba al piano y tocaba viejas canciones o "couplets" del Boulevard, que cantaba estupendamente. Conversador admirable, espíritu caústico, abundante en réplicas graciosas o sangrientas, derrochaba pródigamente ideas y figuras incandescentes con las que hacía juegos malabares para encandilarnos. Espíritu *boulevardier* infatigable, recurría sin cesar a cuentos de toda especie que hacían enrojecer a las paredes pero que dejaban en la más perfecta beatitud a muchos espectadores."

Pero Eduardo Bullrich, disciplinadamente, optó por el camino para él, sin duda, más arduo: el que su posición en la sociedad le tenía ya como señalado de antemano. Dominó sin matarlo al artista que pugnaba en él, y fué jurisconsulto y hombre público. Acaso sus prolijos escrúpulos y el sentido de la propia responsabilidad le indujeron a ello. Vástago de un tronco tradicional, que dió otras ramas florecidas de inteligencia y espiritualidad, desempeñó con tino el papel que le fuera impuesto por las circunstancias, sin hacer de él, sin embargo, una esencia real, y sin arrastrar, como

dice Montaigne, su profesión al guardarropa. Una permanente vocación por las cosas del espíritu le impidió circunscribirse a los límites siempre estrechos de una especialidad. Donde puso su mano dejó huella palpable y valiosa. Fué miembro fundador y presidente de la Asociación "Amigos del Museo". Compartió la dirección de las revistas "Martín Fierro" y "Proa". Formó parte del consejo de SUR. Fué miembro de la asociación "Amigos del Libro". Y, por último, miembro fundador y primer presidente de nuestra Academia Nacional de Bellas Artes, que me ha honrado confiándome la misión de representarla hoy en este homenaje.

Con el buen sentido y la informada lucidez que le caracterizaban, Eduardo Bullrich redactó el estatuto y reglamento interno de la Academia. Pero hizo mucho más: creación suya ha sido lo que hasta ahora constituye el fruto más preciado de la Academia: me refiero a los "Documentos de Arte Colonial Sudamericano", "Documentos de Arte Argentino" y las "Monografías de Artistas Argentinos". Proyectó y encauzó personalmente estas magníficas ediciones de las que el país puede enorgullecerse. Eduardo Bullrich era un gustador fino y avisado de todo lo auténticamente contemporáneo. No le impidió ello la justa valoración de lo que el pasado nos aporta como enseñanza y estímulo, como guía y control de nuestra producción contemporánea. Sabía que mirar para atrás no significa forzosamente transformarse en estatua de sal, si es que el retroceso sirve para dar mayor impulso al salto hacia la creación. Era demasiado sensible para no darse cuenta de que sólo mediante la comprensión exacta del presente se valora rectamente el pasado, no ya como mera reliquia arqueológica, sino en lo que tiene de viviente y perdurable. Tal es el significado que, con certera percepción de artista, atribuyó desde un comienzo a los cuadernos creados por su iniciativa. Y otro también, que no podía quedar ajeno a la índole elevada de sus afanes: el que se refiere al valor de esas publicaciones como agentes insuperables de acercamiento interamericano. "Como el espíritu es siempre anticipación —escribía en el prólogo del primer cuaderno— nuestra Academia, preocupada por los afanes puros de la producción espiritual, debía adelantarse en la acción a las realidades materiales de la economía, buscando en el estudio de las fuentes artísticas y culturales de los países hermanos —legítimo y natural anhelo— el anuncio y el motivo de esa mayor coherencia y vinculación del intercambio del esfuerzo creador y del fortalecimiento del lazo de afinidad y origen común".

A fines del verano pasado, tuve oportunidad de estar con frecuencia con Eduardo Bullrich. Fué con motivo de la preparación del memorial que documentaba la historia de la revista "Martín Fierro" en el vigésimo quinto aniversario de su aparición. Pese

a nuestras largas separaciones, impuestas por el rumbo distinto de nuestras actividades, subsistía entre nosotros una amistad sobreentendida que no necesitaba de palabras para alimentarse. Eduardo concurría con asiduidad puntual a esas reuniones del atardecer. La sonrisa constante que limpiaba de todo empaque su natural gravedad, comenzaba ya a curvarse en un gesto como de cansancio y tristeza. Sacando fuerzas de flaqueza, después de agotadoras jornadas en su despacho profesional, ponía una atención vigilante y minuciosa en los más ínfimos detalles del documento que se preparaba. Era un "cribleur" incansable y tenaz. No encontraba satisfacción hasta que la frase no consiguiera expresar con definitiva exactitud el hecho que se relataba, o la idea que se deseaba manifestar. Quería ser preciso, sobrio, objetivo y justo. Esa misma actitud fué norma permanente de su noble y limpia vida, a la que ahora la muerte acaba de conferirle su última y definitiva dimensión.

ALBERTO PREBISCH

Teatro

CONVERSACIÓN CON PEGASO

Cuando entré, Pegaso estaba mirando unos libros.

—Debes conocerlos —le dije.

—Por eso me gustan —contestó—. Lo único que me interesa es lo que no soy, pero sólo puedo amar lo que poseo.

—Es un modo de ser, como cualquier otro...

—Lo has dicho: como cualquier otro.

—Hace tiempo que no nos vemos. ¿Qué hiciste? —interrogué para animar un poco la conversación.

—Estuve en el teatro.

—¿En cuál?

—En el Odeón. La compañía de Barrault daba *Hamlet*.

—¿Te habrá gustado mucho?

—Poco; pero me hizo pensar en algunas cosas, lo que es algo, porque probablemente lo más importante en un espectáculo es lo que nos sugiere.

—Pero ¡cómo es posible que no te haya gustado! —exclamé—. ¡Las crónicas de los diarios son entusiastas!

—No veo qué relación hay entre lo uno y lo otro —contestó con su habitual impertinencia—, pero, como te dije, me hizo pensar...

—¿En qué? ¿Puede saberse?

—En los imanes.

