SUR

Nº 198 Abril de 1951



Mea Culpa

El autor de estas líneas sabe de qué pie cojea; ha escrito muchas páginas –demasiadas páginas– y no está seguro de cuáles puedan ser conservadas; sólo sabe –eso sí– que es una proporción harto reducida. Por eso los ataques que va a dirigir contra algunos de sus colegas son ataques que antes se ha dirigido –que se está *todavía* dirigiendo– a sí mismo. Su objetivo es muy simple: detener el caudaloso río de la producción ensayística, especialmente la filosófica, contemporánea, por lo pronto en su idioma. ¿O debe explicarse de otro modo, menos comprometedor y más exacto? No pretende cortar el chorro de pensamientos que se producen en castellano, sino invitar a sus fuentes a que se lo piensen un poco antes de soltarlo. Es, aparentemente, una mera cuestión de estilo. Pero es también, y sobre todo, una cuestión de higiene.

¿Por qué se escribe tanto? ¿Por qué escribimos, *todos nosotros,* tanto? ¡Dios mío!, ya sé que no siempre tenemos la culpa. Nos piden artículos, ensayos, libros; nos apresuramos a volver las tornas. Fácil es adquirir el hábito; pronto ya no es el editor o el director de la revista o del periódico quienes nos incitan a colaborar; seguimos acumulando originales, sembrándolos por doquiera. Si irrumpe una crisis económica, pronto nuestros cajones rebosan de manuscritos que ardemos en deseos de ver impresos. Por si fuera poco, rebuscamos por los rincones toda clase de papeles. Mis artículos sobre esto o aquello, nos decimos, podrían armar un libro. ¡Otro libro! Por anticipado paladeamos el momento en que salga de las prensas. Luego viene la distribución: a los amigos, a los enemigos, a los indiferentes; la cuestión es metérselo por los ojos, obli-

garles a que lo lean, lo hojeen, siquiera se enteren del título. Ya no podemos dar la consabida excusa: desearíamos escribir menos, concentrarnos, pero no podemos; las peticiones no cesan, alguien tiene que escribir; si no, la revista, la editorial dejan de funcionar: la cultura se detiene. Pero no. Nadie nos pide ya nada, y seguimos escribiendo. Siempre habrá algún lugar donde colocar nuestras páginas. En Managua, en Cochabamba, en Cuenca, ¿qué más da? La cuestión es que aparezca la letra impresa; al final, ya ni pensamos en que los otros nos lean: nos basta con leernos a nosotros mismos. Nuestra actividad de escritores se ha convertido en una manía, en un vicio. Puesto ya el pie en el estribo, no vacilamos en darle rienda suelta. Hemos perdido la brida, el timón: la responsabilidad.

Esto no es lo peor. Al fin y al cabo puede ocurrir que algunos de nosotros tengamos tanto que decir, que no podamos aguantarnos. No es éste, ¡ay! mi caso. Pero soy lo bastante comprensivo para imaginar que semejantes privilegiados existen. Si así es, ¿por qué ponerles trabas? Hace unos cuantos años escribí un ensayo titulado "De la contención literaria". Allí sentaba la tesis de que lo sano no es escribir poco, y sólo esto, sino escribir poco teniendo para decir muchas cosas. La contención, decía, es excelente sólo cuando hay algo de qué contenerse. ¿Cómo vamos a poner un cercado a nuestra propiedad si ésta, como el Derecho romano en Roma, comienza por no existir? No quitaría una coma a mi tesis. Dicho sea de paso, es uno de los pocos escritos míos que mantendría casi intactos. Un escritor no se hace sentándose de vez en cuando ante una mesa para llenar unas cuartillas, sino llenando cuartillas la mayor parte de su vida para destilar al final unas pocas. Sigo hablando, por supuesto, del autor de artículos, de ensayos, de libros en prosa con "ideas", y especialmente con ideas filosóficas. El poeta, el dramaturgo o el novelista recorren órbitas que ignoro. En algunos casos, cuando menos en el novelista, parece que la dilatación es indispensable. Pero cuando me dicen que un ensayista o un filósofo está preparando un vasto libro, me entra el temor de si será efectivamente un libro o una nebulosa. Aun para los mejores es plausible sentir esas desazones. El resultado confirma, ¡ay! demasiadas veces nuestro irrazonado recelo.

Mea culpa. El título de estas páginas no es casual. Soy culpable; hasta soy el primero de los culpables. Por eso, justamente por eso, sé tanto de esos achaques. Que mis colegas me perdonen, aunque sé que a algunos les irrita ver que alguien se adelanta al público y se golpea el pecho. Es una manera más de llamar la atención, dicen; todo eso es insinceridad y espectáculo. Ya conocemos el truco, ¿cuántas veces no se

ha repetido? Pero no. Estoy hablando completamente en serio. Me pongo delante sólo para constar que antes de echar las piedras a los demás me las echo a mí mismo. No me considero perdonado con esto. De ningún modo: después leeré esta diatriba como si la hubiese escrito *otro*.

Se escribe demasiado. Demasiados artículos, demasiados ensayos; sobre todo, demasiada filosofía. Demasiada mala filosofía. ¿Y qué, se dirá, pues y en Alemania, y en Francia, y en Inglaterra? También, claro, y hasta más que entre nosotros. Pero ellos tienen una tradición. Una tradición es algo magnífico. Lo da todo hecho; hechas las fórmulas, el estilo, los modos de pensamiento. La consecuencia es que todo el mundo escribe, o casi. En países donde la tradición, como en Francia o Inglaterra, está orientada hacia una relativa precisión y claridad, el resultado no es demasiado catastrófico. Se producen incesantemente libros, artículos, comunicaciones; pocos merecen ser leídos, y más pocos aún conservados. Pero no hay muchos que sean realmente insensatos. Se limitan a repetir, a refirmar, a divulgar. Hasta es conveniente que esto suceda. No quiero que alguien interprete mis palabras como diciendo que lo mejor sería cortarle la cabeza, y hasta el cuerpo, a la literatura. Sé bastante bien que las cumbres surgen gracias a que en su base hay dilatadas cordilleras. Una literatura de puras cumbres es impensable. La gran poesía, o la gran filosofía, suelen emerger cuando mucha gente lleva en sus bolsillos legajos de versos y sistemas. Pero en países donde la tradición en el pensamiento filosófico es más inestable, o carece de precisión, las consecuencias son lamentables. Ya te tengo, pensará el lector. Pues, ¿y Alemania? ¿Hay país donde haya tanta y tan excelente filosofía? En primer lugar, aunque haya, en efecto, tanta, no me parece que sea *siempre* tan buena. Necesita frecuentes y enérgicos cribados [1]. En segundo lugar, la excelencia de una parte de la filosofía alemana no demuestra que haya que seguir sus procedimientos. Si al fin y a la postre Alemania produce —o ha producido— una buena porción de filosofía aceptable, es porque entre tanto y tanto libro, entre los densos millones de páginas, mal iría que no salieran a flote algunos pensamientos aprovechables. El procedimiento es, pues, recomendable sólo cuando los medios son abundantes hasta el vértigo (aun así, yo preferiría que

1 He oído decir a un profesor de filosofía alemán residente en Estados Unidos, que ha tenido que renunciar a escribir filosofía por dos razones. Siendo ya medio sajón, intenta traducir sus pensamientos en lengua inglesa al alemán, y tiene que renunciar por parecerle triviales. Como sigue siendo alemán, intenta verter sus ideas alemanas al inglés, y tiene que renunciar por parecerle fantásticas. Creo que esto es algo más que un *bon mot*.

la cosa se cribara un poco más antes de sacar las semillas, pero esto es asunto personal, y me callo). Los alemanes han producido filosofía como los ejércitos de hoy obtienen sus victorias: por saturación. Han bombardeado nuestro mundo intelectual con tan escandalosa abundancia de medios, que no debe sorprender que hayan producido algunas profundas brechas.

Pero nosotros no podemos permitirnos esos lujos. No tenemos una tradición filosófica que nos ayude a escribir libros donde, aun sin pensárnoslo mucho, resulte que al final decimos algo, por insignificante que sea. Además, somos pocos (sospecho que las dos cosas están ligadas, pero no tengo tiempo para buscar las ataduras). Si bombardeamos por saturación, como con nuestras ridículas fuerzas estamos tentados de hacerlo, pronto se nos agotan las municiones. No abrimos ninguna brecha; como sucede con el nombre, según el Doctor Fausto, sólo producimos ruido y humo. A veces, ni una cosa ni otra: sólo un apagado vacío. Al escribir debemos, pues, apuntar bien al blanco. Si no damos, paciencia y barajar. No será culpa nuestra. Lo más probable es que afinemos nuestra puntería, y que algún día seamos capaces de cobrar, con pocos disparos, algunas piezas valiosas. Mas para ello es menester que no escribamos porque sí, o porque nos lo piden, o porque lleguemos a imaginarnos que nos lo piden. ¿Cuándo, pues? La respuesta parece fácil: cuando tengamos algo que decir. Pero ahí está el problema.

Ante todo, no siempre sabemos cuándo tenemos algo que decir. Con frecuencia nos parece tener en la cabeza una gran idea, y lo que tenemos es una solemne tontería. A la inversa: comenzamos a escribir desganados, como por una obligación, y al final resulta que hemos enjaretado algunas apiñadas sentencias. Lo siento mucho, pero mi cuestión no depende sólo de la psicología. No estoy hablando de si el escritor tiene que escribir mucho o poco, cada día o dos veces por año: hablo de lo que es discreto hacer con las cuartillas que haya llenado. Lo que me importa, es, pues, lo que a la postre decida dar a la luz pública. En esto le conviene —*nos* conviene— afinar la puntería. Ya no tengo necesidad de declarar de qué asunto estoy tratando: es el modo cómo el escritor de filosofía, o simplemente de "ideas", va a decir lo que piensa en el caso de que tenga, o al final resulte que ha tenido, algo que decir.

Los estilos son muchos; cada cual se las componga, pues, como le convenga. Para mi gusto, el estilo debe ceñirse al asunto de que se trata o al público al cual va dirigido. Una indagación sobre un tema de lógica requiere un lenguaje preciso y exacto, horro de metáfora. Una digresión sobre el hombre no puede dejar de recurrir al símil; la precisión consiste

aquí en no ser demasiado formal y literal: a veces hasta conviene un estilo desdibujado, poco comprometedor y sinuoso. Una obra de índole pedagógica no debe desdeñar ser a veces algo prolija y hasta reiterativa. Pero no nos metamos en honduras; ¿no he dicho que se trataba sólo de una cuestión de higiene? Pues entonces, dejemos que cada uno vista a su gusto con tal que vista limpiamente. Mas, ¿en qué consiste la higiene intelectual, que, *por sí misma,* no puede producir el puro diamante, pero que evita por lo menos el exceso de carbonilla?

Tenemos algo que decir, o lo imaginamos. Bien. Nos ponemos a escribir, ¿y qué resulta? Intentemos leer, *leer bien,* el *significado* de nuestras frases. Como buitres ya se están cebando sobre ellas los enemigos habituales: la imprecisión, la pesadez, la retórica, el mal gusto. A veces, los defectos proceden de un previo atesoramiento de virtudes: el autor no quiere ser dogmático, o tiene muchos entresijos; a poco que se descuide, sus virtudes producirán un estilo intrincado, donde en vez del rigor infinitesimal predomina la falsa sutileza. Como ya he entonado un par de veces el *mea culpa,* estimo innecesario decir que todos mis conocimientos al respecto derivan de la experiencia: cuando revise mis obras, espero que, sin perder ninguna de las significaciones (esto es esencial), pueda dejarlas bien purgadas. A veces es lo contrario: el autor quiere ser muy directo, muy llano; por poco que se descuide hará afirmaciones sin demostración, o bien romperá a hablar como si hiciese confidencias a su portera; en lugar de limitarse a enunciar las significaciones que se proponía, el imaginario coloquio lo llevará quién sabe hasta dónde. Su fluidez engendrará automáticamente la verborrea. Estos casos son aún leves. Lo peor es la extraña obturación mental de la que se deriva la ininteligibilidad, el "cantinfleo". No es fácil hablar como Cantinflas; pero cuando se han aprendido sus trucos, nada más hacedero. Hay en nuestra lengua una vasta literatura engendrada por el cantinflas filosófico. No es que lo que se diga sea malo; es que no se dice nada, o apenas. Cuando estamos de buen humor, o nos sobran las fuerzas, nos disponemos a romper la cáscara. En último término, sabemos que la dificultad no es por sí misma un valor negativo; el cálculo integral o la topología no son nada fáciles; nuestros dientes casi se quiebran en el empeño, pero al final sacamos la nuez sabrosa. Kant no es fácil. Mas el esfuerzo empleado en su lectura (aunque mayor de lo que debería haber sido si Kant hubiese poseído la madurez de sus pensamientos) no es vano; al fin y al cabo, ese hombre decía una cantidad de cosas interesantes. ¡Oh!, ya sé que no podemos juzgar demasiado sobre nuestro tiempo; que quizás lo que nos parece hoy des-

mañado, ininteligible o sin sentido, será mañana ocasión para una solemne y minuciosa "explicación de texto". Cuento con ello; aun así, no se me negará que el cantinfleo filosófico es demasiado abundante para que todo él sea una ingente *Crítica de la razón pura.* En ocasiones, se trata del desorden: el escritor posee unos pensamientos y no sabe dónde colocarlos; su argumento parece una rapsodia, en vez de tener la unidad de un buen soneto. Finalmente, el orden, por excesivo, puede resultar agobiador; con el fin de mantenerlo, el escritor coloca, lo pida o no la significación, una cantidad abrumadora de almohadones intelectuales; en lugar de andar simplemente a pie, y a la intemperie, su prosa camina en muletas. Y el lector acaba por romperse la crisma, o decide muy razonablemente abstenerse en el futuro de tan desabridos o indigestos manjares.

Todos estos pecados se resumen en uno: la falta de simplicidad. Ya estoy oyendo a mis colegas (ya me estoy oyendo también a mí mismo): al fin y al cabo, dirán, no escribimos cartas a la familia; hacemos ensayo, filosofía. Por otro lado, ¿por qué recomendar la simplicidad si antes se había ridiculizado la llaneza? Sí, ya sé, pero no me hagan ahora desacatar mis propias normas y embarcarme en explicaciones inútiles. Con un poco de buena voluntad, todos nos entenderemos. Ser simple no quiere decir ser llano, ni fácil, ni mucho menos trivial. Es otra cosa — más esforzada, más ardua—: consiste en decir lo que se pretende decir (siempre que se pretenda decir algo) de modo que no se preste a la ambigüedad, a la *inútil* imprecisión, a la vaguedad patética y meramente persuasiva. Para esto hace falta estar dispuesto a ejecutar de continuo una operación que nos irrita, cuyos secretos hemos casi olvidado: cortar. ¿No hacemos justamente todo lo contrario? ¿No hemos llegado a alcanzar una habilidad singular en la dirección opuesta: la hinchazón, la gratuidad, la oscuridad no compensada ni por el misterio ni por la belleza? Decidámonos, pues, por el sacrificio. Usemos todos los instrumentos: el bisturí, la tijera, hasta el fuego. Para ciertos males, no hay como el cauterio. Para empezar, hagámonos entusiastas de la asepsia. Repito: no en el escribir (cada uno sabe qué clase de ejercicios necesita para evitar la grasa), sino en el dar a luz lo escrito. ¡No faltaba más que fijáramos en letra impresa cuanto buenamente se nos ocurriera! ¿Podemos decir en diez palabras lo que decimos en treinta? Pues suprimamos las veinte palabras restantes. ¿Hay otro modo de decir *lo mismo,* que sea más claro? Pues adoptémoslo. Seamos, *por lo pronto,* fanáticos de la línea pura, de la dicción limpia. Antes de amoblar la casa procedamos a una operación indispensable: asearla.

He dicho *por lo pronto*. Y he insinuado que, a pesar de todo, la casa tendrá que amoblarse. No se me venga, pues, con que quiero transformar un escrito con ideas en un tratado de matemáticas. Entre los defectos que pululan en torno a nuestros escritos he mencionado uno abrumador: la pesadez. Ser preciso, limpio, es inexcusable. Pero somos escritores: tenemos *también* que ser briosos, gentiles. Tenemos que escribir con garbo. Y ahí está la dificultad. A la postre, la precisión puede adquirirse con el entrenamiento. Con tiempo, llegaremos a adquirir un olfato peculiar que nos hará retroceder ante toda expresión innecesariamente confusa. Será un mecanismo psicológico más que pondremos casi automáticamente en funcionamiento. Un instinto: mejor, un reflejo. Pero el garbo, ¿cómo se adquiere? Pues bien: no se adquiere. Se tiene o no se tiene; se tiene más o menos; hasta puede perfeccionarse o echarse a perder. Pero ni el ejercicio ni la buena voluntad son condición suficiente. Se trata de una cuestión de don secular sin méritos, de gracia. Los que la poseen, gozan de privilegios que a otros mortales les están vedados. Pueden amoblar su casa como les venga en gana; elegir los estilos, combinarlos. Algunos hasta logran ejecutar la hazaña de acumular atractivamente ornamentos, o de sumirlo todo en un sugestivo caos. No importa: tras el abigarrado lienzo subsiste la tersura de la entretela. Claro está que si el escritor se adentra demasiado por esa selva pierde la brújula: no hace ya filosofía, ni siquiera ensayo, sino plenamente "literatura". Y éste es ya otro cantar, del que no sé gran cosa. Mas el hecho fundamental permanece incólume: escribir con ideas o acerca de ellas requiere *como mínimo* la precisión. Los que no puedan hacer otra cosa, deberán atenerse a ella. Hasta será preferible que corran el riesgo de ser pesados; siempre será mejor esto que no el que, por achaques pseudo-literarios, resulten ininteligibles o malparecidos. La pobreza es grata cuando es limpia; lo malo es intentar disimularla con cacharros dudosos, con polvorientas alfombras de mal gusto. Inclusive es posible que cuando la precisión sea auténtica — cuando sea precisión y no simple machaconeo — tenga una peculiar belleza: la belleza, desde cierto ángulo incomparable, que tiene el elegante desarrollo de un teorema. Quien no pueda hacer otra cosa, tiene que empezar por aquí.

¿Qué, pues? ¿Vamos ahora a dividir a los escritores en clases, unos capaces y otros incapaces, unos dotados y otros desamparados? ¿Vamos a permitrles a unos todo, y a otros vamos a dejarlos confinados a formas de expresión rígidas, unívocas, jamás susceptibles de variación, condenadas a la uniformidad, incurablemente anodinas? Si así lo requiriese

la buena marcha de la "literatura de ideas", ¿por qué no? Pero no es necesario. El escritor menos dotado puede introducir dentro de la aparente uniformidad de un escrito preciso, variaciones que pueden hacerlo literariamente apetecible y no sólo filosóficamente estimable. Si *realmente* tiene algo que decir, ni siquiera es menester que se preocupe demasiado por el modo cómo va a decirlo; la riqueza, o la profundidad, o la justeza de sus pensamientos engendrarán por sí solas, en torno a su producción, lo que no se ha propuesto deliberadamente en ningún momento: un halo estético. Viceversa: por dotado literariamente que esté el escritor, si lo que tiene que decir es poco, o apenas substancioso, no le valdrán de mucho sus dones extrafilosóficos, sus donaires y sus piruetas: debajo de sus volutas, aun de las más graciosas, se adivinará siempre el hueco. De modo que, en fin de cuentas, lo que se tenga que decir es lo principal... cuando se tiene que decir algo. Bonita perogrullada, se me dirá. ¡Qué le vamos a hacer! Todo esto se debe a que no hay manera de separar por entero la idea de su expresión. Por lo tanto, atengámonos a la primera y no a la segunda. Mas como atenernos a la idea quiere decir a la vez buscar el mejor modo de comunicarla, desde el instante en que la pongamos por escrito se nos desencandenarán todos los problemas de su expresión misma. Y ahí sí que intervendrá la mayor o menor facilidad que posee un escritor, su gracia, su monotonía o su torpeza.

No es, pues, cuestión de distribuir privilegios, ni de establecer normas, ni siquiera de desenredar el embrollado problema de la expresión cuando el contenido de ella son "ideas". Desde el principio lo dije: es una cuestión de higiene. *Se trata de que no consideremos nuestro oficio de escritores como algo que nos exime de responsabilidad no sólo en lo que decimos, sino también en el modo de decirlo.* Por lo que sea, el oficio de escritor es un oficio singular, que no puede ejercitarse siempre que se quiera, porque a uno se lo pidan o simplemente porque a uno le divierta. En todo caso, si se ejercita deberá ser las más de las veces en secreto: la reiteración no tendrá entonces otro motivo que el adiestramiento. Ante el público, el ejercicio deberá tener alguna otra finalidad que la de afilar la pluma. Y para ello dos cosas son recomendables. La primera es necesaria: es la precisión. La segunda es deseable: es la gracia. No pueden darse otras reglas. El escritor tiene que poner lo demás, es decir, casi todo. Mi intención última era hacer reparar en que entre los misterios de este mundo hay uno menor, humilde, pero poco frecuente: escribir bien.

JOSÉ FERRATER MORA

América, la sin Memoria

VICISITUDES DE LA NOVELA

En realidad, como se habrá ido viendo, el motivo de mi viaje por el campo de la novela no ha sido un motivo literario. Si miro hacia atrás reparo en que siempre observé con preferencia lo que sucedía del lado del relato novelesco y que esa observación no se quedaba nunca en la obra misma sino que pretendía atravesarla buscando dentro o por debajo de su forma aquello — la causa honda y la circunstancia humana — de que había nacido. Lo primero que escribí, hace apenas diez años, fué un artículo accidental sobre una novela de Faulkner y hoy, pasando el tiempo, veo confirmarse lo que ya sospechaba entonces, y es que, en la creación novelesca, atraía y atrae mi atención la que hay en ella, precisamente, de no literario, de no — si se me perdona la palabra — literalizable.

¿Qué sería — podrá preguntárseme — lo no literalizable? ¿En qué pienso cuando digo esto? Pues pienso en ese peso, esa oscuridad, ese turbio, mudo dolor que arrastramos; eso que nos duele en la dicha y nos sostiene con su espesa continuidad en el infortunio; eso, ni animal ni angélico, que somos en primera y última instancia; eso, mudo, ciego, vivo, que está debajo de la forma personal, que es su substancia previa, opaca, seria, pasiva; eso, la grave materia humana, siempre la misma y nunca la misma, con la cual hacemos y padecemos nuestra vida; eso que está tan lejos, tan infinitamente lejos de la palabra, tan reacio a la palabra, inexpresable, intransferible, pero eso que es, al mismo tiempo, el gemido y el ansia de que nace toda palabra; eso que en el dolor calla, y en el placer y en la felicidad calla; eso que mirará por nuestros ojos el misterio cuando estemos solos, solos, solos frente a la sombra, en la hora de nuestra muerte. Por ello, mi instinto ha ido siempre hacia los que hablaban con el dolor del cuerpo o del alma y como a través de su razón y no con ella, movidos por una fe o por el desconsuelo de no hallarla, aquellos en cuya palabra estaba el mundo entero, en cada instante, sufriendo, gozando, esperando o desesperando. A estas horas, tan altas y tan bajas, del mundo no debe ya importarnos sino de la vida entera y de la humanidad entera, debemos hacernos cargo

de lo que les pase a todos los hombres y a todo el hombre. Y si lo que queremos es oír el latido del tiempo en el corazón humano, ¿cómo no prestar toda nuestra atención al relato de la vida, pues, hoy más que nunca, es en la novela donde mejor se ausculta esa palpitación profunda, sucesiva, significativa — de que surgirá luego el acto o el hecho o el modo memorable — y que no alcanzan a registrar las otras formas, más intelectuales, de expresión.

El relato novelesco es, de los géneros literarios, aquel que recibe de modo más directo y completo el caudal de nuestra intimidad porque en su factura cooperan esas partes del ser que han estado en contacto continuo y secreto con la vida. En la concepción y realización de la novela, nuestra memoria — recuerdos y olvidos — va moviendo imágenes y palabras y por medio de no sé qué vías ocultas entran en el relato todos los hilos de agua que, mientras vivíamos, fué acumulando nuestra sensibilidad. Es evidente que el vivir no es operación que realicemos con la cabeza, ni con el alma; el vivir menudo, cotidiano, incesante, va haciéndose a sí mismo un poco a espaldas de nosotros mismos; el alma preside nuestra vida y la orienta pero no está ahí, viviéndola todos los días, a toda hora, haciendo gestos, diciendo palabras, equivocándose, tropezando, perdiéndose; en cuanto a la cabeza, sólo se le ha permitido denominar y catalogar las cosas y los actos, es decir, opinar sobre ellos; y bien, cuando escribimos un relato, sentimos con nitidez que quien va llevándolo adelante no es nuestra razón sino ese elemento flúido, caliente, cambiante, seguro, que alimentaba y movía, cuando estábamos viviendo, nuestros vacilantes pasos. En la vida recreada y en la real entra una parecida dosificación de memoria y desmemoria, cálculo y adivinación, voluntad y sonambulismo, ceguera física y videncia misteriosa. Avanzamos, en la dolorosa construcción de un relato (como en la vida), de espaldas hacia lo que vendrá, sin que nuestros ojos puedan percibir sino lo ya hecho. La novela es, pues, más que una biografía o crónica del autor o de su circunstancia, un resumen, una suma de las cantidades desconocidas, imponderables, que entraron en una existencia humana.

Por todo ello vine a pensar que sería de suma importancia el averiguar por qué caminos anda hoy la novela, particularmente, la novela americana, qué dice, qué calla y hacia dónde se dirige. Quizá acercándonos un poco a lo que está debajo de su curso, tan azaroso y contradictorio a primera vista, logremos saber algo acerca de nosotros mismos y del peregrino rumbo que llevamos. América es todavía una tierra incógnita o, mejor, sólo su tierra ha dejado de serlo. El sentido del

hecho americano, del rebrote de Europa en tierras de América, no puede aun ser penetrado ni juzgado ni, muchos menos, medido su alcance histórico; mas lo que sí sabemos es que América está inaugurando, proyectando o, casi diría, imaginando con las manos, un sinnúmero de nuevas formas vivas que surgen de la íntima disposición de su ánimo y es innegable que ese ánimo secreto que está comenzando a manifestarse constituye un misterio al que ni Europa ni América se han aproximado todavía.

¿Qué es América? ¿Existe, acaso, eso que llamamos así? Ya es bastante extraordinario que podamos hacernos esta última pregunta. Pero más azorante aún es que tantos europeos y, sobre todo, intelectualmente, los mejores europeos — salvo alguna excepción — se nieguen a reconocerle a América toda existencia que no sea meramente física. Sin embargo, por azorante que pueda ser para nosotros el menosprecio europeo, no podemos dejar de decirnos que ahí está América, que es un hecho, y frente a ese hecho, todos los americanos sentimos que, de algún modo, eso que llamamos América es una unidad, no sólo geográfica sino subjetiva, si bien es cierto que esa unidad encierra tan violentas contradicciones de todo tipo que cuanto más ahondamos en ella más difícil nos es justificarla. Por mi parte, siendo personalmente y de modo muy particular más sensible a las diferencias que a las similitudes que unifican el continente, puedo decir que, contra todo y a pesar de todo, he sentido la presencia de esa unidad antes de hallar la secreta razón de ella. Como era obvio, comencé por atribuir a eso que se ha dado en llamar la *juventud* de América ese parentesco o similitud que me parecía vincular consistentemente sus partes más dispares. Hay frases hechas que, a fuerza de hechas y redichas y gracias, precisamente, a su buena fortuna, acaban por tapar con su fácil etiqueta aquello mismo que pretenden expresar. Así, se alude con maquinal frecuencia, a la *joven* América, a las *jóvenes* repúblicas americanas, y el socorrido lugar común sólo consigue, al repetir su aparición de rigor en discursos y editoriales, cubrir bajo su simplista afirmación uno de los problemas más complejos, vivos y hondos de la historia.

A primera vista, las tales frases hechas que aluden a la juventud de América no parecen ser sino tonterías hechas y no tener más alcance que la ubicación cronológica del continente en la vida visible del mundo. ¿No es América tan vieja como el planeta y no fué acaso verificada su incorporación al tiempo histórico exclusivamente por europeos y según cánones europeos? Viejas razas habitaban su suelo y viejas razas la descubrieron y poblaron, y los hombres de esas razas

BUENOS AIRES

que realizaron la hazaña serían, probablemente, aquellos que tenían más largos cansancios y nostalgias en el alma y que no veían ya en las formas que dejaban a sus espaldas sino el desgaste y la usura del tiempo. Europa rebalsó sobre América el espeso vino de sus odres viejos, de modo que podría también decirse que América ha sido hecha con la fatiga o la desesperación de Europa. Hasta hoy mismo, lo que del viejo mundo nos viene es aquel elemento humano en cuya existencia, allí, no halla cabida el proyecto o la promesa de una continuidad vivible, nos llegan hombres y mujeres que han sido despojados del más primordial de los alimentos, un porvenir calculable, y que no tienen, por consiguiente, en el alma y en el cuerpo, sino memoria y pasado.

¿Qué acontece, ya en América, qué pudo acontecer a esos hombres y a esas mujeres que desde el siglo XVI fueron llegando a las costas del norte y del sur del continente americano? ¿Qué hallaron de este lado del mar esos seres cuyas vidas habían quedado truncas de futuro, de razón de ser o seguir siendo? Digámonos, por lo pronto, que no hallaron por cierto aquí otro orden en donde alojar su desolación; su desolación no se encontró aquí sino con una desolación mayor. Aquí, fuera en el norte, en el centro o en el sur del continente el lugar donde desembarcaran, no hallaron *nada;* no hallaron sino el grandioso, abrumador, inhumano orden natural de un paisaje de inimaginadas proporciones. (Cuando digo *nada,* no pretendo tomar parte de modo drástico y sumario en la polémica que lleva ya varios siglos acerca de si eran o no humana e históricamente válidas las culturas indígenas precolombinas. El hecho es que — sea el que fuere el valor de esas culturas o núcleos vivos — no tuvieron sobre el europeo invasor sino un efecto negativo, es decir, que fueron, junto con las fuerzas naturales, agentes de disolución y desconcierto. Los europeos conquistaron al indio más el indio se les metió en la sangre y consumó, por medio de la herencia o de la mera presencia de su inmemorialidad telúrica, una obra destructora de los dinámicos valores europeos.) Durante cuatro siglos, todos los europeos venidos a estas tierras se han topado con la misma realidad: vacío, un vacío casi irrespirable, un vacío que les roía el alma, *un vacío invasor.* Yo diría que el rasgo más fuerte de América es la intensidad de su vacío y que de ese hecho proviene este otro que me parece estar por debajo de todo lo típicamente americano: el europeo transplantado en América fué *invadido,* al llegar, por el vacío y perdió lo único que traía, lo único que le quedaba en el alma: memoria. América es una pérdida de memoria. La Europa que se volcó sobre América no tenía sino pasado y muy pronto se quedó sin él. Imposible imaginar un ser más destituído

de ayuda y socorro, más desprovisto de soportes que el europeo transplantado en tierra americana porque América *es* olvido, porque América destruye la memoria y la destruye porque su realidad vacía y tremenda es *más fuerte que el recuerdo.*

Yo creo que este hecho, el hecho de haber sido invadidos por el desierto americano los europeos invasores, es el núcleo central en cuyo contorno se organiza lo que podría llamarse el enigma americano. Desde este punto de vista, la vida, la literatura, el idioma, la política, la moral y todos los modos de existencia típicamente americanos se aclaran y encadenan y sus aparentes contradicciones dejan de serlo, y toda la inmensa, sobrehumana epopeya de la conquista aparece, vista a esta luz, en su verdadero color espectral y prehistórico, pues no habría sido entonces sino la lucha frenética, tenaz y melancólica de un recuerdo desvalido con un vacío victorioso... Miremos hacia el más expresivo de los conquistadores. En los gestos de los muy grandes hombres suele concentrarse el sentido que lleva por debajo de su lento, minucioso, invisible fluir, la historia. Cuando Cortés, ya mordido por la tierra bárbara en cuya conquista estaba empeñado, destruye en aguas de Cempoal sus carabelas de Castilla, cumple un gesto simbólico: España, escindida por su propia hazaña, por una conquista que no lo era porque no podía ni quería serlo, se separa de sí misma y comienza, en América, *otra* aventura. La *vida,* en América, pudo más que la *forma.* Europa traía una forma en la memoria y América la destruyó; sólo quedó el vacío, el fluir en el vasto vacío, el fluir destructor de una vida sin formas que la defiendan del estancamiento o la aniquilación[1].

Se dirá que Europa ha sido siempre la obsesión de América; sí, pero esta obsesión es la forma cristalizada, fija, impotente, que ha tomado en nosotros, en nuestra mala conciencia, un recuerdo olvidado. América está envuelta en olvido; es, ante todo, olvido, capacidad de olvido, necesidad de olvido. El olvido, esa nube sin temperatura y sin contornos, dentro de la cual se puede sólo a medias ser y continuar y

1 Keyserling sintió la presencia en la América del Sur de una fuerza ciega de carácter telúrico cuyo poder "destructor" había obrado —decía— hasta sobre él mismo, pero, como tantas veces, después de haber intuído con asombrosa agudeza una realidad, la fué complicando y racionalizando hasta perderse en exageraciones y vaguedades inadmisibles. Y D. H. Lawrence, en su dinámico libro sobre la "Literatura Norteamericana", dice: "América tiene una poderosa fuerza desintegradora sobre la psiquis del blanco", y "el paisaje americano nunca se ha identificado con el hombre blanco", "hay una resistencia casi diabólica en el paisaje americano..." Y estos dos hombres tenían, no cabe duda, una penetración intuitiva más que excepcional.

—apenas— pensar, es la atmósfera que respiramos. Pensemos que contamos ya un pasado de cuatro siglos y —¿por qué no confesárnoslo claramente?— ese pasado, el nuestro, no ya el europeo, no tiene existencia vital, no tiene vigencia ni en nuestra mente ni en nuestras costumbres. Aun nuestras tradiciones locales, familiares, nacionales, se van esfumando en nuestras vidas, en nuestras ciudades, sin dejar rastro. Ultimamente, se ha incurrido entre nosotros en la explicable desmesura de atribuir todas nuestras recientes desgracias a la avalancha de inmigrantes caída sobre la Argentina en los pasados cincuenta años. Este hecho, de suyo grave y de difícil digestión, no lo habría sido tanto ni tan catastróficas sus consecuencias si esos inmigrantes hubieran sido asimilados por un orden tradicional o, siquiera, por una continuidad conciente de serlo y si no fuéramos todos — aun los que llevamos en la sangre tres siglos de América— en alguna medida, también inmigrantes, es decir, seres segregados del propio pasado y envueltos en una nube de olvido.

La más importante de las consecuencias de esta ruptura con lo pretérito que implica el enraizamiento en América es el debilitamiento y empalidecimiento, hasta una casi desaparición, de la tradición moral y religiosa en el alma americana. La tradición es forma, es un conjunto de formas transmitidas y América es esencialmente hostil a toda forma recibida, a todo lo que se le dé *ya hecho;* como no tiene memoria, rechaza lo ya hecho, pues no siente el vínculo que la une al pasado y tiene la suspicacia de los desmemoriados. En América, se repiten los gestos, se conservan las palabras, mas ¿hay quien afirme que esos gestos y esas palabras heredados o importados responden acá a una realidad viva y auténtica? ¿Hay quien pueda negar seriamente que, con excepción de minorías aisladas y de seres aislados en quienes existe la voluntad mental de recordar y religar, todo americano es vitalmente huérfano de pasado, de cultura, de historia? ¿Hay quien no vea que lo americano es, precisamente, eso, ese corte, esa solución de continuidad, ese olvido, ese habernos perdido del mundo, ese estar separados de todo salvo de nosotros mismos? Y ¿no es acaso eso, lo que la novela americana viene diciéndonos, bien o mal, de mil modos diferentes, desde sus comienzos hasta hoy?

Ya iremos acercándonos a ella, mas antes de seguir adelante quiero aludir a una página de Nietzsche en la que se plantea este problema de la memoria y desmemoria histórica. El ensayo se titula *Utilidad e Inconvenientes de los Estudios Históricos para la Vida* y comienza con una imagen de singular felicidad poética. Antes de entrar a fustigar

las consecuencias esterilizantes del exceso de memoria y de rumia histórica, Nietzsche dirige la mirada hacia el mal que se halla en el otro extremo: la vida instantánea. Dice así: "Podría suceder que un día el hombre preguntara a la bestia: ¿Por qué no me hablas de tu felicidad y no haces sino mirarme? Y la bestia quisiera responder y decir: —Porque olvido a cada instante lo que quiero responder—. Ahora bien, mientras preparaba esta respuesta, ya la había olvidado y calló, de suerte que el hombre quedóse asombrado.