Me callé, pues aún no he llegado a distinguir si esas respuestas absurdas son espontáneas en Pegaso, o si las inventa para fastidiarme, lo que por otra parte siempre consigue. Pero mi silencio no pareció preocuparle, y se puso a caminar mirando al suelo.

—Los chinos —dijo, hablando como para sí— conocieron hace milenios la singular propiedad que tiene el imán de atraer el hierro y otros metales. Los griegos, por su lado, explotaron yacimientos de ese mineral en el Asia Menor, cerca de Magnesia...

—Es sumamente interesante —interrumpí con irritación.

—Muy interesante, sobre todo desde el punto de vista psicológico, porque, si reflexionas un poco, verás que —así como el imán atrae

el hierro, el níquel, el cromo, el cobalto— casi todos los seres humanos tienen la propiedad de atraer algo, son imán para algo... Algunos para el amor, otros para el éxito o la popularidad, otros para el dinero. Desde César, se sabe que un dictador es un hombre cuya característica esencial es la de ser imán para la plebe...

—Confieso que no se me había ocurrido.

—Es una propiedad muy curiosa, porque es involuntaria, inmodificable, y que en cada uno de nosotros atrae algo distinto. ¿Nunca has tratado de averiguar qué es lo que atraes a pesar tuyo, es decir para qué o para quiénes eres imán?

—No, por supuesto... Además, no veo qué tiene que ver todo esto con *Hamlet* y con Barrault...

—En mi opinión, tiene mucho que ver, porque los actores, más aún que la demás gente, ya que en ello está la causa de su profesión, son ante todo imanes, y cada cual, si tiene personalidad, es imán para algo muy determinado, que a los demás actores no les corresponde imantar. Si salieras alguna vez de este cuarto invadido por los libros, y te mezclaras como yo a la vida del teatro y del cinematógrafo, sabrías que los intérpretes tienen su público, que no han elegido, porque, al revés, es él quien los eligió, y que hay artistas auténticos que, por ser imán para un tipo de espectador muy primitivo, por más deseos que tengan de mejorar el nivel de sus interpretaciones no pueden lograrlo, porque a ese espectador un nivel superior no le interesa, y el otro público no se interesa en ellos. Este caso es sin duda excepcional, pero, a pesar de todo, menos excepcional que el de Barrault, que debe tener muy pocos precedentes en la historia del teatro...

—¿Podrías decirme por qué?

—Porque es imán para los críticos... Esas crónicas entusiastas a que te referiste no son privativas de los diarios de Buenos Aires; las que publican sobre Barrault los diarios franceses son aún más calurosas, y no dudo que, dondequiera que vaya, será recibido por la prensa con igual entusiasmo.

—Quizá se deba a la calidad del espectáculo...

—No creo que sea motivo suficiente. Es indudable que el repertorio de Barrault es de primer orden, y también la presentación y la escenografía, pero hay otros directores e intérpretes que han intentado un esfuerzo parecido sin inspirar, como él, y hasta ese punto, la veneración sincera de los cronistas.

—Con los cronistas solamente no se llena una sala...

—No te he dicho, me parece, que Barrault sea "solamente" imán para los críticos... Es también, y en forma muy intensa, imán para el cuerpo docente francés, tanto residente como emigrante, y no hay ninguno de esos meritorios educadores que nos enseñaron, y probablemente siguen enseñando, que Racine pinta a los hombres tal cual son y Corneille tal como debieran ser, a quien Barrault no deslumbre, opinión que han transmitido a sus discípulos. Y con toda esa gente, y algunas personas que van a todas partes porque no tienen otra cosa que hacer, se forma un público, no muy grande sin duda, pues no alcanza, aquí como en París, más que para algunas representaciones, pero cuya característica no está en el número sino en la devoción, de tal manera incondicional, que puede aplaudir hasta el cansancio una interpretación tan visiblemente inadecuada como la de Barrault en *Hamlet*...

—Me dijeron que exageraba un poco.

—No se trata de exageración —el teatro es de por sí exageración— sino de adecuación. El conflicto de *Hamlet* es en esencia interior; como un conflicto interior no es un conflicto teatral, Shakespeare debió recurrir, para hacerlo perceptible, a un argumento truculento y lleno de peripecias, pero que no cambia el carácter del protagonista. *Hamlet, le seigneur latent qui ne peut devenir,* encarna todo lo que en nosotros nunca llegó a ser, todo lo que por debilidad, por cobardía, o porque, inexplicablemente, nos era imposible, no pudimos vivir y lentamente nos va comiendo la vida. Ese mu-

chacho que no podía cumplir su misión —su misión era terrible, sin duda, y estaba por arriba de sus fuerzas, pero nadie elige la misión que es su vida, y lo único que puede hacer es, como dijo Ortega y Gasset, cumplirla o renunciarla, o, como se pregunta nuestro personaje, "ser o no ser"—, Hamlet, pues, personifica un conflicto que está en todos los hombres —porque no hay nadie que no tenga en sí mismo algo que no llegó a vivir— y por eso es un prototipo universal. Pero el hecho de que sólo el genio pueda hacer con ese conflicto una obra de teatro que se representa hace cuatro siglos, crea obligaciones para el intérprete, y por eso resulta sorpresivo que se aplauda ciegamente una versión donde el ensimismado príncipe de Dinamarca parece una mezcla de bailarín, de mimo, de acróbata, de payaso, y, además, gracias a los incomprensibles e incesantes movimientos de sus manos, de prestidigitador.

—Quizás haya en esos aplausos una parte de snobismo —dije.

Me miró bruscamente, y, como lo conozco tanto, supe que iba a volverse agresivo y pedante, pero a mí me resulta más tolerable cuando se pone así que cuando juega con sus opiniones como un trapecista con el vacío.

—¡Explicar el éxito artístico por el snobismo del público es una necedad mayor aún que el snobismo —exclamó con irritación— y además una insensatez porque es una explicación que no explica nada!