"Pero se asombró también de sí mismo, porque no podía aprender a olvidar y se sentía ligado siempre al pasado."

Como se ha visto, para contraponer a lo histórico lo no-histórico, Nietzsche elige no un niño sino una bestia, es decir, lo específicamente instantáneo. ¿Por qué? Porque el animal no está *en* el tiempo sino *debajo* del tiempo; vive de instantes separados que no tienen vinculación entre sí; su vida es una sucesión de partículas inconexas; no es vida, es mera existencia; hay comunidades que no logran superar nunca la mera existencia; son las que no dejan en la historia el rastro de su paso. En lo humano individual, el proceso se inicia de igual modo; un niño de días o de meses está también *fuera* del tiempo, pero cuando el niño comienza a entrar *en* el tiempo empezamos a vislumbrar y a medir la fabulosa distancia que lo va a separar luego del animal. El niño de pocos años no recuerda, no funciona en él regularmente la facultad rememorativa, no coloca las experiencias pretéritas en una perspectiva ordenada, no sabe escalonar sus recuerdos debidamente, mas a pesar de esto el niño va entrando *en* el tiempo gradualmente, va, poco a poco, enredándose en el tiempo como si jugara con él. El niño llega al tiempo como si viniera, no de *abajo* sino de *arriba,* como si hubiera estado antes en algún punto desde el cual se podía abarcar ese mecanismo que ahora lo envuelve. Es evidente que hay en el niño algo que es *superior* al tiempo, y ese algo no es otra cosa que la libertad. Pero una vez que el niño se ha instalado físicamente en la trabazón temporal su inteligencia va aclimatándose lentamente al desarrollo cronológico. Es curioso observar cómo le cuesta a la inteligencia humana entrar en la temporalidad, encerrarse en el tiempo. Los recuerdos de un niño de pocos años son brillantes, simples, inconexos, como las estampas de un libro, mas está ya en ellos la calidad humana puesto que están impregnados de emoción y dramatismo, es decir que está ya en ellos el germen de la ilación futura (lo dramático no es sino la dolorosa conciencia de una ilación); sin embargo, esas figuras no son sino los

materiales con que más tarde operará la memoria conciente de la propia continuidad, la memoria específicamente humana: la memoria creadora.

Lo que distingue, pues, al niño del animal instantáneo es la libertad que el niño lleva dentro; es el modo propio, único, independiente, con que cada niño acoge y recrea la realidad que percibe. Lo que distingue también a las comunidades humanas que van luego a convertirse en organismos espirituales definidos de las otras comunidades que no logran imprimir su rastro en la historia, es cierto modo propio y *libre* de reflejar y recrear cada circunstancia, cierto modo particular e independiente de habérselas, cada vez, con el presente. En el ensayo citado, Nietzsche, luego de establecer el carácter esencial de la animalidad, se encamina hacia el otro extremo de la escala y entra a considerar las consecuencias en la vida del exceso de memoria. "Hay un grado de insomnio, de rumia, de sentido histórico, que perjudica al ser vivo y termina por anonadarlo, ya se trate de un hombre, de un pueblo o de una civilización." (Persona y nación, es verdad, son conceptos de cuyas diversas analogías hay más de una valiosa sugestión que extraer; la nación es, como la persona, un núcleo conciente, la conciencia de una unidad que continúa en el tiempo, y no es casual, quizá —puesto que nada es casual— que sean esas las dos cosas que amenace hoy más directamente la barbarie contemporánea.) Toda comunidad histórica es la conciencia de una unidad que ha ido haciéndose lentamente, definiéndose, señalándose a sí misma los propios contornos en sucesivas pugnas con todo aquello que, dentro y fuera de sus propios límites, hiriera su estructura íntima. Decía Ortega que el estado, para los pueblos nuevos, es "un proyecto de empresa común" y que "su realidad es puramente dinámica"; luego agregaba: "No es la comunidad anterior, pretérita, tradicional e inmemorial —en suma total e irrefutable— la que proporciona título para la convivencia política, sino la comunidad futura en el efectivo hacer. No lo que fuimos ayer sino lo que vamos a hacer mañana juntos..." Mas he aquí que para hacer un proyecto o formular un plan hay que ser *alguien* y no se es alguien sin conciencia. Una tribu de Africa puede tener memoria de su vida anterior y esa memoria manifestarse en invariables costumbres, ceremonias, tradiciones, ritos, tabúes y, sin embargo, no ser, a todas luces, una comunidad histórica. Memoria no es conciencia; "el tiempo se nos da", según Dilthey, "mediante la unidad abarcadora de la propia conciencia" y la conciencia requiere, como primer supuesto, para ser, la libertad. Vimos ya cómo la infancia no es sino un lento aprendizaje, un proceso sutil mediante el cual la libertad va aclimatándose defensiva y cautelosamente

dentro del tiempo. Casi podría decirse que la niñez es un combate –combate que tiene mucho de danza, porque la libertad es superior al tiempo y domina la circunstancia dentra de la cual se mueve– entre la libertad, es decir, la conciencia, y el tiempo. Lo mismo acontece, el mismo armonioso combate, cuando una comunidad con vocación histórica incipiente da sus primeros pasos en el métrico camino de la historia. Cada instante de ese combate es necesariamente una pugna entre la conciencia de la propia unidad y todo lo que no es ella, todo lo que es diferente o ajeno a esa conciencia, a esa unidad. Mas si sin conciencia no hay unidad y sin memoria no hay conciencia ¿cómo hablamos de la unidad americana si creemos que América no tiene contacto vital con el propio pasado? Por eso decía al comenzar que América es un enigma y que cuando se habla de la *juventud* de América se roza uno de los problemas más complejos de la historia pues América ha olvidado un recuerdo que llevaba dentro: América es una conciencia que no ha tomado todavía contacto con la propia memoria. Nuestra desmemoria no es desmemoria animal ni desmemoria infantil; es, más bien, amputación, liberación, olvido, quizá en alguna medida voluntario, necesario, precursor.

Es evidente que hay en América vocación histórica, predestinación histórica. Los Estados Unidos están ya haciendo historia universal e imprimiendo su voluntad en el curso de los hechos mundiales y no creo que pueda dudarse de que la América española está llamada a contar cada vez más dentro de esa cifra o suma de contrarios que es la unidad continental. Mas para hacer historia es menester algo más que la presencia física en los hechos mundiales y América no podrá dar al mundo *su* palabra, *su* forma, sin haber hallado primero el camino de la propia memoria, sin haber comenzado esa gigantesca tarea de recuperación del pretérito y de religación íntima con el propio origen que sería, según el punto de vista expuesto, la empresa americana.

Hegel no se equivocaba cuando, hablando de América, decía: "Así, pues, habiendo desaparecido –o casi– los pueblos primitivos, resulta que la población *eficaz* procede en su mayor parte de Europa. Todo cuanto en América *sucede* tiene origen en Europa". Sí, es verdad; es imposible hablar con mayor exactitud; he subrayado las palabras "eficaz" y "sucede" porque en ellas reside el acierto; todo lo que en América *se hace* procede de Europa, por eso no es lo que sucede lo importante y significativo; lo expresivo es aquello que está por debajo del mostrenco repetir, del inerte reflejo; lo que se parece a nosotros no es lo que hacemos, sino nuestro modo particular de descreer en mucho de lo que

hacemos, aquella vida pugnaz, aunque todavía informe, que rebalsa todo molde y lo destruye. Es un hecho que rechazamos el peso del pasado, que no tenemos memoria porque no queremos tenerla; que algo en nosotros se rebela contra la imposición de ese pasado del cual procedemos, del que somos hijos; pero también es verdad que rechazamos las formas hechas porque sentimos dentro la presencia de una libertad nueva, pletórica de futuro, que no se aviene a moldes viejos. Hay en nosotros un furioso apetito de independencia, es decir, que hay el germen —aunque sólo el germen— de una conciencia vigorosa que, como tal conciencia, *debe* querer y exigir la creación de su propia circunstancia. Vivimos en el presente, vivimos hoy ese momento, ligero de pasado, que ofrece al presente mayor receptividad; sólo nos falta, para que el momento que venga sea fecundo mirar, desde nuestra libertad, hacia atrás en nosotros mismos, nos falta enriquecer nuestra conciencia con las voces —calladas, olvidadas— que llevamos dentro. Nietzsche decía: "Toda acción exige el olvido... es absolutamente imposible vivir sin olvidar". Pero también decía: "El hombre, a decir verdad, no es hombre hasta que llega, pensando, repensando, comparando, separando y reuniendo, a restringir este elemento no-histórico". Ese elemento no histórico, esa nube de olvido que nos envuelve es lo que, según empieza a indicarlo nuestra literatura, está comenzando a rasgarse.

Vayamos ahora hacia la novela. El novelista americano ha sido siempre y sigue siéndolo, el más indigente y desamparado de los seres humanos, pues le falta todo aquello de que un novelista nutre su trabajo creador; carece de tradición informadora, no tiene orden que reflejar, está desprovisto hasta de una escala de valores sociales y morales y no hay a su alrededor una comunidad conciente de serlo que escuche y respete su palabra. Este rasgo es uno de los más característicos de la falta de memoria: en América (espero que se entienda que cuando hablo de América hablo a través de la mía, pues es la que mejor conozco) *no hay respeto por nada;* no hay respeto ni respetos por la sencilla razón de que para saber respetar hay que saber recordar.

No es fácil, desde luego, puntualizar la presencia de estas ausencias en la novela americana pues lo primero que hace un novelista en tales circunstancias es religar y rellenar de algún modo los huecos que hay en torno de su soledad y construir, con los fragmentos y agujeros que lo rodean, algo que pueda parecerse a una forma. Durante toda

su primera época, la novela americana ha sido, lógicamente, relato de aire libre, de naturaleza, pues el paisaje era el único orden donde podía el autor alojar su acción y la ley natural la única frente a la cual le era dado proporcionar su drama. Concebir una novela es concebir un pequeño cosmos dentro del cual pueda darse la vida y ese indispensable cosmos es singularmente difícil de articular cuando lo que se tiene que reflejar y expresar es, justamente, una realidad caótica. Se dirá que América está lejos de ser un caos y que ha sido asentado en su suelo, hace rato, un orden físico sólido, mas a esto podría responderse que una aparente organización material no hace sino agravar, puesto que lo disimula, un desorden profundo. Este desorden subyacente, este vacío, este íntimo rechazo de toda trabazón moral puede ya verse y palparse en la primera novela americana de importancia, cronológicamente, y una de las muy pocas que, durante todo el siglo pasado, encara la vida de una comunidad como un hecho, en sí mismo, digno de atención; esa novela es *The Scarlet Letter,* de Hawthorne, publicada en 1850.

La obra, escrita hace ya un siglo, constituye un curioso experimento. Por primera vez, creo, pues no existían entonces más obras dignas de mención que las de Fenimore Cooper, un novelista americano vuelve las espaldas al paisaje y se propone pintar un cuadro social *con colores morales.* En cuanto a construcción, planteo y pericia idiomática la novela es de una noble calidad, pero en cuanto a expresión de una realidad interior pocas veces se habrá escrito libro más falso e inauténtico. Es una pintura de la rígida vida puritana del siglo XVII en una aldea de New England y lo que la descripción de esa rigidez de costumbres revela es una profunda, intrínseca, abismal amoralidad tanto en el autor como en sus protagonistas y los colores morales con que se ha embadurnado a los personajes parecen despegarse de los rostros como si fueran toscas pinturas de teatro. El autor está escribiendo una obra convencional en su forma y en su intención cuyo asunto es la inflexible moral puritana y si bien él contempla con una leve sonrisa irónica la estrictez de costumbres que describe, no disiente explícitamente con sus personajes, sino —apenas— con su extremismo primario. Hawthorne es el nieto, algo evolucionado y desembarazado, pero todavía influído y marcado por ellos, de esos jueces de peluca y de esos pálidos pastores inhumanos que nos pone delante, mas a través de las palabras circunspectas de su armonioso estilo ¡con qué fuerza aparece el vacío que él lleva dentro, la desnudez, la salvaje, desnuda rebeldía americana, fundamentalmente ajena a los pragmatismos importados! Todos los personajes están todavía disfrazados de europeos del siglo XVII y asumen al

pasar por las callejuelas del pueblito americano un extraño aspecto de espectros amanerados. ¡Qué contradanza espectral la de ese pastor y esa adúltera, la de esos habitantes de América todavía revestidos de oscuros, encojidos ropajes puritanos! Desde luego, Hawthorne era demasiado inteligente para no sospechar la existencia de lo que nosotros podemos ya ver con alguna claridad y quiso expresar su propia rebeldía y la rebelión de la tierra haciendo de la hija de la mujer estigmatizada por la moral heredada un ser absolutamente hostil a toda ley, y aunque el carácter de la criatura no ha sido logrado, estéticamente, su presencia en el libro tiene honda significación. Volveré más tarde sobre *The Scarlet Letter,* para contraponerla a una novela argentina reciente; momentáneamente no interesa a mi propósito sino como indicio de la existencia de una realidad que el libro, sin haberlo querido conciente-mente, revela y pone de manifiesto. Mas un año después de la novela de Hawthorne aparece *Moby Dick* que es, a mi ver, la primera gran novela americana y la más expresiva de nuestro íntimo drama, de cuantas se hayan escrito hasta hoy.

Melville es el primer escritor americano en quien el vacío se hace tragedia, conciencia trágica, y que, con ese vacío logra hacer una obra de belleza. En el centro de Moby Dick está el vacío; el eje del libro, su vórtice, es un vacío sin fondo, de abismo, un vacío afirmativo, positivo, feroz, que atrae a sí todo lo que vive y se mueve en torno a él. Probablemente, Melville nunca concretó ante sí mismo a qué aludía exactamente el poderoso simbolismo de su libro; desde el vacío intolerable que él llevaba dentro concibió un orden, un orden fantasmal, en donde alojar su horror. El horror es el clima de la obra, un horror cósmico, metafísico, en el que todo cabe. Pero ¿por qué ese asunto, ese viaje, esa blanca ballena alucinante? ¿Quién es ese capitán enloquecido? ¿Quién es Moby Dick?

Moby Dick es Nada y es Todo, porque en el vacío nada y todo son una misma cosa. La prodigiosa figura imaginaria es, a la vez, Nadie y Dios; a la vez, el fin último de todas las cosas y el no tener las cosas último fin; el sentido del universo y la desesperante falta de razón y forma y objeto que asumen, desde el vacío, la vida y la muerte. Es lo absoluto negándose a sí mismo. Es el horror inicial que está metido en el fondo del vivir y del morir; es la medida —inmedible— del humano horror de ser sin ser. Y, milagrosamente, ese horror está como tejido de belleza; una belleza sin límites lo rodea y sostiene y forma parte de él. Ah, pero es una belleza sin forma, como anterior a sí misma, como si no fuera sino la sensación premonitoria de la forma. Es un estre-

mecimiento, un temblor luminoso. Porque en este libro donde un minucioso, maniático horror describe las luces y las sombras del vacío y enumera con paciencia casi demencial todos los detalles de que está hecha una ausencia, hay, también, como un esplendor de alba, un incierto fulgor de génesis. Moby Dick no es un libro apocalíptico; es un libro genesíaco.

La impiedad de Ahab no es el fruto del descreimiento sino de la fe, de una fe desorbitada, monstruosa, que no halla donde saciar su sed de absoluto y que sólo saciará su ansia delirante de puritano desquiciado dando muerte al objeto de su amor o de su odio. El hombre sin memoria, sin muertos y sin vivos, el hombre destituído de todo socorro humano, podría decirse con una lógica implacable: —O Moby Dick o nosotros estamos demás en el mundo; yo no puedo tolerar su existencia, su presencia no es vivible; es el Mal, porque en el vacío sólo puede vivir el Mal. Hay que acabar con el Mal. Hay que herirlo y matarlo aunque en ello perdamos el pellejo—. Mas tanta rabia tiene Ahab, el obcecado, que estas palabras, bien y mal, no acuden a sus labios. ¡Qué lejos, qué lejos está el endemoniado de pensar en términos de sermón de aldea! Al diablo con esas palabras de tierra firme y de puerto y de vida ordenada; él está en el mar —América— y en el mar no hay ideas ni normas ni recuerdos; hay el vacío y el horror; en el mar, el bien y el mal son una misma cosa y Dios y la Nada son una misma cosa. Y en el centro del mar está Moby Dick, la blanca imagen, fantástica y exacta, imposible y real, como la muerte. Y en el desierto —de agua o tierra— está como en ninguna otra parte la necesidad de llenar ese vacío, ese vacío que está en el centro de toda carne. Y ¿cómo llenarlo, cuando no se tiene memoria, sino matando? Yendo a él y matándolo en su origen y causa: ese animal blanco como las nubes y la espuma y el olvido y la nada, ese animal que no tiene sentido y que se ríe de quienes se acercan a su carne de fantasma. ¡Fantasma! Eso es Moby Dick. El fantasma del mundo; el fantasma de la realidad. "¿Habrá quienes creen en la realidad?" debía decirse Ahab. "Acaso no sé yo que no hay tal cosa, que no hay sino una cosa real: el fantasma de un pez, el fantasma de un inmenso pez blanco que es causa del Mal y de la Muerte". (Recordemos las palabras del libro de Job: "...cuando se levanta, tienen miedo los ángeles.") "Y ¿sabéis de qué está hecho ese pez al que debemos el dolor, al que debemos nuestro infortunio y al que deberemos la muerte? De vacío". Sí. Así pensaría Ahab, en las noches azules del Pacífico, mientras alguno de sus marineros se decía entredientes: "I guess he's got what some folks ashore call a conscience".

Ese "ashore", es el mundo del orden y de la memoria; ellos, Ahab y sus marineros, están "donde todo está sin orden, en un horror sempiterno". Han perdido la memoria y navegan en el vacío, buscando por todos los mares del mundo la forma de ese espíritu que flotaba sobre las aguas. ¡Cómo estaría de solo Ahab en el centro de ese mar sin puertos! El hombre no tiene sino dos caminos para llegar a la verdad: la tradición y la Gracia, es decir, el vivo contacto con los muertos y la personal experiencia. Ahab, habiendo perdido lo primero busca, como un ciego rodeado de luz, el camino de la visión divina. Ah, no; no es somera cosa este libro que suele darse a los niños, este libro que narra, contando el viaje de un ballenero, la aventura del hombre sin Dios y, particularmente, el comienzo de la aventura de América.