Aguardé en silencio a que se calmara un poco, y continuó:

—Admitiendo, lo que no es fácil, que haya artistas que deban su notoriedad a la simulación de sus admiradores, que, por seguir la corriente, aparentan admirar lo que no admiran, siempre subsiste el interrogante: ¿por qué hay artistas que inspiran el snobismo y otros que no lo inspiran? Entonces te dirán algunos que la adhesión de los snobs es la consecuencia del talento, porque éstos saben lo que hacen y van por instinto hacia lo mejor, lo cual es completamente falso, pues han vivido alabando libros que ya nadie lee, aplaudiendo músicas que ya nadie oye y colgando cuadros que tuvieron que descolgar. Y también te dirán otros que esa adhesión es la prueba de la impostura, porque los snobs siguen inevitablemente las modas más deleznables, lo que es igualmente falso, pues es indudable —por ejemplo— que Picasso, Stravinsky y Dalí han atraído al snobismo en el mundo entero, lo cual no impide que sean grandes y auténticos artistas...

—Entonces ¿qué puede pensarse?

—No sé... Quizás que hay artistas, tanto superiores como inferiores, que por un motivo misterioso son imán para los snobs, y otros, también superiores e inferiores, que dejan a los snobs indiferentes. Puede ser que Barrault pertenezca a la familia de los verdaderos artistas que despiertan, probablemente a pesar de sí, el snobismo, pero eso no modifica lo que pienso; significa sencillamente que a sus otros imanes agrega un imán más; y no impide que su interpretación de *Hamlet* me parezca desacertada.

—Espero que la obra vuelva a darse para ir a verla. Algo me dice que tu opinión es arbitraria y excesiva...

—Te lo dice tu carácter. Siempre me haces pensar en esa frase de Montesquieu: *Je n'ai point l'esprit naturellement désapprobateur*...

—Es probable que así sea —contesté con algún fastidio—, pero a mi carácter no lo puedo cambiar. En cambio, creo recordar que un día dijiste que nadie debe hablar de lo que no le gusta si no quiere equivocarse, porque el amor es la condición del conocimiento...

—No dudes que lo he dicho... Hace rato que lo pienso.

—Entonces, ¿cómo justificas tu largo análisis de la interpretación de Barrault, que no te gusta?

—Es muy fácil de entender: porque me gusta *Hamlet*...

Sonrió ligeramente, y, como siempre, sin despedirse, se fué.

LUIS DE ELIZALDE

Cinematógrafo

"EL AFFAIRE BLUM"

Hace años, en la adolescencia, leí una frase de Nietzsche puesta de epígrafe a un libro. No recuerdo el libro ni su contenido, pero recuerdo la frase. Tampoco sé si la traducción es correcta, la trascribo tal como la leí entonces, tal como me impresionó: "La medida del valor la da la capacidad para conocer la verdad."

Esta frase dominó muchas circunstancias de mi adolescencia. La apliqué a diestra y siniestra, a personas y cosas, a todo lo que por entonces me preocupaba: política, amor, religión. La frase aclaró, desde luego, mi visión del mundo. A medida que pensaba menos en ella empecé a comprender que podía aplicarse a muchas otras cosas, a muchas más de las que supuse al principio, casi a todo. A partir de ese momento sólo la recordé concretamente en determinadas ocasiones. Una de ellas ha sido al ver *El affaire Blum.*

El affaire Blum, más que la historia de una injusticia, es la historia de una cobardía.

Desde 1920, tal vez antes o tal vez después, una ola de miedo ha invadido el mundo. No es el miedo de las cosas horribles que han pasado o están pasando, no. Esas cosas pasan y pasarán *a causa* del miedo. Alemania es el país de Europa en donde este miedo, un extraño miedo de carácter casi metafísico, se ha manifestado más claramente, abiertamente. El nazismo —parece un lugar común repetirlo— no es hijo del valor sino del miedo. A causa de ese miedo los nazis han admirado e imitado el valor, olvidando la característica principal del valor: la serenidad. Por la exasperación que las acompaña, las hazañas nazis, por heroicas que parecieran, han tenido siempre un lado grotesco (unido muy extrañamente a lo siniestro).

El affaire Blum narra la verídica historia de un hombre acusado injustamente porque es judío. Estamos en la Alemania del veintitantos, lejos todavía de Hitler. Los jueces actúan movidos por prejuicios que ignoran. Algo que me parece notable en este film, además de las muchas cosas notables que hay en él, es precisamente el carácter de los jueces: quieren engañarse a sí mismos y lo consiguen. Hay en ellos una fuerza, un convencimiento más hondo que la verdad, un deseo y sinceridad en el engaño que los vuelve ridículos y macabros. El miedo está detrás de ellos y, curiosamente, los empuja a la acción. Hay una fuerza ciega y brutal debajo de sus conciencias, que las mancha y las deforma. En los magistrados de *El affaire Blum* aparece uno de los casos más palpables de autoengaño.

Recuerdo la escena del automóvil, con los personajes engalerados, de una correcta tiesura germana. Precisamente en su pulcritud está su carácter siniestro. Hablan. *No se creen malos.* Se engañan, y su conciencia se deforma y deforma los hechos de acuerdo con los mandatos de su miedo.

Todavía se ignora el origen de este miedo. Lo que no se puede ignorar es su presencia en casi el ochenta por ciento de las cosas que han pasado —y pasan— en este siglo terrible. *El affaire Blum* es, en tal sentido, un pequeño documento. La gente miedosa cree en amenazas ocultas y ve complots por todas partes. Por eso amenaza ocultamente, trama complots para defenderse de supuestos complots y castiga ciegamente cuando tiene ocasión de hacerlo. Tal vez la historia de los últimos cincuenta años sea la simple historia del poder unido al miedo. Cuando hay miedo, hay también torpeza y maldad. Y, desde luego, ceguera. Un magistrado correcto, quizás buen hombre en el fondo, se convierte en un monstruo cuando tiene miedo. Si además

tiene poder, ataca como un rinoceronte. (Los jueces de *El affaire Blum* parecen rinocerontes.)

Me gusta, además, la imparcialidad del film. Recuerdo las escenas de amor del asesino, al subir en brazos a la muchacha, que es, sin quererlo, su cómplice, y que termina traicionándolo. Este asesino es, fuera del momento en que planea y comete su crimen, un hombre normal. Un hombre estúpido y normal, exasperado y acostumbrado a la carnicería de la guerra. ¿Qué puede significar la muerte de un hombre más para quien ha matado y ha visto morir a gente de mayor valía que el individuo que él mata?

Además, como dice el asesino, son los jueces mismos quienes le tienden trampas para salvarse. Cuando miente, lo tratan bien. Es natural que mienta. Para oponerse a ellos, debería tener un temple moral que naturalmente no posee.

Tiene *El affaire Blum* una siniestra tranquilidad de documental. Por eso me resulta difícil referirme a él como a una película corriente, como a algo que entra en ese género que habitualmente llamamos cine. Es el documento de una época. Por eso se olvida a los actores, que no parecen actores. Por eso se olvida al director, que nos da sin embargo las magníficas escenas del comienzo: el anuncio, la casa, la ventana, ese hombre que anda en bicicleta entre la niebla.

ESTELA CANTO

Polémica

A PROPÓSITO DE UNA CRÍTICA A "LA SAGA DE LOS FORSYTE"

En SUR (Nº 186), el señor Miguel Alfredo Olivera —a quien no conozco— ha publicado una extensa y minuciosa agresión verbal contra mi versión castellana de *La saga de los Forsyte,* de John Galsworthy.

En el artículo del señor Olivera se codean airosamente una farragosa prolijidad con una suficiencia doctoral y por momentos con una evidente mala fe. Y formula contra mi labor toda una montaña de cargos, de apariencia imponente para el lector desprevenido; pero si se analiza esa montaña, se topa uno en definitiva con un parto de los montes. Todo —o, mejor dicho, casi todo— se desmorona. Veamos:

El señor Olivera comienza —y esto documenta inicialmente la mala fe a que nos referimos— por dedicarle una página y media escasa al comentario de *La saga de los Forsyte,* una creación cíclica de la jerarquía de *Juan Cristóbal* o *Les Thibault,* y cuya publicación en castellano ha sido uno de los acontecimientos literarios de 1949 en nuestro país: y después dedica virtualmente tres páginas —el doble— al ataque contra mi traducción. Ello prueba bien a las claras que las pocas frases dedicadas a la obra en sí han sido un simple pretexto para poner en la picota mi labor, o, para decirlo en términos de derecho internacional, que su comentario "crítico" es apenas "el pabellón que cubre la mercancía".

a) Al señor Olivera no lo convence el que yo traduzca "Turkish delight" por "deleite turco". La expresión "Turkish delight" no tiene equivalente en castellano. Tanto da traducirla por "deleite turco" como por "golosina turca" o algo semejante. Ya que se trata de una confitura "turca" típica, convenía que esa palabra figurara en la expresión castellana. Por lo demás, la frase de Galsworthy en el original es igualmente ininteligible de cualquier modo

que se traduzca "Turkish delight" porque sólo pueden hacerse conjeturas sobre el animalito a que se refiere, y, además de la que propone el señor Olivera, caben otras cien igualmente viables.

b) Lo dejaremos para el final.

c) Aquí admito que la sorpresa del señor Olivera tiene algún asidero. "Tres hebillas a la diestra en campo negro de gules" es una evidente contradicción. Pero el asunto es simple y no se trata de un error de traducción, sino de una errata. Al linotipista se le extravió una "y". La frase traducida debía decir: "tres hebillas a la diestra en campo negro y de gules".

d) Aquí al señor Olivera le molesta y desazona que yo llame sillas "auxiliares" a las "rout" seats de que habla Galsworthy al describir el baile de Roger Forsyte, y dice que se trata de sillas para personas de cierta edad y para las muchachas "planchadoras", y considera que esto no resulta claro en la traducción.

En primer lugar, le hago notar al señor Olivera que el Webster, árbitro supremo e inapelable en todos estos casos, dice en su Tomo II, página 2176: "Rout seat— A kind of light chair supplied by caterers for a rout, or fashionable assembly". Esto es: "Una suerte de silla liviana que proporcionan los proveedores para una fiesta o reunión de gente distinguida". Eso es todo. El Webster, menos exigente que el señor Olivera, dice: "Ahí tienen ustedes las sillas: que se sienten los que quieran". Por lo demás, en este caso la pretensión del señor Olivera es absurda y revela que desconoce el ABC del oficio del traductor y su deber de no diluír la frase, de ser lacónico, sobrio y enérgico. Para complacer al señor Olivera habría que deformar y diluír la frase sin necesidad, y decir "esos extraños apéndices de la civilización que se llaman (en blanco) y donde se sientan los viejos y las muchachas "planchadoras". Lo cual no estuvo evidentemente en la intención de Galsworthy, como lo confirma el Webster. Llamé a estas sillas "auxiliares" como pude haberlas llamado "sillas para los mirones" o de otro modo semejante. Además, cualquier persona de mediana inteligencia y sin ánimo de buscar lunares comprende que las sillas, en un baile, sirven solamente para los que no bailan, y éstos son siempre, por tradición y por necesidad, las personas de edad y las muchachas que "planchan".

e) Lo dejaremos para el final.

f) El señor Olivera no quiere que la "sal volatile" sea amoníaco. Sin embargo, el Webster se permite oponerse a su opinión y en el Tomo II, página 2208, dice: "Sal volatile: Ammonium carbonate; also, an aromatic solution of it in alcohol or ammonia water, or both". O sea: "Carbonato de amonio: asimismo, una solución aromática de éste en alcohol o agua amoniacal, o ambas cosas". Se trata, pues, de carbonato de amonio o amoníaco. También el Diccionario Abreviado Espasa-Calpe, cuya sección científica está a cargo de Rey Pastor, en su tomo V, página 909, alude a esta sal diciendo: "Sal amoníaca o amoníaco. Sal que se prepara con algunos de los productos volátiles de la destilación seca de las substancias orgánicas nitrogenadas y que se compone de ácido clorhídrico y amoníaco".