Cuando estaba escribiendo el libro, en carta a Hawthorne, Melville decía estas palabras: "...el fuego infernal en que se está cocinando el libro..." y luego: "El lema –lema secreto– del libro, es el siguiente: *Ego non baptiso te in nomine...*" Desde luego. No hacía falta que nos lo dijera. Cuando se ha perdido la memoria, se blasfema. El libro es un grito de rebelión, de insubordinación, de casi odio a toda ley recibida y, al mismo tiempo, es un grito de horror ante el vacío original. No es un libro anti-cristiano, como podría suponerse; es, más bien, anterior a Cristo; es, como el libro de Job, pre-cristiano. Ahab no acepta las leyes que rigen en tierra ni las fórmulas y preceptos que le han sido transmitidos; quiere hallarse él, cara a cara con la verdad, quiere hacer él todo el viaje y mirar con sus ojos el origen de la vida y de la muerte.

Aquí habría que recordar que en el caso de Ahab la falta de memoria alcanza ese horror paroxístico porque Ahab es nieto de puritanos y el puritano transplantado o nieto de puritanos transplantados se halla, necesariamente, mucho más lejos de Europa que el hispanoamericano. Estados Unidos procede de la Reforma, de lo que fué ya un corte, una solución de continuidad conciente de serlo, una ruptura del hilo tradicional; la América española, en cambio, continúa, de un modo u otro –sabiéndolo o no sabiéndolo, queriéndolo o no queriéndolo– una tradición viva e ininterrumpida: la Catolicidad, y comunica con ella por medio de las mil vías secretas que constituyen el arcano del propio ser. No es, pues, sorprendente que nuestra falencia común haya sido llevada por un hombre del norte a su máxima y extrema expresión.

En ningún libro americano se halla expresado como en éste el tono esencial –que es un tono profético– y la esencial ansiedad –que es de carácter moral– del alma americana. Melville dió con el fondo del asunto. En *The Scarlet Letter,* América aparecía como la inerte y empobre-

cida continuación de Europa; en *Moby Dick*, se rompen todos los vínculos con el pasado y atisbamos la verdadera realidad: la soledad del hombre separado de la tradición visible y huérfano del orden secular de que procede. Pero esto no es todo; ese hombre, loco y mutilado, cuya voluntad íntima rechaza toda ley y la desprecia, quiere encontrar la propia, quiere encontrar, a despecho de todo lo aprendido, *su* orden, *su* casa, *su* Dios. Reparemos en esto: Ahab, no obstante ser nieto de puritanos, es un anti-fariseo, es hostil a toda norma, nada le importa del mundo ni de sus leyes y se ríe de toda apariencia; él quiere habérselas, aunque sea a través de la blasfemia y del sacrilegio, a solas y cara a cara con su Dios. Y finalmente esto, que creo ser el acierto profundo de la obra de Melville: su héroe es un renegado, sí, pero la impiedad de ese renegado es *religiosa* y el hambre que lo atormenta, es un hambre *moral* [1].

Dije hace un momento que el tono de este gran libro es un tono profético y que ese es el tono íntimo del alma americana. Hay palabras fáciles de pronunciar y difíciles de sustentar. Decir de una literatura que es profética es más fácil que explicar lo que se quiere significar con ello. Sin embargo, en este caso, lo que quiero decir es perfectamente claro y concreto. Profética sería, en literatura, aquella voz en cuyo aliento palpita el sentido de la totalidad, el sentido religioso, el que religa al hombre con el todo; sería aquella voz que se nutre de lo inaudible e inefable, la que surge de aquella parte del ser que comunica con el misterio. El sentido de lo sobrenatural atraviesa entonces la realidad visi-

1 Yo no sé si Kafka habría leído la obra de Melville. Ni importa. Toda gran obra sale de otra u otras. Lo que sí importa es que la arquitectura y la idea central de *El Castillo* y *El Proceso* –las más siglo veinte de las novelas escritas en la centuria– están ya prefiguradas en Moby Dick, lo cual bastaría para indicar que el ánimo secreto de América estaba ya, hace un siglo, en contacto vivo con la corriente histórica occidental. La analogía que vincula las dos obras es de largo alcance; hasta el carácter diabólico de esa divinidad que burla una y otra vez la persecución del obcecado, es el mismo, con ligeras variantes, en los dos casos. En realidad, la única diferencia fundamental es que el personaje de Kafka está enfermo de memoria, es un ser-memoria que no logra vivir como presente, es decir, como instante virgen, un solo momento de su vida; no puede escaparse de su memoria y pertenece, por medio de ella, a ese orden inerte y hermético que lo rechaza a él. Ahab es libre; K. no lo es. Yo diría que Ahab tiene conciencia y no tiene memoria y que K. tiene memoria y no tiene conciencia. Si recordamos el planteo de Nietzsche, veremos que es Ahab y no K. quien está próximo a la vida, porque K. no es ya capaz de olvido y Ahab está envuelto en olvido, en la nube no-histórica de que nace la acción y vive cada instante de su amor o de su odio como si ese minuto fuera el primero de su vida o de la vida del mundo.

ble y la anima iluminándola con una luz interior y confiriéndole una nueva dimensión. Esa voz no es la voz de la Poesía; la Poesía no era sino la contemplación jubilosa de los signos y de los vínculos que unifican la diversidad. La Profecía es su hermana, su dramática hermana, la que osa arrojar una mirada poética —vidente de la unidad invisible— sobre el mundo moral. La profecía es la poesía en trance de habérselas con el mundo moral; no es sólo contemplación inocente de las cosas y de su misterio, es, además, voluntad, voluntad animadora que se propone imponer su orden —el orden poético— en el tráfago humano. Profética era también la voz de Hamlet ("Oh, my prophetic soul!") y profética es, por antonomasia, la voz de Don Quijote, mas ni una ni otra de las dos grandes creaciones pudieron haberse dado en América. Hamlet y Don Quijote tenían a su alrededor un mundo hecho; estaban uno y otro inmersos en un orden concluso, articulado en todas sus partes, contra el cual su propio orden subjetivo —un orden esencialmente poético— se rebelaba. Pero ni uno ni otro estaban solos; los amparaba y sostenía aquello mismo que querían reformar; ellos eran parte de esa forma en que querían insuflar nueva vida. Lo americano, en cambio, lo nuestro, el mundo que quiso expresar Melville, es la absoluta soledad, la total ausencia de formas, de estructuras, de orden. Cada americano está como tejido de soledad y su ansia moral no tiene más sostén que sí misma. Ah, recordemos —y recuerde Europa— que la suerte de Ahab es más dura que la de Alonso Quijano y más ingrata y heroica su misión, pues tiene que construir con los colores del vacío el edificio que le falta y Ahab —América—, como los locos o como los niños, no tiene memoria.

CARMEN GÁNDARA

Por los Caminos Polvorientos y tras los Setos

I

Un hombre pequeño, descalzo y en harapos, esposado entre dos carabineros, trastabilleaba por el camino polvoriento, casi desierto. Sus movimientos resultaban grotescos, como los de una penosa danza. No se sabía si ello era por algún defecto físico o por alguna herida en los pies. Entre los dos personajes vestidos de negro, que bajo el impla-

cable sol del verano parecían dos acompañantes fúnebres, el hombrecillo tenía un aspecto terroso, como el de un animal cazado en una zanja. A la espalda llevaba un haz de leña, que producía al saltar un ruido semejante al canto estridente de la chicharra.

Cuando esta imagen lamentable e irrisoria se me hizo patente, acercándose en dirección a mi casa, me hallaba bajo el porche, con un silabario entre las rodillas, tratando de deletrear las primeras letras. La impresión era cómica y no pude menos de echarme a reir, mirando alrededor en busca de alguien que compartiera mi asombro. En ese preciso momento sentí unos pasos en el interior de la casa, el andar pesado de mi padre que se aproximaba.

—Mira qué gracioso es —le dije riendo.

Pero mi padre me miró severamente, me hizo ponerme de pie, tirándome de una oreja, y me condujo a su cuarto. Nunca lo había visto tan enfadado conmigo.

—¿Acaso he hecho algo malo? —le pregunté mientras me restregaba la oreja dolorida.

—No debe uno reírse de un preso. Nunca.

—¿Por qué?

—Porque no puede defenderse y porque, quizás, sea inocente. En todo caso, porque es un desgraciado.

Sin añadir una palabra más me dejó solo en la habitación, presa de una extraña inquietud. Las vocales y las consonantes, con sus difíciles combinaciones, ya no me interesaban. Aquella noche, en lugar de enviarme en seguida a la cama después de la cena, como solía acontecer, me llevó consigo a la plaza, y en lugar de quedarse junto al pórtico de la iglesia, como era su costumbre, me sentó con él en una de las mesitas de la terraza, en el café elegante del pueblo, donde mucha gente tomaba el fresco, descansando de una jornada bochornosa.

—¿De qué se acusa al hombre detenido hoy? —interrogó mi padre al juez de la comarca, con quien mantenía buenas relaciones.

—Ha robado —contestó el juez.

—¿De dónde es el ladrón? ¿Es un vagabundo? ¿Es un desocupado? —siguió interrogando mi padre.

—Es un operario de los tejares y parece que ha robado algo a su padrón —aclaró el juez—. ¿Le ha robado también algo a usted?

¡Qué extraño! Descalzo y andrajoso como iba, más bien se le hubiera tomado por la víctima de un robo que por un ladrón.

II

El espectáculo de los detenidos, esposados entre dos o más carabineros, era ahora frecuente por el camino donde vivíamos. Por allí debían pasar todos los arrestados en una docena de pueblos dependientes de nuestra cabeza de partido, y debían venir a pie, a falta de otro medio de transporte. El camino era la salida natural de la región hacia la llanura del Fucino. Como no estaba afirmado, cambiaba de aspecto según la estación del año. Todas las mañanas se veía por el camino una larga procesión de burros, mulas, vacas y toda suerte de carros, acompañada de muchos habitantes del lugar; y todas las tardes, en sentido inverso y visiblemente fatigado, volvía a hacer su aparición el cortejo. El punto más importante del camino, ya dentro del pueblo, era una fuente con abrevadero, donde por la mañana hacían cola las bestias para desalterarse y aprovisionarse de agua para el resto del día.

Fué un acontecimiento de la mayor importancia la primera vez que mi padre accedió a llevarme consigo a Fucino. Tuve, de repente, la impresión de ser ya un hombre. Me desperté cuando todavía era de noche y estaban ya uncidos los bueyes, lista la carreta a la puerta de la casa. A la pálida luz que precedía al amanecer, la mole grandiosa de los bueyes, el sencillo aspecto de los enseres cargados en la carreta —el arado, el saco de heno, los barriles de agua y de vino, el canasto con la comida— y el imprevisto, aunque ritual, canto del gallo, todo era la representación cabal de la vida laboriosa, seria, a la cual se me permitía entonces acceder. Se debía partir tan temprano porque nuestras tierras, situadas ya en el interior del Fucino, quedaban a ocho kilómetros de casa.

Era prudente, tanto para nosotros como por los bueyes, llegar a destino antes de que se levantara el sol. Una carreta tirada por bueyes se mueve casi a la misma andadura que la del paso del hombre. Pero esta lentitud correspondía admirablemente a mi estado de ánimo, la del muchacho de conciencia adulta que, por primera vez, participaba en un acto de sus mayores. Observaba con curiosidad a los labradores que nos acompañaban o adelantaban, a lo largo del cortejo formado por la caravana de hombres y bestias de labor —su apatía, su gravedad, su silencio— y trataba, en lo posible, de disimular mi emoción, comportándome como los demás. No reparaba siquiera en que mi padre, absorto en sus pensamientos, apenas me dirigía la palabra. Ello era, justamente, la prueba de que ya no me consideraba un niño. Según y conforme íbamos avanzando por la llanura, la muchedumbre de campesinos y la aglomeración

de carros y animales iban raleando. A mano derecha e izquierda se desviaban hacia los terrenos de labranza, hasta que, por fin, nos encontramos solos. Entonces advirtió mi padre que se había olvidado de algo sumamente importante: su provisión de tabaco. ¿Cómo iba a pasar toda una jornada, respirando el aire denso de Fucino, sin una brizna de tabaco que fumar? El sol ya se había levantado y estábamos demasiado lejos de casa para volver a ella. Me sentí particularmente mortificado al escuchar a mi padre, que no cesaba de repetir: "Nunca me había sucedido, nunca me había sucedido hasta ahora". ¿Sería mía la culpa? Estaba consternado. Aquella jornada, para mí memorable, se había oscurecido de pronto. Llegados al labrantío, mi padre desunció los bueyes y se puso a arar, sin decir nada, sin dirigirme, siquiera, una mirada. La larga y polvorienta avenida, bordeada de álamos, estaba desierta, como también los campos de labor, vecinos del nuestro. No existía, por lo tanto, la menor esperanza de que algún conocido compartiera su petaca con mi padre.

Iba éste a clavar el rejo del arado en la primera besana, cuando me llamó.

—Ten este dinero y ofrécelo al primero que pase a cambio de un cigarro o de picadura.

El sol ya calentaba. No era probable encontrar a alguien por la carretera. Mi padre se quitó el chaquetón, puso la mano en la mancera y gritó a los bueyes con voz ronca y airada. Yo fuí a sentarme en la ribera del canalillo que separaba el campo de la carretera, contemplando a mi padre, curvado sobre el rejo, tras de los despaciosos bueyes, yendo y volviendo sobre el mismo terreno, sobre la misma tierra, trazando surcos paralelos, color ceniza, en el negro humus de los rastrojos quemados. Los bueyes se movían cada vez con más lentitud, a medida que el sol describía su curva hacia el cenit y sus rayos caían más aplomados, asurando la gleba. En torno al campo los álamos permanecían inmóviles, sin un soplo que moviera su fronda. El agua del canal era turbia, limosa, casi estancada. Una vaga sensación de náusea y de somnolencia iba poco a poco ganándome. Habría hecho mejor quedándome en casa. Cerca del mediodía la voz de mi padre vino a sacarme del torpor que me dominaba. Hacia nosotros, cabalgando en un borriquillo, se acercaba un labrador por la carretera. Parecía que ambos, jinete y cabalgadura, flotaban sobre la nubecilla de polvo que levantaban los cascos del jumento. Corrí a su encuentro, le mostré el dinero que me dieron y le ofrecí al campesino comprarle su tabaco, señalando a mi padre que seguía arando. Era un campesino de aspecto muy pobre.

—No llevo un cigarro entero, sólo medio.

—Bueno —le respondí; tenga esta moneda y démelo.

—¿Y por qué habré de estar durante todo el día en Fucino sin poder fumar? ¿Acaso tu padre vale más que yo?

—No, mi padre no vale más que usted, pero si algo le disgusta es capaz de estar durante una semana sin pronunciar una palabra.

—Tanto peor para él —añadió el campesino.

Yo continuaba caminando junto al burro. Comenzaba a desesperar de conseguir el tabaco. ¿Cómo obtener aquel medio cigarro?

—Llevamos una buena comida en la canasta —expliqué—. Si quiere, puedo regalarle mi parte. Tenemos, también, un barrilillo con vino fresco de nuestra viña.

—Ten —me dijo el hombre, alargándome el medio cigarro—. Te lo regalo.

—¿No acepta el dinero?

—No, medio cigarro sólo puede negarse o regalarse.

No quise insistir, porque tenía demasiada prisa en acercarme a mi padre y contarle mi éxito.

—¡Qué curioso! —comentó mi padre, luego que le hube relatado nuestra breve conversación—. Debiste, cuando menos, pedirle que te dijera su nombre.

Pasaron algunos meses. Una tarde, que me encontraba bajo el porche leyendo las fábulas de Fedro, vi pasar, conducido por dos carabineros, al mismo hombre del medio cigarro. Le reconocí en seguida, sin dudar un instante, y tuve una fuerte emoción; el corazón me latía con violencia. Corrí en busca de mi padre a darle la noticia, pero no se hallaba en casa. Le encontré dando de beber a los bueyes. Mi aspecto debía ser alarmante porque, apenas me vió, quiso saber si había sucedido alguna desgracia en casa.

Al día siguiente era domingo. Después de la misa, al salir de la iglesia, encontré a mi padre que me aguardaba para llevarme ante el juez.

—Exponle tú mismo el caso —me pidió mi padre—. Al fin de cuentas, tú le conoces mejor que yo.

—Ha sido detenido por robo —afirmó el juez—. Pero, en realidad, y a juzgar por su aspecto, se le creería más bien un asesino que un ladrón.

—Algo malo debe haber cometido —sentenció mi padre— para que los carabineros y el juez lo crean un ladrón. De todas maneras, sólo Dios puede juzgarle.

El juez accedió a que le visitáramos en la cárcel y nos proporcionó un salvoconducto para entrar en ella. Recuerdo todos los detalles de la

visita. Mi tierna edad y la circunstancia de ser la primera vez que pisaba un lugar parecido influyeron para que mi atención permaneciese despierta.

—Deberíamos llevarle algún regalo —propuso mi padre.

—Lo mejor sería un cigarro —sugerí.

El carcelero nos condujo a una celda pestilente y nos indicó una reja a través de la cual podíamos hablar con el preso. ¡Qué gusto me dió que me reconociera inmediatamente!