Cuando en inglés se quiere hablar de lavanda, se usa exclusivamente la clásica palabra "lavender", y para aludir al agua de lavanda, "lavander water". Querer sutilizar más, después de lo dicho, es, como decían los clásicos cuando querían desahogarse en "sermo vulgaris", "buscarle tres pies al gato". En última instancia, nos quedaría el recurso de ir a un laboratorio y analizar lo que olió James Forsyte, para tranquilidad de su familia y del señor Olivera, que así quizás se daría por conforme.

g) Aquí, el señor Olivera dice que en el párrafo "En los prados *de la* Christ Church" *parece* que se ha traducido tácitamente "church" por "iglesia". Estos *parece* son muy peligrosos, como todo lo que significa dejarse llevar por la imaginación y atri-

buírle intenciones a un autor o traductor, saliendo del terreno de los hechos concretos. Porque da la casualidad de que ese "parece" falla por la base. Ya que en mi traducción, al decir "*de la* Christ Church", aludo precisamente a la conocida escuela a que se refiere el señor Olivera y por lo tanto no hay tal error. Lamento decepcionarlo en sus más caras esperanzas.

h) Lo comentaremos al final .

i) "Lame duck" significa *exclusivamente* "lisiado" y no otra cosa. Véase el Webster, Tomo II, página 1386: "Lame duck. A disabled person or thing". O sea: "Persona o cosa incapacitada o lisiada (incapacidad en el sentido físico)". Sólo en casos muy excepcionales y cuando se le quiera dar un sentido figurado, podría traducirse "lame duck", y eso con muchísima tolerancia, por "necesitado". Y aquí el caso no se presenta. Porque cuando se llama "lisiada" a Irene, así, entre comillas, para subrayar que la incapacidad, aunque física, no es una verdadera invalidez, se alude claramente a la situación, expresada pocas líneas antes, de la impotencia física de Irene para escapar del acoso de su marido que la persigue. Otra crítica, pues, que se esfuma como una pompa de jabón.

j) Al señor Olivera no le gusta que yo diga "Val iba al Broad" y "Jolly iba al High"; y explica luego con tono académico que se trata de dos famosas calles de Oxford. Menos mal que ya lo sabíamos. En muchas ocasiones, en páginas anteriores —entre ellas la 161 y la 151 de *En litigio*— se ha aludido ya a "la calle High". Pero, además, como se trata de calles populares... ¿qué inconveniente hay en decir "iba al Broad" o "iba al High", como decimos aquí "vamos a Florida" y no "a la calle Florida"? Seguiremos yendo "a Florida", aunque no le guste al señor Olivera.

k) Es cierto que, a veces, "in fact" y "actually" son palabras que conviene no traducir. Pero da la casualidad —y ya van siendo muchas las casualidades— de que en los casos que cita el señor Olivera conviene justamente traducirlas. Primer ejemplo: "*En realidad,* el mobiliario es de tipo confidencial". En la frase anterior, justamente al aludirse al personaje Claud Polteed, se dice que "recibió a Soames en un aposento donde el grosor de la alfombra y los cortinados creaban una atmósfera de silencio". Y cuando se prosigue diciendo "En realidad, el mobiliario, etc., etc.", la expresión "en realidad" subraya que hasta el mobiliario estaba a tono con la atmósfera de silencio, prestándole un tinte confidencial. Segundo ejemplo: se comenta sólo. "El más joven de los Forsyte — ochenta años apenas, en realidad—". Aquí la expresión "en realidad" alude irónicamente al hecho de la famosa longevidad de los Forsyte, mencionada en otros pasajes de la obra, donde se expresa que un hombre de 70 u 80 años solamente es casi un mozalbete para esa familia. Tercer ejemplo: lo mismo "cuyo espíritu era tan desprejuiciado que había anunciado en realidad su propósito de consagrarse al teatro". Aquí, "en realidad" es un equivalente de "hasta". Y si decimos "cuyo espíritu era tan desprejuiciado que *hasta* había anunciado su propósito de consagrarse al teatro", puede advertirse que el "hasta" (o, por lo tanto, su equivalente) son indispensables.

l) Aquí el señor Olivera entra ya francamente en el terreno de la mala fe. Al hablar de "the skeleton in the family cupboard", explica las cosas de tal modo que el lector desprevenido puede creer que el traductor ignora el sentido de dicha expresión. Pero "olvida" citar mi nota de ocho líneas que figura al pie de dicha página, la 254 de *En litigio* y que dice: *Aquí, hay un juego de palabras intraducible. Unos párrafos antes, Imogen acaba de aludir al secreto de la familia, que en inglés se expresa con la frase metafórica "the skeleton in the family cupboard", o sea, literalmente, "el esqueleto en el aparador de la familia", y ha dicho por lo tanto, literalmente, que Irene es el esqueleto del aparador de la familia. De ahí que, ahora, Eufemia observe que Irene dista de ser un*

esqueleto. — (N. del T.)". Como puede verse, esta nota aclara ampliamente la existencia de un juego de palabras intraducible y el sentido de la expresión "the skeleton, etc.". Pero al señor Olivera se le ha "olvidado" mencionarla. Y ese "olvido" le permite explayarse a su gusto.