III

Nuestra carretera se bifurcaba, a cada lado, en una serie de breves y sucios senderos, bordeados de viviendas miserables, la mayor parte de ellas de un solo piso. En una de éstas vivía una mujer, llamada Giuditta la cestara (la canastera), porque seguía dedicándose, al igual que su padre, a la fabricación de cestos y canastas. Es un oficio del que no puede decirse que ayude a vivir, sino a no morir. Se había casado bastante joven con un labrador sin labrantío, que poco después de su matrimonio había emigrado a Pennsylvania, con la esperanza de reunir suficiente dinero para adquirir, a su regreso, un terreno de labor, una huerta y algunas cepas. Pero desde su partida no había dado señales de vida, ni siquiera había mandado unas líneas. Tras un año de angustia, Giuditta fué vencida por la miseria y, más aún, por la vergüenza de verse abandonada e intentó ahorcarse. Un extraño llegado a su casa en el preciso instante en que se disponía a suicidarse, impidió que consumara su propósito. El extraño era un mendigo que iba a solicitarle un pedazo de pan. Cortó la soga que la ahogaba, depositó a la mujer en un jergón de paja y avisó a las vecinas para que acudieran a prestarle auxilio. Nadie supo quién era el forastero, ni de dónde venía, ni cómo pudo ocurrírsele ir a pedir limosna en un caserío tan humilde. Desapareció sin dejar rastros. Como puede imaginarse, el acto desesperado de Giuditta levantó gran revuelo en el lugar e inpiró la compasión de todos. Su desgracia conmovió a las gentes porque, entre otras razones, el mayor recurso por entonces de las familias pobres era emigrar a América. En la cartera de Nicola, el cartero, las cartas con sellos de Filadelfia eran más numerosas que las provenientes de Roma o de Milán y eran, también, esperadas con mayor ansiedad. En muchos casos venían cerradas y con varios sellos de lacre —como las reliquias de los santos— y Nicola, antes de entregarlas, alargaba unos recibos con número de

registro. Así el cartero venía a ser, a los ojos de muchos, algo parecido a un ángel tutelar o genio benéfico, a lo que se prestaba maravillosamente su naturaleza bondadosa y afable. De niño había querido dedicarse al sacerdocio, pero carecía de medios para seguir estudios eclesiásticos. De todos modos, permaneció soltero toda la vida, quizás en cumplimiento —como a veces sugería— de su auténtica vocación. Algunas personas le censuraban el ser algo aficionado a empinar el codo, pero menester era reconocer que nunca se le vió en un estado grosero u ofensivo de beodez. Mi padre solía decir que únicamente le hallaba un defecto: su afición a beber solo y no acompañado; a pesar de lo cual, Nicola no rehusaba nunca un vaso o dos de vino luego de haber entregado una carta certificada.

Desgraciadamente, las cartas de Filadelfia no siempre traían buenas noticias. En ocasiones, sucedían accidentes de trabajo y, en otras, los emigrados no ganaban suficiente dinero para girar a sus familias en Italia, y dejaban de escribir. Sin embargo, la conducta del marido de Giuditta era la más extraña entre todas las de los ausentes. No sólo no había nunca enviado dinero a Giuditta, sino que tampoco le había escrito una carta, a pesar de saberse que tenía un buen empleo en América y que se jactaba de enviar regularmente ciertas sumas a su esposa. El enigma fué aclarado pocas semanas después del intento del suicidio de Giuditta. En efecto, se descubrió que Nicola, el cartero, había retenido todas las cartas certificadas dirigidas a Giuditta por su marido. Todo el pueblo fué sacudido por la impresión. Nicola, poniendo los pies en polvorosa —sin que se supiera a dónde había escapado—, pudo salvar la vida, pues de otro modo habría perecido a manos de los campesinos; pero el horror del hecho siguió vivo en la memoria de las gentes. Durante mucho tiempo no se habló de otra cosa en el pueblo. Y, contrariamente a su costumbre, mi padre participó de la indignación general, encontrando que ello no hacía sino confirmar su mala opinión de los borrachines solitarios.

Recuerdo que cierta tarde, después de una cacería con algunos de sus amigos, a quienes había invitado a descansar en casa, mi padre, siguiendo la conversación general, se refirió al cartero, que seguía fugitivo. Uno de los huéspedes le hizo la siguiente pregunta:

—Suponga que uno de estos días, persiguiendo una liebre, se encuentra usted de pronto con Nicola. ¿Qué haría?

—No estoy seguro de poder refrenar mis impulsos y no matarle.

Estaban los huéspedes tomando café cuando, repentinamente, se escuchó el cloqueo y revoloteo de las gallinas en el corral.

—Ve a ver qué sucede —me ordenó mi padre—. Quizás sea algún perro que merodea.

Al fondo del huerto, tras la última hilera de tomates y los setos que crecían junto al río, había un foso profundo, para guardar el abono. En él, furioso como una fiera acorralada, estaba el cartero. Supe que era él porque no podía ser otro; sin embargo, por la expresión de su rostro hubiese sido imposible reconocerle. Su mirada extraviada y la nerviosidad de sus gestos —más todavía que el estado deplorable de su ropa— lo habían convertido en un ser irreconocible. ¡Cuán diferente parecía de aquel hombre pulcro y bonachón que llevaba el correo!

—Dí a tu padre que estoy aquí —me rogó—. Deseo entregarme a los carabineros, pero primero quiero hablar con él.

Lleno de pánico corrí hacia la casa. No sabía qué hacer. Balbucí algunas palabras incoherentes. Pero cuando mi padre se disponía a salir para averiguar por sí mismo de qué se trataba, acerté a añadir:

—Era un perro. Ya lo he espantado.

Todos rieron de mi falta de valor, viendo cómo continuaba pálido y tembloroso. Me llevaron a la cama.

Cuando los huéspedes hubieron partido, mi padre vino a verme al dormitorio. Quería saber cómo seguía.

—No era el perro, ¿no es cierto? —inquirió.

—No.

—¿Quién era?

—Puedes adivinarlo.

—¿Está todavía?

—Sí, en el foso, cerca de las zarzas.

—¿Dijo algo?

—Dijo que desea entregarse a los carabineros, pero que primero quiere hablar contigo.

Tras de una pausa, agregué:

—¿Vas a tratarlo mal?

—Ahora es nuestro huésped —respondió mi padre.

Copyright by Unesco.

IGNACIO SILONE

El Santo de Arpillera

A la memoria de Jerónimo Bosch.

En las puertas del aire, sobre enero,
Vimos su desatada vestidura.

Aquel hábito informe desleía
En desierto color su bulto amargo.
Allí, donde los neutros vegetales
Son estériles zumos espinosos.

El viento desgarraba su ropaje,
Y el pensamiento ardía bajo el sol,
Árido y turbio.

En la barba de luz penitencial
Traslucían los muchos evangelios
De su rostro de mieles y vinagres.

Y en los ojos de cal —borra de azules—
Padecía el asombro.
Nadie supo
Quién instaló su altar en esa calle
Que conducía al libre purgatorio
Que entonces habitábamos.

En balde —repitiendo— requeríamos
Del informante cruel: ¿Quién dió sustancia
A las manos de pálida madera
Y a la cabeza de tallado síncope?

Su manto de lavados temporales
Se movía en su limbo distraído,
Sacro final del alma sin prisiones.

Por esa calle, íbamos. Los rostros
Semejaban estáticos motivos.
Del lodo trabajado por un dios
Confinado en su páramo.
Teníamos
El amor castigado; las bellezas
Pasaban sin mirarnos, en fugaces
Declinaciones de la luz y el viento,
O llevando sus máscaras de yeso
Hacia extenuantes burlas.

Volvíamos los ojos a la imagen
De zurcida arpillera, y la demencia
Nos mostraba su mano de carcoma,
Su menosprecio de color vencido.

Sin embargo, yo he visto —en la mañana
De un estío inaudito—
Caer desde su frente al foso oscuro
De la meditación, una inefable
Rosa de excelsitud.
Yo vi sus pétalos
Sacrificados a la luz ardiente,
Bajo un cielo sin fin, entre guirnaldas.

Su olor de santidad quemaba el aire
En donde discurrían, sin premura,
Los hijos de su fe, los amparados
En progenies impávidas.
Caían
Los pájaros del cielo sobre el rojo,
Sobre el negro, en el alma.

Y por sus ojos de tan agrios zumos
Doncellas de cabellos en cenizas
Despertaban miradas medulares
A enflaquecidos hombres de la fiebre.

Encontraban —mirando— la belleza
Del barro pavoroso,
Del ánimo dormido entre maciegas,
Del desvarío de la noche, en lenta
Gotera oscura.

Y pensaban —mirando— en esplendores
Sacerdotales de las arpilleras
Con diademas de precios inauditos.
Y reían —mirando— con los dioses
Menospreciados pero siempre en celo.

Humedecía una viudez de insomnios
Los hombros del andrajo: ¿Quién no ha visto
Esa desvinculada anatomía
De muslos y caderas, que condena
Los ojos del que mira?

Al fondo de los patios con arbustos
De negra arborescencia, las viviendas
Vacías y sin luz, junto a las tumbas
De antiguos habitantes.

(Yo te he visto caer rodilla en tierra
Ante el lívido ser, ante el tallado
Tentador de arpillera. El día inmenso
Movía sus molinos de tristeza
En los mundos del aire.)

Un viento de occidente penetraba
Por la calle central de la arpillera
Y el ácido frutal —mancha viviente—
Fermentaba en las llagas.

El flautista de Hamelin venía
Ofreciendo su oficio
Por los albergues de rosados frentes.

Y las ratas, ¡oh pueblo de su génesis!,
Los agudos hocicos levantaban,
Y un chillido de frías catacumbas
Nos condenaba por el hijo pródigo.

Los pesados carruajes de los pueblos
Con sus viejos caballos angulosos
Dentro del cuero crudo, entre pantanos,
Rodaban con el heno de la tarde.

¿Nadie vió las carrozas, los endebles
Carricoches que van (con ruedas sueltas
Y cochero de látigo enlutado)
Hacia un balcón de heladas damiselas?

Y nosotros mordíamos, olíamos
Cedrones ideales y naranjas
Dulcemente desnudas.

Volvíamos los ojos al semblante
Como a un testigo que de pronto crece
Con elocuente modo.

Tocábamos su manto desgarrado
Entre oropeles de la luz y el aire.

Y su portal de cáñamo llenábase
De manos promesantes
Rapaces e ilusorias.

Y el santo, el santo aquél de la arpillera,
Mostraba sus estigmas
—Admiradas, besadas, adornadas—
A las intensas vírgenes de enero.

VICENTE BARBIERI

Habla de Veladores

1 Si sólo queda el filo del moribundo
ya ido para sí
qué de nosotros que en la noche
hasta el calado tuétano nacemos.

Gime roído por la hiel,
no lacta antigua albura,
llora su hado mientras sorbe
la tacita de sol contra la piedra.

¿Qué para ese reclamo?
Ni palabra.

Aquí velamos el dolor
y de tanto doler se nos apaga
roído, en la marea
de retirada, entre guijarros lentos.

2 No todo es pan para el hambriento,
hay también la arenilla
del hueso carcomido,
hay ese gusto de la mar salina,
hay lágrima de ayer.

Ni todo es llanto al que padece,
siquiera un vientecillo
mueve el aroma de la hembra amada.

3 Vierte silbo de luna
el iris por el río.

Sabe ungir la sangre
de fuentes venerables.

Y ahonda herida y clama:
¿A qué el concierto si morimos?
¡Calla!

4 Hay quien te escucha,
hay esa rosa del pecho,
hay doble paloma de pecho:
año repasta en tu costado
y muestra zarpa si le gimes.

Calla, mejor, y ciega
todo arte de arena,
liba sólo el sabor
de estar así, reunidos
junto a la mesa de tan viejas hablas.

5 Ama al que prisionero
vela en tu alta torre ya no mía.

Miraré el viento ir por la colina
oh, mis ojos, adiós, huerto de llanto:
¿Quién lo pasa si sombra?
¿Si cuerpo, dónde cabe?
¿Este yugo de adentro, quién servía?

Ama al que en ti demora,
ama al que en ti se anega,
tuyo lo mío, yunta en sola vega.

6 Por el cántaro cae
la antigüedad del dolor.

En la muerte abunda
acre fermento la lluvia.

Ese paisano acuenca
sus dos manos terrenas y bebe.

Y ese arado rotura el mantillo
y mañana, qué siega de flor.

EDUARDO LOZANO

Carlos Pellegrini y la Democracia Argentina

Carlos Pellegrini obraba por su sola presencia – según lo dejan entender quienes lo conocieron de cerca. Su contextura física y su temple, admirablemente acordes, daban muestras de ese ímpetu de los que están hechos para las grandes hazañas; pero el vigor del espíritu no era menos proverbial en él: corazón amplio, tocado por la generosidad, y mente con ideas claras sobre sus fines, en cuya realización ponía el empeño de los fuertes. En los días turbulentos – de "crisis de progreso" y romanticismo revolucionario – que le tocó vivir, fué un eje de seguridad en la marcha de la Nación. El anhelo de paz, de orden, de trabajo le sirvió de norma orientadora, y sustentó, en oposición a muchos dirigentes de su época, una preocupación activa por el adelanto material del país –que no lo abandonó nunca– resumida en el propósito de encauzar y dominar fuerzas que libradas a sí mismas producían efectos disociadores. Cuando era urgente aglutinar y estabilizar, ocupóse con eficacia tanto de las cuestiones de pan llevar cuanto de las operaciones financieras más arriesgadas; y en todo, con aguda conciencia de las limitaciones y posibilidades. No se conformaba con tener ideas: quería ponerlas en práctica, uniendo a su acendrado culto por los principios una saludable capacidad de acción. Formado a la europea, en aquello que lo europeo es signo de excelencia espiritual, su "pasión argentina" lo identificó con el destino del país al punto de ser uno de los constructores de la nacionalidad. Hizo de su vida pública la actualización constante de un imperativo de concordia, de unidad colectiva; hombre de una sola pieza, íntegramente contenido en sus actos, volvía sobre sí el juicio crítico que solía aplicar a los demás, reconociendo errores con las sencillez que proviene de la falta de mezquindad y de soberbia.

Paul Groussac, en *Los que pasaban,* ha fijado la personalidad del que fué su amigo durante un cuarto de siglo. Su habitual acritud deja traslucir a raudales el afecto, al hablar de aquel a quien más había querido en esta tierra. "Buen piloto de tormenta" –lo llama–, "varón de obra y voluntad", "firme adalid de la paz interna y del

orden legal", "repentista un tanto brusco y arriesgado", "singular atropellado", dotado de 'temple moral y sentido de las circunstancias inmediatas", a la vez que de "una fuerza generosa, dominada por una bondad ingénita". Hace también justicia al estadista en los veintiséis meses de su azarosa Presidencia y afirma que supo mantener en todo momento, por encima de las banderías estrechas del partidismo, "su adhesión absoluta al orden nacional, única base sólida en que fundarse pudiera la grandeza de la patria".

A través de la lectura de sus escritos y discursos [1], Pellegrini se revela un hombre de acción consciente y probo, que sabe lo que quiere y por qué lo quiere. Desde un comienzo —orientación que persistiría hasta convertirse en rasgo saliente de su personalidad política— vinculó los problemas sociales y políticos con la estructura económica de la nación. A su visión oportuna se debe el haber sorteado con éxito más de una crisis en las finanzas del Estado y las creaciones memorables del Banco de la Nación y de la Caja de Conversión. En un estudio en que defiende las medidas económicas que le dieran justa fama, expone el contraste entre los economistas empíricos y los que apoyan sus conclusiones en la ciencia, y bien se ve que, por su parte, no carecía de aquella erudición suficiente sin la cual no hay saber, habiendo demostrado en su actuación gubernativa amplitud de criterio para examinar por cuenta propia y aplicar a la circunstancia argentina, con las debidas restricciones y un sentido profundo de la realidad, el pensamiento de los teóricos de la economía.

El ideario de Pellegrini queda encuadrado en una posición democrática y liberal. "Instruir, moralizar al pueblo, hacerlo digno del fin que le espera, es un deber que a ningún Estado le es dado desconocer" —decía—, y en la participación del pueblo en el gobierno y en el respeto por los derechos individuales veía un ejemplo del "esfuerzo perpetuo e incansable hacia la perfección que, cuando se realiza en tal sentido, es prueba evidente del progreso y símbolo de la grandeza humana".

La tesis con que se doctoró en leyes versaba sobre el derecho electoral y opta en ella por el sufragio universal, sólo restringido en casos de incapacidad manifiesta, concediendo el derecho al voto a los ciudadanos que, al menos, acreditaran saber leer y escribir, pues otros criterios selectivos fracasan en la práctica. Siendo fundamentos de la

1 "Escritos y discursos" *(Obras)* de Carlos Pellegrini. Tomos III y IV. Compilación y notas por Agustín Rivero Astengo (Jockey Club de Buenos Aires, 1941).

democracia el principio de la igualdad y la pureza en las fuentes del poder, advierte que la soberanía del pueblo descansa en su ilustración, medio clarificador de las conciencias, que prepara a bien elegir. Ya a los veintitrés años —edad en que redacto su tesis— enuncia resueltamente el derecho al voto de las mujeres, concepto que tenía en esa época —1869— un significado revolucionario. A modo de proposición accesoria vinculada con el tema del derecho electoral, consigna un precepto al que le otorgó permanente vigencia: "La protección del gobierno es necesaria para el desarrollo de la industria en la República Argentina".

Fiel heredero del pensamiento sarmientino, no se dejó encandilar con los principios jurídicos que estructuran la Nación, contando siempre con la distancia existente entre la ley escrita y la realidad a que estaba destinada. Refiriéndose al primer gobierno del general Roca, afirmó sentenciosamente: "en él no hubo ni más ni menos libertad que la resultante de nuestros hábitos y de nuestra educación política". En otra ocasión, hablando a los jóvenes de la Facultad de Derecho de Buenos Aires, expresó palabras de hondo alcance sociológico: "Seréis mañana los legisladores y los constituyentes; y vuestro anhelo será corregir los vicios que hoy afean nuestra vida política, y que han sido y serán origen de males continuos. No incurráis en el error de buscar en la ley escrita el remedio a un mal que está en los hábitos, porque vuestro trabajo será estéril"; y más adelante agrega: "en las cuestiones institucionales vale más una costumbre mediana que cien constituciones buenas"... "la conducta de un pueblo obedece más a sus hábitos y tradiciones que a sus leyes escritas".

El contraste entre los principios invocados y la realidad social sólo podía atenuarlo —era su convicción— una educación nacional, larga y paciente, que nos procurase ese clima de continuidad sin el cual los pueblos marchan a la deriva. Por ello, porque no fué un escéptico respecto al justo discernimiento a lograr en los asuntos humanos por la mayoría de los ciudadanos, desde sus trabajos juveniles postuló la instrucción pública como cimiento de la virtud republicana y del régimen democrático. Concibió la enseñanza desde el punto de vista de su organización por el Estado, atendiendo a la diversidad de las clases sociales y auspiciando el aumento de sus ramas con el objeto de dar cabida a las variantes vocacionales; en concordancia con su idea rectora, insistió sobremanera en la educación técnica de la juventud con miras a fortalecer nuestra incipiente civilización y aminorar su dependencia de Europa.

La paz y el trabajo se identificaban en su mente con el progreso y éste era uno con la libertad, en su sentido social. De seguro que por reacción contra el espíritu revolucionario a la manera sudamericana, todo él manifiesto en continuos motines de origen militar, llegó a exaltar la misión de la burguesía en estos términos que destilan un dejo de indignación y un énfasis que no presenta dudas en relación con la animosidad que los dicta: "antes que esa turba de declamadores que sólo viven de la revuelta"... es el "honrado y pacífico ciudadano, que profesa tal o cual industria", el que hace la fuerza del Estado.

Se definió a sí mismo calificándose de conservador y conciliador por temperamento y por convicción; pero su conservadorismo era una forma de lealtad a nuestras instituciones y a nuestra historia, lealtad que se sabía responsable de los esfuerzos conducentes a promover la unidad argentina por el afianzamiento del orden legal y las prácticas políticas sanas que nos convirtieran en una grande y respetada Nación. En su afán de anticipo del futuro por el desarrollo evolutivo, pacífico y gradual, combatió el radicalismo político en aquellos casos en que se sostenía por principio la oposición violenta a todo gobierno que no fuera el del propio partido, interpretando que tal actitud era incompatible con la democracia.

Político severo de las horas difíciles, emprendedor infatigable, defendió inflexiblemente su autoridad de gobernante en las ocasiones que fué necesario. En las luchas de su tiempo era adversario temible, aunque jugaba limpio, a cara descubierta, sin ocultamientos estratégicos: cada uno de sus actos estaba respaldado por su vida.

Combatió el personalismo en todas sus formas. Sagaz y conocedor de la historia, no atribuyó a hechos aislados o a intervenciones repentinas lo que debía ser fruto de la conquista social. Decía: "Las libertades políticas, la verdad de las instituciones, como la cultura social o intelectual de un pueblo, no pueden ser obra de un hombre ni de un partido, ni de un momento, sino el resultado, más o menos lejano, de una lenta educación nacional".

A propósito de las frecuentes convulsiones de nuestro cuerpo social, sostenía que, contra esos "sacudimientos histéricos que lo desacreditan", debíamos convencernos de esta verdad: "la adaptación completa de un pueblo a nuestro sistema institucional es obra de larguísimo aliento y de inagotable paciencia" Mereció su enérgica condena la violencia que los gobiernos ejercitan en salvaguardia de sus posiciones: "no existe mayor delito que coartar las libertades y los derechos del ciudadano".

Pellegrini poseía el sentido de lo inmediato que caracteriza al político de garra; actuaba y pensaba sobre la marcha, y, en los momentos de calma, hacía partícipe de sus ideas a la juventud, aleccionándola en nombre de la experiencia. Con autoridad intrínseca para adoctrinarla, sus palabras fluían de un insobornable fondo de rectitud de conducta, formulando, cuando llegaba el caso, observaciones que, no obstante su simplicidad, están llenas de dignidad y grandeza: "Es necesario, jóvenes amigos, en el camino que vais a recorrer, tener un ideal, un propósito, y adoptarlo desde ahora aprovechando la pureza de vuestras almas. Una vida pública que se desenvuelve, si no quiere ser juguete de los acontecimientos, de las pasiones, de los intereses encontrados, debe tener una estrella polar"... "No toméis nunca el aplauso por objetivo ni por guía: vendrá a su hora si lo merecéis en verdad. Hay otro guía más seguro dentro de vosotros mismos: vuestra conciencia sana; seguidla siempre y, si es necesario, sufrid por ella".

Es a guisa de necesario ejercicio espiritual que convendría reinstalarse en lo admonitorio de esos conceptos sobrios, prudentes y de sentido común, por así decirlo, pero que se contraponen al practicismo chato, al arribismo, al conformismo que muchos jóvenes han tomado por divisa. No obstante estar determinados en tal dirección por la opinión vigente, cabe aclarar que explicar y comprender no es justificar, pues queda al arbitrio de cada uno velar por sí y persistir en el deber de esforzarse contra toda corriente que lleve a comulgar con ruedas de molino. El derecho de las mayorías no ha de ser confundido con la presión de las mayorías; los apremios colectivos, cuando son desatinados, dan fundamento para resistirlos; ninguna autoridad, ningún poder humano es absoluto en el plazo de los principios y, por ende, ninguna mayoría tiene derecho a avasallar la persona o a degradarla en las solicitaciones de lo fácil y de lo absurdo. Pellegrini nunca halagó multitudes, ni vivió ni murió en olor de ellas, como se ha dicho de cierto líder falangista, y prefirió enfrentarlas con viril y aristocrática independencia, la que mostró en forma acusada al dejar el gobierno. Ese día, acompañado del general Mitre, después de la ceremonia de transmisión del mando, emprendió a pie el regreso hasta su casa a pesar de los rumores de que se tramaba una rechifla y quizá una manifestación de repudio violento por parte del populacho. Su entereza desarmó los ánimos y apaciguó hostilidades, saliendo airoso de tan difícil prueba. Y no se piense que alentara prejuicios de ciego orgullo, olvidando la solidaridad cristiana con el prójimo; pero careció de dotes para demagógico conductor de muchedumbres —y ello no le impidió ser un estadista consumado— abri-

gando una alerta y sabia desconfianza respecto a la reducción del hombre a cantidad que se opera en la masa y opinando certeramente a propósito de su significación política: "hay en el fondo de sus agitaciones un instinto justo, pero fácilmente se extravía y se excede casi siempre". Su poderoso arrastre es "... tan irreflexivo como irresistible, capaz de llevar a la gloria como suele llevar al delito".

Confiaba en el pueblo tanto como desconfiaba de las masas, por lo cual se manifestó contrario a que pequeñas oligarquías en cada provincia convertida en feudo, y otra oligarquía mayor en la Capital Federal, gobernaran la Nación en su provecho y en el de sus partidarios, concibiendo que nuestra regeneración política "... no es tarea de un día ni de un año, no será nunca obra de espasmos convulsivos, ni de manifestaciones aisladas; tiene que ser la obra de la energía, de la virilidad y de la constancia".

Pese a ser un hombre representativo, de obra eficiente y reconocida por sus contemporáneos, se dice de él que carecía de jactancia, insólita virtud en un país al que no le faltan —con dramática asiduidad— políticos atacados de delirio de grandeza. Tampoco ha de extrañarnos esa nota de modestia en su carácter: en el recto espíritu de este político realista que se aferraba a los hechos sin perderse en el limbo de lo utópico, la acción no ofuscaba ni oscurecía la conciencia de los fines más valiosos. El bien y la justicia antepuestos a la riqueza, a la euforia económica, fueron las mejores inspiraciones de su patriotismo: "Todas las riquezas acumuladas, todo el poder o la fuerza que de ellas surja, pueden desaparecer un día ante un soplo de la adversidad; lo único que puede darles estabilidad y garantía son las fuerzas morales, las virtudes cívicas, todo aquello que es inmaterial y que constituye el alma inmortal que vivifica y alienta todo el organismo".

Cuando al terminar el siglo pasado se dió a meditar en los altibajos que acompañaron su trayectoria política, debió deducir que el síntoma relevante de nuestros desaciertos colectivos residía en el contraste existente entre el progreso material y el retroceso político y moral. Amargamente desencantado, combatiendo al general Roca y rectificando rumbos anteriores, señaló con valentía la distancia entre el momento en que vivía y el inmediato pasado de la nacionalidad: "Entonces el presidente se llamaba Sarmiento y se trataba de elegir un sucesor que fuera digno del gran argentino. Mitre, Alsina, Avellaneda aspiraban a ese honor y sus nombres eran aclamados en medio de entusiasmos populares. Detenéos un momento y repetid esos nombres: Sarmiento, Mitre, Alsina, Avellaneda. Resuenan hoy con un eco extraño y nos dan la

sensación de que estamos invocando lejanas épocas heroicas y grandes generaciones desaparecidas".

En oportunidad de su último viaje a Estados Unidos, hacia 1904, le fué dado contemplar la vida política norteamericana en sus jornadas electorales. No pudo menos que reconocer, por comparación inevitable, el absolutismo y la anarquía en que se debatía nuestro pueblo al igual que toda "South America". De dicha experiencia esclarecedora surgió su crítica a los vicios de la política criolla contenida en las *Cartas Norteamericanas*. Buscándoles remedio a nuestros males endémicos, invitaba a iniciar una enorme tarea de saneamiento que culminara algún día en la hermosa idea de constituirnos en "los Estados Unidos del Sur"; consciente de las dificultades a vencer, su incitación implicaba "... rehacerlo todo, creando espíritu público, partidos políticos, conciencia en cada ciudadano de sus deberes y responsabilidades, y encarnar en los gobernantes el sentimiento de que son simples mandatarios administrativos, sin más derechos electorales que los que les corresponden como simples ciudadanos". Al fijarle destinatario a la magna empresa, Pellegrini pensó que sólo podría realizarla "una generación que tenga el fanatismo de la libertad, como la de Mayo tuvo el fanatismo de la independencia, y que sepa conquistarla sufriendo todas las privaciones y venciendo todos los obstáculos".

He ahí el mensaje incumplido, a la espera de una juventud animosa que en línea directa de correspondencia con el ejemplo de quien vivió en la prosecución del bien público, se disponga a darle cima.

NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

Las dos Casas

Si retrocedíamos ocho metros desde la casa grande, dábamos con la espalda en la pared de la casa de los niños.
Un jardín de violetas las separaba.

Cuando nos casamos, atravesamos el jardín y fuimos a vivir a casa de los grandes. Los niños podían visitarnos. Lo contrario —que nosotros los visitáramos— no sucedía jamás. Por eso, los que hemos pasado a vivir a casa de los grandes dependemos por completo del recuerdo para

saber qué ocurre en la otra casa; en realidad, ya no ha de importarnos, pues de otro modo alguien lo habría preguntado alguna vez a los hermanos pequeños y se hubiese establecido entre ambas casas una especie de comunicación. Pero que yo sepa, ni la generación de los tíos, ni la de los abuelos o bisabuelos, habló nunca de la vida que se lleva en casa de los niños.

El desinterés de la casa grande por la otra está compensado por el interés que ésta pone en nosotros.

Cada vez que los niños vienen a vernos, yo —no sé si alguien más reparará en ello— siento con qué atención hipócrita nos espían. Parece que los ojos les crujieran por el esfuerzo de mirarnos simulando que no miran. Por eso me regocijó la actitud ingenua de Corita que apareció no hace mucho arrastrando a un niño desagradable por una mano y tirando con la otra de una carretilla. Anunció que se había casado. Por fin, un deseo de información que no se presentaba tan embozado.

Tuk y Nai, las hermanas mayores (19 y 17 años), no producen en la casa grande la misma sensación que los niños. Quizá no viven ya con ellos (en caso contrario, esa modalidad inasible que en éstos desconcierta, desconcertaría también en las mayores). Pero nosotros nunca nos hemos preguntado: "¿dónde viven, entonces?"

Tal vez en el pabellón con ventanas recubiertas por tela metálica que está a un costado del jardín, entre las dos casas.

Si alguien no me lo dice sin que yo tenga que preguntarlo (nadie entiende aquí lo que pregunto; en todo caso, nunca consigo una respuesta sensata), no creo que llegue a cerciorarme por mí misma. No hay fuerza humana que me haga acercar hasta esta antigua vivienda de las abejas. Toda mi niñez estuvo habitada por el terror que dejan a su paso, y de ello deduje, ya para siempre, que viven entregadas a un perpetuo aquelarre.

Mi propia experiencia no me sirve para saber dónde viven Nai y Tuk. Cuando yo tenía su edad, ya no estaba aquí.

Salí de casa de los niños para correr mundo; de vuelta, fuí a parar directamente a casa de los grandes.

Beto —¿13, 14 años?— no me interesa. Cuando sale del colegio, durante las vacaciones, vive en casa de los niños. Pero nunca sabemos qué piensa ni quiere. Rió mucho la vez que le hablé de la posibilidad de ser Papa. Pero pudo reír por desdén, o por placer. En esa época, como un apeadero en mis salidas por el mundo, me había detenido accidentalmente en casa de los niños, y nos divertíamos en persuadir a Beto de que el único camino que le quedaba era ser Papa. Insistíamos en que

debía seguirlo inflexiblemente. Nosotros, desde la sombra, lo ayudaríamos con toda clase de intrigas.

No me sirvió mi estadía en casa de los niños para saber qué se hacía en ella. Una enfermedad me obligó a someterme al secreto que los niños guardan en torno de sí.

La casa de los niños sólo tenía un enorme cuarto, más bien un desván, con camas superpuestas a modo de cuchetas de tren, no a lo largo de las paredes, sino tres a cada lado en medio del cuarto, dividiéndolo en cuatro partes y dejando una especie de corredor entre las tres cuchetas de un lado y las tres del otro. Ningún mueble; cajones con pajas y botellas, y un olor muy agradable a humedad y a viejo.

Había poca luz.

En aquella época, cuando entré a la casa, los niños retuvieron muchos gestos. Pude descubrirlos porque de noche, mientras dormían, los gestos trataban de recuperar sus caminos habituales, aunque sólo lo conseguían muy sumariamente. Por ejemplo, Tuk, con los ojos abiertos, medio enderezada en la cama, dijo palabras de odio a "Sebastián", y luego cayó rendida, siempre con los ojos abiertos. Corita, que no podía soportar la luz a ninguna hora y que desde muy niña tenía la pasión de cerrar las ventanas, lloró toda una noche "para que me apaguen la luz de la luna". Mis insomnios me hacían ver mucho y comprender más, aunque una vez no comprendí nada y otra vez pude mezclarme tan absolutamente a ellos como para olvidar que los estaba vigilando.

La vez que no pude comprender, estaba yo bastante enferma y escuchaba un largo lamento que parecía cantado. Un ruido llegaba de la cama donde debía de estar Tuk. Creyéndola despierta, le pregunté: "¿Qué le pasa a Nai?" Era Nai, de acuerdo con mi sentido de la orientación, la que gemía. Me contestó que lo ignoraba. El llanto cantado siguió. A los pocos minutos hablé de nuevo, esta vez para decir que yo misma me desesperaba de dolor, que prefería morirme. Obtuve un "¿Qué te duele?" bastante indiferente. Los ojos se me salían de las órbitas como si me hubiese transformado en sapo. Yo también tenía ganas de quejarme, y no de lanzar gemidos, sino aullidos de dolor. A pesar de todo, pude darme cuenta de que cada vez que hablaba con Tuk, el quejido cesaba. Situando ruidos en la oscuridad, oí del lado de Nai una respiración tranquila que no perdía el compás. Durante las horas que estuve sin atreverme a salir (el cuarto de baño quedaba fuera de la casa) seguí escuchando esa especie de canto judío. Por fin salí, perseguida por una luna aterradora. Al volver, el canto había cesado.

Otra vez fuí uno de ellos durante un momento, y por ese motivo no pude vigilarlos. Siempre enferma, una noche me despertaron ruidos de pasos. Algo violento pasaba afuera. Los niños atrancaban puertas ya cerradas. Tuk, con voz temblorosa, daba órdenes. Se preparaba un ciclón.

Los niños estaban aterrados. Ya habían pasado por uno cuando yo corría mundo y habían volado abrazados a columnas que nadie creyó nunca que pudieran despegarse del suelo y, menos aún, que fueran capaces de volar.

Esas levantadas nocturnas y esas corridas eran tan desusadas y gratuitas que me parecieron un juego. El miedo de Tuk me hizo reír. Y yo también arrastré muebles, pero riendo de tal manera que por un momento nos olvidamos del ciclón, de la enfermedad, de que unos vigilaban y otros se ocultaban, y todos —quien más, quien menos— nos encontramos bajo las camas o entre los cajones.

AHORA, en la casa grande, nos encontramos mi marido, yo y una abuela lela. Todo lo demás ha muerto, y si hablé de un patio de violetas fué por eufemismo. Se ha transformado en un terreno baldío con un aljibe y un horno en miniatura que hace años inconmensurables —pocos y tan largos— nos construyó mi padre.

Mi madre fué deformándose y muriendo. Parece que lloraba por las noches.

Yo era demasiado niña para comprender. Después, estuve demasiado lejos.

Los otros, mis hermanos, escribían: "Todos los médicos la han visto; qué se le va a hacer. Ahora camina con bastones". O si no: "Está más esperanzada; ha encontrado un hombre que la cura con cataplasmas de barro rojo".

¡Tantas veces he pensado que mi madre estaría indefensa contra esa sumisión! Otras veces he creído que también ella se sometía de buena gana.

Mientras estuve lejos me prometí sacudirlos cuando volviera, convertirlos en seres lógicos, educarlos. Porque hay una lógica del amor que nos lleva a aferrarnos a las personas queridas. Ellos no se aferraban a mi madre ni a mí. Fué inútil que amenazara con no volver a escribirles: seguían escribiéndome tan espaciadamente como antes de la amenaza.

La lógica del amor exige la defensa del ser querido. ¿Por qué no defendieron a mi madre? Dejaron que año tras año se le corrompieran

los huesos; se acostumbraron a su enfermedad y creyeron que así debía ser. Quizá no comprendieron las rebeliones de la enferma (si las tuvo).

Lejos, temí el futuro encuentro de mi marido con los niños. Lo temía sobre todo cuando lo veía reír de las cartas de dos líneas que me enviaban para pedirme, por ejemplo, sellos de correo, después de no haberme escrito durante siete meses. "¿Son tan indiferentes con sus amigos?", me preguntaba mi marido. Reflexioné un momento antes de contestarle: "No tienen amigos". Pensaba si alguna vez sería posible que este hombre se adaptara a los niños. En él, la lógica del amor era vehemente. Cuando nos encontramos lejos, en un país frío que me obligaba a deformarme con tricotas y pantalones, me preguntó: "¿Siempre te quedarás así?" Poco a poco, el frío, la vida dura, lo fueron curtiendo. Cuando regresábamos por las noches de casas de amigos que partían, parecíamos dos buhoneros. Heredábamos las cosas de los que se iban: sillas, cuadros, a veces un cesto pequeñito. Y por las calles amortiguadas de bruma yo tenía necesidad de tocar con las maderas que llevaba las que llevaba él — privados de manos, urgía comprobar que el mundo estaba completo, que no éramos dos objetos que se soñaban mutuamente.