ll) En cuanto al título "Soames puts it to the touch", es oscuro y la intención del autor sólo puede descubrirse por vía conjetural. Si bien la conocida expresión "to put to the touch" significa a menudo "poner a prueba", esto no sucede siempre y menos aquí. Pero lo que resulta francamente inadmisble es la interpretación que le da el señor Olivera de "Soames pone a prueba sus encantos" (aunque reconoce que no los tiene). Soames no piensa siquiera en poner a prueba sus encantos con Irene, porque sabe que de nada le valdrá esto. Por eso, hasta compra una joya para tratar de sobornarla y comprar la reconciliación. Desde luego, cuando yo traduzco el título "Soames puts it to the touch" por "Soames pone la pelota de rugby en la raya", doy a la expresión, evidentemente, un alcance figurado. Se trata de sugerir: "Soames plantea la situación", o "Soames exige una definición" o "Soames se muestra perentorio". Y esto sí que se ve claro en ese capítulo.

m) Corrige el señor Olivera en el mismo capítulo, cuando se dice "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". Veamos el original, pág. 476 de la edición de Charles's Scribners' Sons, que es la utilizada por mí: "Winifred had heard from Val that there had been a "rag" and a bonfire on Guy Fawkes Day at Oxford and that he had escaped detection by blackening his face". Y veamos ahora el Webster, tomo II, página 2053. "*Rag*- b- An outbreak of boisterous, mischivious merrymaking, orig. of students of English universities". O sea: "Una turbulenta y traviesa parranda, originariamente de los estudiantes de las universidades inglesas". Parranda, franchachela o *baile,* tanto da: las tres expresiones son sinónimos de fiesta, de holgorio. Ignoro de dónde ha sacado el señor Olivera su versión del asunto, pero yo me atengo al original de Galsworthy y a la opinión del Webster, a la cual, con gran irreverencia, doy prioridad sobre la del señor Olivera, que sabe tanto inglés. He traducido la frase transcripta "Winifred had heard, etc." tal como está en el original.

Por suerte, no todos los cargos del señor Olivera son desacertados. Hay un par de cosas sin importancia, desde luego, en que me distraje evidentemente: al hablar de los cabellos negros de Irene, en vez de sus cabellos rubios, y al referirme a la nuca de Emilia y de James, en vez de su cuello. También, quizás, al hablar de "jerez" en vez de "madera". Como se ve, tres detalles de una trascendencia fundamental, que apenas si justifican toda la molestia que se ha tomado el señor Olivera para documentar sus cargos y todo lo que ha traspirado al bucear intrépidamente en busca de ostras perlíferas. ¡Ah! Y conste que al hablar de "las tirillas de la camisa" de Dartie, hablo de "tirillas" en plural, no de "tirilla" en singular, y me refiero por lo tanto a las tirillas de las mangas. Espero que esto tranquilice al señor Olivera y le permita beber en paz su madera.

¿Valía la pena formular una impresionante montaña de cargos para tan magro resultado? Que lo juzguen quienes lean estas líneas. Digamos, de paso, que el señor Olivera pasa por alto con elegante *nonchalance* los valores de la traducción (omisión que no repara al calificarla de "fiel" y "correcta", porque eso no es un elogio cuando se trata de una obra de jerarquía). No me corresponde a mí aludir a esos valores, que ya ha juzgado por lo demás ampliamente la crítica al ocuparse del libro, pero debo decir que ten-

gc la sincera convicción de haber logrado una digna reconstrucción de atmósfera, de época, y de haber dado a la "Saga" el estilo que necesitaba, conservándole el espíritu del autor, algo mucho más importante que la mera traducción "fiel y correcta" que tanto preocupa a los que bucean en los infolios a la pesca de la maravillosa coma, "monstruo de la jurisprudencia", al decir de Benavente.

Y para terminar. Diga lo que diga después de esto el señor Olivera, no tengo el propósito de contestarle ni de mantener una polémica. Y ello, por tres razones. La primera, que no vale la pena, porque se trata de cargos que carecen de seriedad, de amplitud de miras y de auténtico sentido crítico. La segunda, porque mi labor de traductor se defiende sola. Llevo traducidos unos 140 libros, entre los cuales figuran las más grandes firmas del mundo, entre ellas cinco premios Nobel. Véase: Pearl Buck, Sinclair Lewis, Eugene O'Neill, D. H. Lawrence, Waldo Frank, Erskine Caldwell, H. G. Wells, Lin Yutang, Thomas Mann, John Galsworthy, Somerset Maugham, Klaus Mann, Lion Feutchwanger, J. P. Priestley, Vicki Baum, Oscar Wilde, Mark Twain, Bret Harte. Tercero: porque no vale la pena refutar a quien, para apuntalar argumentaciones vinculadas a bagatelas deleznables —una tirilla de camisa, un tipo de vino, el color de un cabello—, tiene que apelar a cada momento a un "me parece", un "creo yo" o un "yo diría", en vez de fundarse en razones concretas.

LEÓN MIRLAS

P. S. — A último momento, se me ocurre una idea. Ya que tengo traducidos 140 libros..., ¿por qué no se dedica el señor Olivera a hurgar en ellos? Tiene para entretenerse durante la próxima década. A falta de una labor más fructífera...

CALENDARIO

PALABRAS QUE HACEN FALTA. — En nuestro tiempo parece vergüenza escribir para minorías. Se sostiene que el escritor debe dirigirse al mayor número, y se invocan en defensa de esa afirmación los ideales democráticos. Quien escribe para no ser entendido por todo el mundo pasa por reaccionario, por enemigo de la cultura.

Contra estas opiniones se alza con energía Karl Shapiro en *What is anti-criticism?* ("Poetry", marzo). Defiende "la crítica interpretativa, los círculos literarios, el público selecto, el llamado esteticismo, la llamada oscuridad" y ataca "la idea de un gran público, la cultura de masas, la estética de la clase media".