En esa época yo recordaba la casa como algo bullicioso. La ventana de la cocina daba al camino y era grande. Los gitanos que pasaban vendiendo pailas decían la buenaventura a la cocinera.

Los días de fiesta comíamos langosta. Beto hacía clericó según su sistema, comiéndose la parte buena del durazno y echando los gusanos en el vino. Los niños no reían mucho ni hacían gran barullo (el barullo venía más bien de la cocina, o de los que pasaban por el camino), lo hacían todo naturalmente, demasiado naturalmente. Lo que hacen ellos lo hacen así. Yo llego después de años, sin avisar, y me reciben sin alharacas. Traigo un marido; lo aceptan. Las voces no suben de tono.

Con nuestros padres desaparecieron la langosta y el clericó, y cuando llegué hubo la comida ordinaria. Es decir, al día siguiente pude comprobar que había sido extraordinaria: un régimen desordenado, en el que alternaban los sandwiches y los bollitos, me demostró que tan sólo comían cosas calientes en las grandes ocasiones. Y ésa fué la única prueba de que mi llegada había sido una gran ocasión.

También han desaparecido las cocineras que hablaban con los gitanos: "Ganan más yendo a las cosechas".

Decidí no plegarme a la situación. Tomaría una cocinera y demostraría que aceptar un hecho no es fundamentarlo. Vino una sola. La abuela la quiso porque era tuerta, como la última que hubo, que después de veinte años de honradez empezó a robar (extraño vuelco,

pues se produjo cuando las cosas de valor ya no existían), sin perder jamás el amor de la abuela, a quien cuidaba y regañaba como si le perteneciera.

Se fué por los niños; no porque ellos insistieran en que se fuera —ellos no insisten nunca— sino porque no soportó oírles decir que habían desaparecido sus medallitas de plata.

Corita simpatizó con la nueva tuerta que le contaba historias estúpidas. Pensar —me decía yo— que sólo ha tenido una sonrisa condescendiente cuando le conté que vengo de un país donde caminando por una vereda la distancia es más larga que por la vereda de enfrente. Y ahora la tengo ahí, oyendo por las noches cómo la tuerta ha volado sobre no sé dónde en un avión colorado.

Decidí echar a la tuerta. No era lógico que nos sirviera con un abrigo azul eléctrico y un cilindro de cartón pintado de amarillo —que yo había desechado como pantalla de una lámpara— a modo de sombrero. Así se mostraba ante la poca gente de los alrededores, así andaba todo el día. No era lógico, pero ¿qué era lógico en la casa?

Corita criaba gusanos de seda. Los bichos se paseaban como señoras por todas partes. Había algo espantoso en las escenas que ella representaba para sí misma, fingiendo ser una niña de dos años que visitaba a Corita, después volvía a su casa y le decía a su madre que había pisado un gusano y se había impresionado tanto "que me hacía pum-pum el cayotón".

La abuela lela tenía miedo los viernes; había reemplazado su antiguo olor a lavanda por un olor a orines, y había hecho que los niños aceptaran desde el primer momento, como síntoma de una enfermedad ineludible, que se diera a la bebida. "Si le quitas el licor, se muere". Quizá debí hacerles aceptar desde el comienzo: "es preferible que muera".

Además, nuestra abuela se complacía en manejar la ropa sucia, especialmente si era la de Nai. Se empeñaba en lavársela.

La primera vez que insinué mi propósito de despedir a la tuerta, Tuk se opuso. Me dijo que a Corita le gustaban los cuentos de la tuerta. Sus palabras me conmovieron. Tuk —pensé— empieza a vislumbrar la lógica del amor. Pero si lo hubiese pensado un poco más, habría comprendido cómo se parecían estas palabras ("Si a ella, Corita, le gusta, no se la puede contrariar") a las que dijeron todos cuando la abuela empezó a emborracharse ("Si le quitas el licor, se muere"), y a las que habían dicho cuando nuestra madre se deshacía ("Qué se le va a hacer").

La tuerta acabó por irse espontáneamente. Según ella, porque yo era orgullosa. Corita no la lloró, no hizo el menor gesto para retenerla. Tampoco los otros. Después de este fracaso, yo también estuve a punto de decir: "Ganan más en las cosechas".

¡Ah, los días de lluvia! Mediodía llega, los cuartos están barrosos, las camas deshechas. Todos los mediodías las camas están deshechas.

Al principio traté de organizar el trabajo dejando elegir a cada uno el que prefiriera. Yo me encargaría de la cocina, Tuk y Corita de la limpieza; Beto y mi marido se ocuparían en los árboles y el río; la abuela pidió lavar la ropa; Nai eligió dar de comer a los pájaros.

Excepto la abuela, yo y los hombres —porque su trabajo les servía para corretear— las demás desertaron desde el segundo día.

Cuando se los echaba en cara, decían: "¿Para qué? Total, en seguida se ensucia todo de nuevo", o "Las camas son más calientes cuando están revueltas".

El día que llegamos, mi marido y los niños se saludaron con toda naturalidad. El rió con ellos. Nadie preguntó tonterías.

Esa noche, después de la comida, Manuel dijo: "Qué diferentes son todos, pero se parecen".

Se habían presentado a comer cuando se les dió la gana, unos por un lado, los demás por otro. Tuk pidió a Manuel que se retirara de la silla que ocupaba porque era la de ella. Yo protesté. Ella dijo: "Es la mía".

Corita se levantaba a cada momento; jugaba a retratar sus gusanos y pretendía que se quedaran quietos.

Nai llegó y con su vocecita de niña preguntó: "¿Qué puedo hacer, abuela?"

No preguntaba en qué podía ser útil, sino qué haría para no aburrirse. Ésa ha sido, desde niña, su pregunta de siempre.

Pero Manuel estaba de acuerdo con ellos.

Por las noches, cuando nos encontrábamos lejos, Manuel se acostaba tarde, siempre ocupado con sus pájaros hasta el último minuto. Deprimido, exaltado por ellos. Pero ahora, confiado en que Nai los cuidará, sale con Beto todo el día. O no sale, y entonces sé menos lo que hace porque aparece como ellos, aquí y allá, con cosas en las manos, se levanta de un sitio con una habilidad increíble para ocultar que se va, y jamás puedo saber qué se propone.

Nai deja las jaulas con las puertas abiertas. Los pájaros se van o se quedan al pie de las ventanas.

Que yo sepa, Manuel no ha protestado.

Ahora yo soy la única que come regularmente en la mesa. Ellos se sientan al sol, pelan naranjas indefinidamente y hablan de cosas que ya saben.

A los pocos días de estar aquí, una noche que las camas estaban deshechas, quise correr a hacerlas. Manuel me lo impidió. "Habrá que darles nuevamente la forma de nuestro cuerpo —dijo— y perderemos la mitad de la noche". "No lo sabremos", dije. "Pero algo en nosotros lo sabrá", contestó Manuel.

Cuando interiormente desistí de protestar, Manuel me pasó la mano por la cabeza.

Sí, ahora Manuel se parece a los niños.

ELVIRA ORPHÉE

CRONICA

A PROPOSITO DEL "CANTO GENERAL", DE PABLO NERUDA

He aquí una obra cuya irrupción ensanchará bruscamente los pulmones de la poesía americana, por fin una obra cuya significación —en suma de virtudes y extravíos— representa un decisivo paso a lo largo del camino hasta ahora tan desconocido de esa poesía. Pero para entenderla hay que distinguir ante todo las dos líneas estructurales que, entrecruzándose con frecuencia y fundiéndose en una sola a veces, la determinan: la de cruda índole política, sin duda secundaria, pero no adventicia; y la del fortísimo entusiasmo poético, que parece tocar de pronto la tierra firme de nuestro continente estético. Es desde la perspectiva que nos da esta última como se puede apreciar por primera vez el verdadero sentido de *Residencia en la tierra.* Se presumía casi con certidumbre hasta ahora que como índice de un estado del alma (y por consiguiente de tendencias estéticas) esa parte de la obra de Neruda era hermana de la moderna poesía europea, de *The Waste Land,* por ejemplo. La misma atmósfera moral había en ambas, el mismo ponzoñoso desencanto; la misma población de crueldad, de llantos, de destrucción y de orgullos inútilmente abandonados se las repartían. El mundo parecía en las dos como uno de esos amores de los que con el tiempo los amantes, a pesar de seguir enamorados, no pueden ver más que las cargas, las cicatrices, las imposibilidades, en lugar de la vida y los favores que siempre alienta. Pero ahora se comprueba que habíamos confundido las angustias y los temores de una muerte con los de un nacimiento, que tan semejantes son en sus convulsiones. Pues mientras Eliot ha seguido una y otra vez la misma nota de *The Waste Land,* y mientras los restantes poetas europeos han seguido repitiendo a Eliot y puliendo la frágil viga de la metafísica, de la música, del placer mental y del refinamiento —que les dejaron Baudelaire y Verlaine, los dos últimos poetas europeos—, mientras los europeos, repito, persistieron en la misma vía descendente hasta llegar al derrumbamiento, a la muerte por tontería que *in extremis* ejemplariza Monsieur Henri Pichette con su letrismo, el *Canto general*[1] al surgir de *Residencia en la tierra* con la fuerza de un animal nuevo, a la vez conmovido y terrible, nos prueba que ésta

[1] Ediciones Océano, México, 1950.

era tan sólo el primer desgarramiento, una voz frustrada –como se aprende en su misma sintaxis rebuscada y en su curiosa búsqueda de un cierto fracaso expresivo como modalidad estética–, en suma, un estado prenatal.

No hay necesidad de explicar por qué *The Waste Land* y toda la poesía europea contemporánea son espejo de una agonía histórica, de una sobrecarga de historia, pero sí hay que comprender que la similitud aparente de *Residencia en la tierra* con *The Waste Land,* dados los impulsos radicalmente diversos que animan a ambos poemas, se debe por cierto al hecho de que *Residencia* es la lucha contra esa misma sobrecarga histórica, la disidencia con esa misma experiencia histórica que Eliot acata y multiplica, el esfuerzo para desgarrar ese manto de historia y cultura europeas, que nos pertenecen sólo vicariamente, pero que sin embargo son para nosotros una especie de emparedamiento en vida, el esfuerzo, en fin, a causa del cual nuestra voz se destempla, cae, cubierta por jirones de la bandera contra la cual combate. Porque la verdad de América, la verdad que el *Canto general* libera, esa verdad que un mundo nuevo exige sin remisión, es la de un sentimiento épico de la vida, o sea justamente esa disposición posible sólo cuando no disuaden y atan al espíritu los falsos aleccionamientos de la historia, cuando se está a cada paso no soportando la historia, sino creándola. Ese sentimiento épico es la verdad de América porque tal es la actitud originaria del Hombre ante la Tierra, y porque por ser América una naturaleza no subyugada arranca siempre de lo más hondo del alma del hombre esa respuesta. Esté donde estuviere el lugar en que la historia no ha dejado su surco aún, o en que nunca lo podrá dejar, ya sea el mar, el desierto, la selva, las montañas o la pampa, cuando allí llega el hombre histórico, incluso el oriundo de la más refinada capital, siente (como lo prueban hasta la saciedad los testimonios de T. E. Lawrence, Conrad, Kipling, Horacio Quiroga, Hudson, Saint-Exupéry) que su ser es convocado a otra cosa, siente que el mundo lo reta a un noble combate a muerte, a ese combate del cual ha nacido el fuego, la sal, la palabra, la más alta vida del hombre. Pero en América, donde el hombre ha decidido habitar, donde ese reto no es casual, tal sentimiento nutre las raíces de las comunidades, y cada uno, desde el habitante de los suburbios de Buenos Aires o de Santiago de Chile hasta el más sutil europeizante de Montevideo o Río de Janeiro, pasando por el poblador del sertón y de la sabana y por todos los burócratas, lo tiene en el fondo del ánimo como eje, como lo irreemplazable para subsistir. De ahí que en el *Canto general* lo épico, por ser la voz secretamente común a todos los hombres americanos, por no necesitar ante ellos de explicación, por ser en definitiva su propia voz, lo épico, como disposición, aparece en Neruda en toda su naturalidad, y no necesita ser aclarado, retrotraído a ideas y experiencias de índole opuesta, como justamente ocurre en los testimonios europeos antes citados (T. E. Lawrence, por ejemplo), en

los que se lo hace servir como trampolín para otros objetivos (esto es –de nuevo el ejemplo de T. E. Lawrence–, el de un misticismo noble pero frustratorio) en los que se lo desfigura porque no se lo puede en definitiva entender, aceptar como satisfactorio en sí.

Quiero decir que la sustancia del *Canto general,* lo épico, constituye la única posibilidad artística reservada ahora sólo para los americanos. Porque, así como cuando en general los americanos quieren acomodarse a lo psicológico y a lo estético puro acaban produciendo grotescas, pobres obras, en las que parece que uno estuviera viendo a un elefante condenado a vivir en un departamento de una habitación, porque las condiciones de lo psicológico y lo estético puro no son naturalmente su medio, así también los europeos, hombres complejos y agotados, cuando se encuentran de pronto en el ámbito vasto y violento de lo épico no saben cómo amoldarse y desvirtúan, encubren, desaprovechan esa alta posibilidad humana. Quiero decir que si cuando leemos el relato de la campaña del desierto que nos hace Lawrence, para seguir con el mismo ejemplo, entendemos repetidamente que toda esa épica tenía para él un efecto purgativo, servía a una necesidad de olvidarse y abolirse a sí mismo en definitiva destructora y morbosa, sentimos que de toda la obra surge un olor a extraño intento de curación, que es también lo que allí más nos interesa, en cambio a través del *Canto general,* en "Los conquistadores", en "Los libertadores", en "América, no invoco tu nombre en vano", en cualquiera de las partes, cuando lo épico no es contaminado, sacrificado, como en Lawrence, experimentamos lo que oscuramente comprendíamos que aquí alguien tenía que hacernos sentir, ese arrebato que arranca la poesía primaria, fuerte, cargada de futuro, que da al hombre su sentido de luz de la tierra y en su acuerdo con el mundo preanuncia el alzamiento de una nueva vida. Pues lo que apuntaban Andrés Bello, en *Silvas americanas,* Walt Whitman, en *Leaves of Grass,* Eustasio Rivera, en *La vorágine,* Leopoldo Lugones, en *Odas seculares,* Euclides da Cunha, en *Os sertoes,* esa intensa relación con la naturaleza que los rodeaba, relación hecha a la vez de atracciones y repulsiones (que es una de las facetas de lo épico, porque es en tal instancia que vemos el mundo natural a la misma altura que uno, como un enemigo al cual se ama, se odia, se teme y se desea al mismo tiempo), expresada mediante enumeraciones y descripciones, a veces en forma un tanto mecánica y voluntaria, como signo de las ansias americanas de amar definitivamente a esta tierra para poder caer en ella y fructificar, alcanza a menudo en Neruda, en "Alturas de Macchu Picchu", en "La lámpara de la tierra", en el "Canto general de Chile", su consumación expresiva, se constituye en prueba y esperanza de que la palabra de América, una nueva palabra mundial, empezará.

Por lo que oigo y lo que sé, se me ocurre, no obstante, que la simplicidad poética del *Canto* se convertirá para la mayoría de los poetas e intelectuales ame-

ricanos en lo más complejo, en lo ininteligible casi. Es que los menos capaces para entender lo americano suelen ser los hombres de letras americanos. Desconfiando de nosotros mismos hasta la raíz del ser, incluso los que se buscan con la mayor angustia (no por originalidad, no por nacionalismo, no por extravagancia, no por resentimiento, no por folklorismo, no por odio, no por estrechez de ideas o de sentimientos, sino por aquello tan profundo y absoluto que hace que cada criatura quiera su piel, su rostro, su cabello, y los prefiera para sí a los de cualquier otro, sean como fueren, a causa de la necesidad con que le pertenecen, como buscaría sus lágrimas y su risa para reír y llorar, y no querría las de otro, quien las hubiera perdido), incluso ésos acaban casi siempre por sucumbir a la ilusión de buscarse por los patrones europeos, de juzgarse precisamente de acuerdo con la única tabla que sin remisión los ha de condenar. Con tales criterios se reprocha y se reprochará a Neruda el olvido de lo estético puro, de la musicalidad, de la limitación a una línea exclusivamente metafórica, de la exclusión de elementos espurios, que practica en el *Canto,* sobre todo en comparación con *Residencia.* No se entenderá que lo estético puro implica *una demora en el objeto* que nuestras circunstancias vitales, nuestra tensa, *preocupada* vida, cuya voz y sentido es lo épico, no tolera. Y sin embargo la poesía pura no es más que una discutible preferencia sostenida por tres o cuatro países europeos durante los últimos cincuenta de los miles de años de existencia de la poesía; y sin embargo Homero, Lucrecio, Virgilio, Goethe, etc., ignoraron por completo la poesía pura. Se censura y se censurará, asimismo, en esta obra de Neruda el hecho de entretejer casi constantemente la poesía con el hilo de lo narrativo, contra lo cual se han dictado las bulas más coactivas por la simple razón de que lo narrativo "hace creer" que se ha caído en la prosa. Se pasa por alto la experiencia que cualquier lector sin prejuicios realiza en las páginas del *Canto*: la de un vivo interés (casi novelesco, aunque nunca novelesco), semejante al que provoca el destino de Ulises, que no sólo no atenta contra lo poético, sino que le sirve siempre de apoyo, le da una envergadura, una amplitud humana, una profundidad muchas veces ausentes en la poesía pura y sus derivadas. Y sin embargo lo narrativo y lo descriptivo fueron la tela con que Dante hizo la *Commedia,* cuyos episodios infernales no se levantarían por cierto mucho en efectos patéticos sobre piezas como "Los hombres de nitrato", "El doctor Francia", "Margarita Naranjo", etc., debiendo agregarse aquí que ni poetas puros como Baudelaire y Horacio rechazaron lo narrativo en bellísimas composiciones como "Le voyage", "Carmen Saeculare", etc. También se querrá descartar a esta obra por la aparición en ella de elementos políticos, de pasiones políticas y de problemas sociales. Si dejamos de lado a los que formulan tal acusación por el torpe motivo de que el partido que defiende Neruda es el comunista y de que ellos son anticomunistas (y dejamos también aquí de lado con placer a aquéllos igual-

mente torpes —en sentido literario— que aplauden la obra sólo porque es tan comunista como ellos), a los que quedan entonces en esa objeción tendremos que preguntarles si creen que en el *Romancero* español (cuyo eco métrico y sentimental resuena con frecuencia en el *Canto*) y en la *Chanson de Roland* no había justamente la misma carga de pasión política en primer plano contra los árabes que la que hay en Neruda contra el llamado capitalismo, si el catolicismo tomista no es en la *Commedia* una estructura política tan rígida y sistemática como lo son el marxismo o el stalinismo en el *Canto,* y cuál suponen que hubiera sido el destino del *Romancero,* de la *Chanson de Roland* y de la *Commedia* si se hubiese dejado a los árabes y a los güelfos para decidir acerca del valor de ellas y si debían ser quemadas o no. Pero como casi con seguridad no obtendremos respuesta a tales preguntas, deberemos caer en la conclusión de que estos supuestos gustadores de la *Chanson,* del *Romancero* y de la *Commedia,* carecen en realidad de capacidad para gustarlas, que cuando las encomian lo que hacen es sólo pagar tributo al juicio de la historia, ingerir sumisa e inconscientemente lo ya digerido, y que si en esas épocas no hubieran estado en el partido de Dante o de los anónimos autores de las gestas hubieran pedido la hoguera sin más para toda esa poesía.