La crítica interpretativa, al analizar la obra en sí como una estructura literaria y referirla a su medio cultural, es la única adecuada a la naturaleza de la poesía moderna. Al interpretar un poema, la nueva crítica no cae en "la dicotomía de retórica y semántica, forma y contenido"; ese proceder sólo es adecuado para la poesía de los siglos XVIII y XIX. En esos siglos "la poesía poco a poco abandonó toda pretensión de conocer y se volvió progresivamente retórica". Y si, como decía Yeats, la retórica es la voluntad tratando de realizar la obra de la imaginación, "cuando la voluntad reemplaza por completo a la imaginación llegamos a esa poesía histérica que intenta competir con la ciencia. Esa poesía es la del romanticismo". Pero la poesía de hoy tiene un sentido distinto. Quiere conocer; y así, "la necesidad del análisis estructural del arte surge sólo cuando la poesía intenta de nuevo encararse con los mitos de la época, o con su ausencia". El lector de poesía moderna "debe aceptar la función intelectual del poeta moderno para poder apreciarla. Quizá

sea ésa la condición primera para la comprensión de nuestra poesía".

En cuanto a los círculos literarios, a las *coteries,* Shapiro cree en su necesidad, sostiene que su ausencia "es una señal peligrosa" y que "una literatura sin esos grupos vigorosos, y sus oponentes, es moribunda y académica, si es que ya no está muerta. La historia de la literatura, como sabemos muy bien por los textos, se escribe, por lo común erróneamente, en torno a esos grupos". Y por otra parte, aunque fuera cierto que grupos, círculos, facciones y *coteries* fuesen poderosos e impusiesen sus opiniones, nada malo habría en ello, porque su influencia sólo surge de las obras de sus miembros: "su poder consiste en que los interesados los prefieren, y en el reconocimiento de su vitalidad e incorruptibilidad".

En defensa de la llamada oscuridad, apunta Shapiro que ello surge de la poesía de los dos siglos precedentes, cuyo lema implícito era que "la poesía debe observar la semántica de la prosa". Por ese camino, sólo se permiten algunas "licencias poéticas"; se puede mezclar una metáfora de vez en cuando. El crítico para quien es válida la poética de los siglos XVIII y XIX —a quien Shapiro llama "el anticrítico"—, tiene como patrón la semántica de la prosa, "y considera cualquier violación de ese canon central como una amenaza a la inteligibilidad y a la cordura". El anticrítico considera que el poeta debe ornamentar el pensamiento mediante su arte. Defiende el "lenguaje poético"; pero la poesía de nuestro siglo no admite que haya un "lenguaje poético" distinto del lenguaje prosaico o del lenguaje de la ciencia. "Si la ciencia refuta a la religión y al arte, si la religión refuta a la ciencia, la poesía no refuta nada. Abarca cuanto pertenece a la experiencia humana". El anticrítico, el defensor del arte popular, terminan defendiendo el romance y las coplas como único baluarte contra la oscuridad. Pero el poeta moderno debe "alejarse de la simplicidad como doctrina, si no quiere acercarse al seudo-idioma moderno del propagandista, del vendedor, del fabricante de rimas". No es que la poesía moderna rechace siempre la simplicidad; puede utilizarla, como utiliza todos los recursos a su alcance en ese empeño de abarcar la totalidad de la experiencia humana. "La poesía moderna es ecléctica y no excluye ningún tipo como tal. Lo que condena es cualquier poema que huya de la responsabilidad de la "emoción moderna"; o para decirlo con otras palabras, cualquier poesía que al nivel de una emoción y un pensamiento maduros no logre tratar en forma relevante las situaciones que presenta".

El anticrítico acusa también a la poesía moderna de estar divorciada de la masa; la culpa de que resulte oscura e ininteligible para la mayoría. Pero, ¿es acaso deseable que la poesía se dirija al gran público? Pound escribió una vez: *El pensar qué sería América / si los clásicos tuvieran gran circulación / turba mi sueño.* Pero naturalmente, Pound es "fascista". Y sin embargo los fascistas —y también los comunistas— fueron quienes más se empeñaron en un arte para las masas, porque su interés era "la unificación de los sentimientos y la destrucción de la individualidad". El *slogan* "arte para el pueblo" o "arte para todos", no es democrático; es totalitario. Por lo demás, ya sabemos qué es el gran público: "un millón de personas que ven la misma película al mismo tiempo; un millón de *best-sellers* cargados en camiones".

El gran público, perfectamente ignorante de la literatura, se arroga el derecho de juzgar la poesía moderna sólo porque sabe leer y escribir, y porque por lo común tiene ciertos conocimientos científicos que lo vuelven pedante y le hacen creer que puede comprender cualquier cosa. La pretensión de que se escriba para ese gran público sólo puede ser considerada "una amenaza a la soledad y a la integridad del poeta".

Shapiro luchó con coraje en el frente del Pacífico, y votó contra Pound cuando se trató de discernirle el premio Bollingen. Sus

opiniones no pueden entonces ser cuestionadas como "fascistas".

ARTE, PERO DE AFUERA. — Después de los años de persecución, parece que en la España franquista va habiendo una mayor latitud de miras en cuanto al arte. Se puede citar de nuevo a los "rojos" y a los exilados, se discuten sus obras. Sin duda eso se hace porque dentro de España hay muy poco que valga la pena. El número de mayo de *Índice,* que aparece en Madrid, trae en su primera página: 1º) una foto de una vidriera donde aparecen, en bellas encuadernaciones, el "Ulysses" de Joyce y el "Canguro" de Lawrence; 2º) un poema de Antonio Machado, ilustrado con un retrato del autor; 3º) una noticia sobre Picasso. Esta última está también ilustrada: con una foto del pintor acompañado de su "esposa", como púdicamente la llama *Índice,* aunque según es sabido se trata de su amante.

UNA NUEVA REVISTA. — En La Plata ha aparecido *Cuaderno de la costa,* revista literaria cuya excelente presentación merece un elogio sin reserva. Del material ofrecido en el primer número, se destacan las traducciones de poemas de Georg Trakl debidas a J. Rémy, Wolfgang von Harder y Narciso Pousa, a las que precede una muy ilustrativa nota del último. Es un valioso aporte cultural, porque Trakl es prácticamente desconocido en nuestro ambiente.

SIMONE WEIL. — En el número de abril de *La Table Ronde,* Alain se ocupa de la *Note sur la suppresión générale des partis politiques,* de Simone Weil, publicado en el número de febrero de la misma revista, y se manifiesta de acuerdo con sus opiniones. El pensamiento de Simone Weil, poco conocido durante su vida (murió en 1943, a los treinta y cuatro años), ha ido ganando difusión y autoridad en los últimos tiempos. *La Pesanteur et la Grâce* fué una revelación en 1948; la posterior publicación de *L'enracinement* ha aumentado mucho el número de quienes ven en su autora a una de las mentalidades filosófico-políticas más hondas y más lúcidas de nuestro tiempo. Simone Weil no admitía credos ni escuelas; su enfoque de la historia era original y atrevido; sus conclusiones acerca de los males políticos de nuestro tiempo pueden ser muy útiles para ayudarnos a salir de la crisis actual. Quizá le faltó tiempo para una mejor sistematización de las ideas, pero de cualquier modo su obra permanece como uno de los empeños más sinceros, hechos en este siglo de propaganda y de lugares comunes, por recuperar una verdadera perspectiva histórica y situar al hombre de Occidente en el lugar que realmente debe ocupar.

•

FIELES A SÍ MISMOS. — *Imagi* es una revista publicada en Allentown, Pennsylvania, dedicada a la poesía moderna: ha presentado y presenta muy buenos valores nuevos. En su último número, y celebrando la mitad del siglo, trae poemas de algunos autores consagrados: E. E. Cummings, Marianne Moore Wallace Stevens, William Carlos Williams. Además, anuncia en la portada un poema de Pound, que en realidad es sólo la traducción de un epigrama de Marcial ("Thais habet nigros..."). Aunque ninguno de los "grandes" pierde estatura en las piezas presentadas en *Imagi,* llama la atención que se mantengan invariablemente fieles a los modos que les dieron fama hace treinta o más años.

ALFREDO J. WEISS

INDICE

PÁG.

Eduardo González Lanuza: Recuerdo de Fernández Moreno . 7

Lionel Trilling: Del arte y la fortuna 10

Sebastián Soler: Rehabilitación del anticuario 32

Harriet de Onís: Katherine Anne Porter 39

Emilio Sosa López: Matrimonio 47

Alberto Salas: Vuelta mañana 50

Alvaro Fernández Suárez: En Corea puede haber empezado, no la guerra mundial, sino el reparto mundial 72

Bernardo Canal Feijóo: Los documentos mínimos de la cultura. Una leyenda singular 77

LIBROS:

Dardo Cúneo: Daniel Cosío Villegas: "Extremo de América" 85

Vicente Barbieri: Miguel Ángel Asturias: "Hombres de maíz" 89

Francisco Ayala: Mascarada Española 93

Daniel Devoto: Eduardo A. Jonquières: "Crecimiento del día" 94

José Babini: Alfred North Whitehead: "Introducción a las matemáticas"; Alberto Einstein: "La relatividad" . . 97

Alberto Prebisch: Eduardo J. Bullrich 99

Luis de Elizalde: Conversación con Pegaso 102

Estela Canto: "El affaire Blum" 105

León Mirlas: A propósito de una crítica a "La saga de los Forsyte" 106

CALENDARIO, por *Alfredo J. Weiss* 110

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

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

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

SUMARIO DEL Nº 187

E. ASTOLAT: A T. E. Lawrence ☆ *E. NOULET:* "El segundo sexo", por Simone de Beauvoir ☆ *A. ROLLAND DE RENEVILLE:* Léon-Paul Fargue y el poder de las palabras ☆ *ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ:* Los dominios ☆ *MARIO ALBANO:* Credo ☆ *CÉSAR ROSALES:* El túnel ☆ *ANDRE ECKARDT:* Imagen y concepción del mundo en los últimos cincuenta años ☆ *ALBERTO GIRRI:* El huésped ☆ *ANGÉLICA MENDOZA:* Imagen de México ☆ CRÓNICA ☆ *RENATO TREVES:* La responsabilidad de los intelectuales. A propósito de un discurso de Luigi Einaudi ☆ *ENRIQUE ANDERSON IMBERT:* Papeles ☆ NOTAS DE LIBROS, por *ALVARO FERNÁNDEZ SUAREZ, ROBERTO DI PASCUALE, JUAN ADOLFO VÁZQUEZ* y *FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI* ☆ CINEMATÓGRAFO, por *ESTELA CANTO* ☆ CALENDARIO, por *ALFREDO J. WEISS*

Hay ejemplares del Nº 113-14 dedicado a

La Literatura de los Estados Unidos

$ 6.–

del Nº 115, con el

Homenaje a Jean Giraudoux

$ 4.50

del Nº 147-148-149 dedicado a

La Literatura Francesa Actual

$ 10.–

y del Nº 153-154-155-156 dedicado a

Las Letras Inglesas

$ 15.–

S U M A R I O

Eduardo González Lanuza: Recuerdo de Fernández Moreno ☆ *Lionel Trilling:* Del arte y la fortuna ☆ *Sebastián Soler:* Rehabilitación del anticuario ☆ *Harriet de Onís:* Katherine Anne Porter ☆ *Emilio Sosa López:* Matrimonio ☆ *Alberto Salas:* Vuelta mañana ★ CRÓNICA ☆ *A. Fernández Suárez:* En Corea puede haber empezado... ☆ *Bernardo Canal Feijóo:* Los documentos mínimos de la cultura. Una leyenda singular ★ NOTAS DE LIBROS, por *Dardo Cúneo* ☆ *Vicente Barbieri* ☆ *Francisco Ayala* ☆ *Daniel Devoto* ☆ *José Babini* ☆ Eduardo J. Bullrich, por *Alberto Prebisch* ★ TEATRO, por *Luis Elizalde* ★ CINEMATÓGRAFO, por *Estela Canto* ★ POLÉMICA, por *León Mirlas* ★ CALENDARIO, por *Alfredo J. Weiss.*

AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTIN

J U L I O D E 1 9 5 0

H0008020

S1CJ.14.4.6

$ 5.—