Sin embargo, llegados a este punto, creo que es necesario hacer un serio reparo a la posición poética de Neruda en el *Canto general,* a cierto punto de partida básico en su estética, que da un leve matiz de frustración a la obra en general, al disminuir su capacidad para conmover al lector. Ese reparo es el siguiente: que se haya dado al sentimiento épico una tonalidad, una forma directamente épicas, y no líricas. Es decir, que lo que me parece censurable es que Neruda escriba como si América y los americanos estuvieran empezando en el mundo con un horizonte por completo despejado de historia, que parta de un punto de vista griego, homérico, o sea con el punto de vista de unos hombres que podían tener todo el entusiasmo, la ingenuidad y el desenfado histórico necesarios para llegar naturalmente a la alta nota retórica de las formas épicas. La verdad es que yo, americano, habiendo nacido en Buenos Aires, Quito, Rosario, Cochabamba, Cali, Caracas o Veracruz, hijo de padres que hablan español, italiano, inglés, francés o alemán, habiendo leído pocos o muchos libros, llamándome Conselheiro, Alvarez, Jones, Murena, Moreau, Arquatti o Neruda, entre cosas, palabras y ráfagas cargadas de miles de años de la historia de todo el planeta, sé, en la sangre o en el cerebro, pero con un peso terrible, formando realmente parte de mi ser, muchas cosas, muchas, demasiadas cosas acerca de las historias y los hombres, tantas que, aunque no sean capaces de apagar en mí el hálito de lucha y heroísmo que estas tierras sin historia me exigen, alcanzan para tornarme extraño, para alejar de mí a un sentimiento épico vertido en la retórica de lo épico, para incapacitarme —si no quiero traicionar una parte de

mi ser tan densa como las otras— para expresar mi épica, la épica que cada uno aquí libra, en tono abiertamente épico. América está naciendo, pero tiene un pasado, un pasado que no puede olvidàr, pese a que deba superarlo. *Residencia en la tierra* es un testimonio fehaciente de que América tiene un pasado, aunque le resulte negativo, porque *Residencia* es justamente una lucha contra ese pasado. Y lo censurable es que la liberación que el *Canto* representa haya sido en cierto modo lograda mediante un escamoteo de ese pasado, de ese problema que todos cargamos. De tal manera, el *Canto* parece por momentos querer arrastrarnos a un camino artístico desde hace mucho recorrido y experimentado en su fracaso: al del folklorismo, al del indigenismo en un sentido amplio, o sea a una posición que quiere olvidar que los americanos no somos originarios de América, que nuestro problema reside en que tenemos en nuestra sangre mucha más historia que la que tiene la tierra que pisamos, que no podemos renunciar, en nombre del espíritu, al espíritu que tenemos; a una posición, en suma, que es un pecado de soberbia y estupidez que tantas veces ha sido pagado ya cambiando ciertas mendacidades enfáticas por un esfuerzo igualmente falso para tornar a nuestras almas más primitivas. Por ello es que "Yo soy" y "El figutivo", partes en que Neruda vierte esa disposición de lucha a través de sus personales experiencias, a través de su subjetividad, esto es, en *forma lírica* (aunque no haga de ningún modo mayores concesiones que en las demás a la poesía pura, aunque mantenga en su pureza y fuerza el sentimiento épico, y utilice lo narrativo y lo político), resultan, junto con "Alturas de Macchu Picchu", donde hasta cierto punto se cumple lo mismo, las de una inspiración más firme y continuada, las que sobresalen, entre las restantes, por su eficacia poética, su ímpetu, su naturalidad. Y por ello es también que, como los folkloristas pagan un grave tributo al europeismo, pues lo que deciden es en realidad hacer en América lo mismo que ha ocurrido en Europa, imitar, sin considerar que nuestra situación es en todo distinta de la de los países europeos en su origen, me parece que la obra de Neruda en algunos aspectos, pese a ser la más alta en la poesía americana, no alcanza la validez de las de Eustasio Rivera, Euclides da Cunha o Eduardo Mallea, por ejemplo, quienes, como novelistas, aunque menos espectaculares, afrontaron el problema en toda su complejidad.

Ese brusco corte con el pasado, ese olvido un tanto forzado de lo que representaba *Residencia en la tierra,* ese intento de comienzo desde el cero, está directamente relacionado con la segunda línea estructural de la obra, con su esqueleto político, con la adhesión de Neruda al partido comunista. Porque el comunismo teórico, con la supresión de la lucha de clases que caracteriza al capitalismo, tiende también a terminar con la historia y exige asimismo una seca ruptura con el pasado para poder comenzar desde la *tabula rasa.* A esa línea estructural, aunque sirva, en el poema XXXVI de "Los conquistadores", "Hacia

Recabarren", etc., y en otros, para mostrar cómo la política puede trasmutarse en alta poesía, le debemos achacar sin duda la culpa por los constantes desmayos de "Que despierte el leñador", donde sobre todo las partes destinadas a José Stalin y a Molotov y Voroshilov dejan ver con demasiada claridad una mano movida sólo por obligaciones partidarias, y también por la manifiesta indignidad poética de mucho de "La tierra se llama Juan", de "La arena traicionada", y de otras piezas. Es fácil entender, en otro sentido, que el comunismo, como ideología acentuadamente anticultural y antieuropea, constituyó una base bastante adaptada para la intención americanista de Neruda, que, para alcanzar la talla que en el *Canto* logra, exigía un cuerpo de doctrina con esas dos notas. Pero las ventajas que el marxismo le ha dado por un lado se las ha quitado por el otro, pues de su mano ha ido a caer Neruda en el viejo engaño, sostenido en los últimos años por César Vallejo y Jorge Icaza, de que la literatura latinoamericana debe ser social, cuando justamente no puede serlo por el simple hecho de que, aunque aquí haya miseria, como las sociedades americanas están en proceso de formación, no hay clases bien cristalizadas, y los problemas consisten en pasar de una clase a otra, o sea que son siempre individuales. Por eso el *Canto,* que por muchas razones merecía haber sido una especie de retrato de toda América, queda limitado a la condición de una epopeya de ciertos hombres americanos con ciertas ideas no americanas. Hay que advertir también que, si se lee lo que el *Canto* en el fondo dice, el comunismo de Neruda parece responder más que nada al odio que, por su amor a Chile y a los latinoamericanos, siente hacia los norteamericanos por ser éstos los amos más próximos, más conocidos. Como latinoamericano que soy, debo confesar que la verdad es que en el fondo del alma el problema de la lucha entre el comunismo y Estados Unidos me deja frío. Que no estoy dispuesto a adoptar ninguno de los dos partidos, porque lo cierto es que ambos no están disputándose, en lo que a nosotros respecta, más que el derecho de ser nuestros amos. Dirimen un problema que corresponde a una historia que, aunque lleve como una carga, no es mía, y en la medida en que me dejase absorber por la causa de uno u otro, no haría más que engañarme, cambiar un mal por otro y postergar la solución de problemas que, como latinoamericano, me resultan más entrañables, más graves, pese a que sepa que los frutos que su solución arrojará no los veré yo, sino otras generaciones, aún bastante distantes. De todos modos, el hecho de que la pasión por esa pugna haya arrancado a un poeta una obra como el *Canto general* me alegra profundamente, porque al cabo no tengo para el *Canto* más que un sí entusiasta, un sí.

H. A. MURENA

NOTAS

Libros

ENSAYOS

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: *Ciudadela* (Emecé, Buenos Aires, 1951).

Este voluminoso libro de meditaciones, que su autor comenzara a escribir alrededor de 1936 y cuya redacción truncó la muerte, revela una faz recóndita del pensamiento de Saint-Exupéry. A pesar de que ciertos temas que aparecen aquí se hallan anunciados en *Pilote de guerre, Vol de nuit* y otros libros, en ninguna parte como en el extenso monólogo que es *Citadelle,* el aviador-novelista mostró ese duro legislador, ese profeta del absolutismo que a juzgar por esta obra póstuma parece haber sido. El jefe de la ciudadela (*Ciudadela, te construiré en el corazón de los hombres,* exclama) que dicta normas a su pueblo en nombre del amor, la paz, la felicidad, la vida y la muerte —normas sociales, éticas, religiosas, políticas, bélicas, etc.—, se convierte, en el curso de la lectura de estas tantas veces morosas páginas, en un dios implacable, infinitamente sabio, cuya voz, engalanada a cada paso con el atavío de la poesía, exige el sacrificio de sus súbditos en aras de la verdad que cree poseer. Habla como un ser infalible y su rigor se apoya en el fin que persigue: transformar al hombre y conducirlo hacia un orden ascético total. Pero es más que cierto que justificar o tratar de demostrar el beneficio moral de una tiranía, por más hermosamente que sus razones sean expuestas, es aceptar las razones de toda tiranía. Dios u hombre endiosado, el jefe de esa extraña comunidad de la ciudadela crea y destruye, da vida y mata, ganado por el ambicioso orgullo de cambiar el corazón humano y olvidado también de que el propio, en virtud de su apetito de mando y obediencia no siempre disimulado, está tanto o más desierto que el de sus siervos. El estilo del libro nos lo dice: cada idea se complica lujosamente en las frases que la exponen y busca en ellas la más poética o brillante disposición, pero allí donde el jefe —o Saint-Exupéry, da lo mismo— quiere deslumbrar y persuadir, el lector avisado sólo verá un chisporroteo efímero. Detrás del fulgor literario de *Ciudadela* se esconden amarguras odiosas, sofismas alarmantes, gérmenes de despotismo, desesperación. La forma, pues, es una bella trampa.

No es difícil identificar al jefe de la ciudadela con el Rivière de *Vol de nuit.* Aquél es un Rivière magnificado, devorado por el poder, dueño al fin de

la existencia de quienes le deben obediencia, aunque pleno de aire paternal. Ahora proclama e impone su filosofía de la acción en forma doctrinaria, libre ya de conflictos dramáticos como aquel que le planteara, por ejemplo, la viuda del piloto Fabien, ante cuya verdad la verdad de Rivière perdía toda su fuerza teórica, todo su brillo solitario.

Escrita en un estilo parabólico, de inocultable finalidad evangélica, colmada de alusiones y símbolos sobre el presente, *Ciudadela* tiene el tono dogmático y al mismo tiempo imperioso que conviene a la palabra del señor absoluto en cuya boca está puesta. Ese tono es precisamente el síntoma más evidente de la pérdida de la fe que sentía Saint-Exupéry. Los grandes libros religiosos —¿no pretende éste serlo?—, el Corán o la Biblia, fueron revelados a quienes por sobre todo creyeron primero en el hombre. *Ciudadela* parece haber surgido de la desconfianza, y la desconfianza jamás dió cimiento perdurable a los templos.

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

WLADIMIR WEIDLÉ: *Rusia ausente y presente* (Emecé, Buenos Aires, 1950).

Hace años, cuando vivíamos desterrados en París, uno de los mayores placeres entre los muchos que ofrecía la vida, aun a los más pobres, era la aparición cada tres meses de los gruesos volúmenes de "Anales Contemporáneos". El placer aumentaba cuando en el índice encontrábamos el nombre de Wladimir Weidlé. ¡Cuánto debemos a la erudición y al talento de este escritor! ¡Cuánto nos enseñó sobre nosotros mismos! ¡Cuántas veces, al leer sus ensayos sobre el espíritu de la cultura rusa, hemos exclamado: "Eso es, eso es lo que deberían conocer los extranjeros para comprendernos mejor"!

No es de extrañar, pues, que al ver en el escaparate de Emecé *Rusia ausente y presente* me abalanzara sobre el libro, pensando comprar por lo menos una docena de ejemplares y distribuirlos entre mis amigos argentinos para que "conozcan lo mío". Pero abro el libro, leo la primera frase... y me detengo.

No. No es eso... No ha llegado aún el libro que nos hará conocer por los extranjeros. En las páginas de *Rusia ausente y presente* quedamos tan ausentes como antes; tal vez más.

¿Por qué será? Los temas, las reflexiones son las mismas de aquellos ensayos aparecidos en "Anales Contemporáneos", pero las conclusiones y el enfoque han cambiado, y, sobre todo, el tono.

Quizás lo mejor del libro es el prefacio, en el que Weidlé demuestra, con argumentos irrefutables, que Rusia no es Asia; es Europa a igual título que Inglaterra, Italia, España, Francia, Alemania, pero con un matiz suyo que pro-

viene de que la común herencia cristiana y clásica no nos llegó a través de Roma sino de Bizancio. Afirma Weidlé con mucha vehemencia que este matiz nos pertenece por derecho propio. Pero su libro es una lamentación sobre la desgracia de Rusia por no parecerse exactamente a los pueblos de Occidente, por no haber tenido un sistema feudal, con estructura jerárquica, por no haber tomado parte en las Cruzadas, por no haber construído catedrales góticas... Tal vez tiene razón. Tal vez hubiera sido mejor para nosotros haber seguido esa trayectoria. Pero Weidlé se equivoca cuando de tales faltas deduce que Rusia es de alguna manera menos rusa que Francia francesa, Italia italiana, Inglaterra inglesa, pues a eso se debe, precisamente, el modo de ser ruso. Pese a negarlo, Weidlé sustenta una tesis, y no puede menos de eliminar o torcer todo lo que no se adapta a ella.

En vez de estas lamentaciones sobre lo que no fué Rusia, el lector hubiera encontrado más interés y provecho en un análisis de lo que Rusia tuvo de específicamente suyo: el estilo de vida ruso, más flúido que el del Occidente y basado en un hondo sentido igualitario; la antigua comuna campesina —el "Mir"— y el papel importantísimo desempeñado por la "tierra" —la masa de los campesinos— en el desarrollo político y social del país; el sistema de servidumbre de la gleba, no sólo justificado sino inevitablemente impuesto por las condiciones políticas y económicas, y por lo tanto enteramente orgánico, contrariamente a lo que afirma Weidlé; el arte antiguo ruso, el monasticismo, los santos, la honda significación de la secta de los "viejos creyentes" y en general el amplísimo campo de las sectas religiosas —sobre todo esto tenemos a lo sumo indicaciones rápidas, vagas, tendenciosas y superficiales, cuando no un completo silencio.

Salta a la vista la desproporción entre el tratamiento acordado a los ocho primeros siglos de la historia rusa y a los dos últimos. La primera parte de la historia rusa, la Rusia kievana y moscovita es una incógnita para los extranjeros y debería, por lo tanto, estudiarse más detalladamente. Sin embargo, sobre estos primeros ocho siglos Weidlé escribe 24 páginas; sobre los dos últimos, 184.

Weidlé suspira porque Rusia en la Edad Media no tuvo una cultura vertical sino horizontal, es decir folklórica, dando por sentado que la cultura vertical es la única "verdadera", la única que de un pueblo hace una nación. A este hecho —por lo demás discutible— le encuentra solamente una explicación geográfica, descartando su aspecto metafísico. El caso es que la actitud del ruso hacia lo que se llama "cultura" —los valores estéticos y sociales— es bastante diferente de la actitud del europeo occidental. El ruso, mientras vive sin preocuparse de lo espiritual, queda sumergido en la materia tal vez más que los otros, pero, desde el momento en que despierta al mundo espiritual, su temperamento extremista lo impulsa a llegar a lo "último" de inmediato. Por eso los valores culturales, que son por así decir lo "penúltimo", no tienen para el ruso el valor absoluto

que tienen para los europeos occidentales, quienes también aspiran a los valores "últimos", pero creen que el camino hacia ellos pasa por lo "penúltimo".

Además, no podemos decir hasta qué punto ha habido o no una cultura vertical en la Rusia de antaño; es posible que con las guerras, incendios, saqueos, se hayan perdido casi todos sus vestigios. Sin embargo, la perfección del único poema épico que llegó hasta nosotros —el Cantar de Ígor— hace suponer la existencia de una escuela literaria muy refinada. Sería extraño que hayan podido florecer durante siglos escuelas de pintura y arquitectura de gran estilo —que por lo demás pertenecen netamente a la cultura vertical— sin que haya existido también un desarrollo literario paralelo. El papel es más perecedero que la madera y la piedra.

Al hablar de la religiosidad del pueblo ruso, Weidlé llega a conclusiones bastante sorprendentes. Después de concederle el "espíritu de sacrificio, el sentimiento de unión en Dios, de fraternidad y caridad humana" confiesa que "ese cristianismo se le aparece muy disminuído, empobrecido y hasta deformado... Aquello que basta para la salud de las almas puede resultar insuficiente para la formación de una cultura cristiana". Así que hasta la fe debe servir a la cultura. Sin embargo, creo recordar que se ha dicho "Buscad *primero*..."

Si es cierto que Rusia no tuvo órdenes religiosas, creó un amplio y admirable estilo de vida monástico; también tuvo místicos —y muchos— aunque no sintiesen la necesidad de comunicar su experiencia religiosa por escrito. Es verdad que no tuvimos muchos teólogos; en todo caso, al ruso siempre le ha atraído más bien la teología apofática. El sentimiento de misterio inconcebible es el centro ontológico de la religiosidad rusa. A este propósito es interesante notar otra distinción entre el europeo occidental y el ruso, que se revela en el pequeño error que se deslizó en la traducción al ruso de la palabra "ortodoxo". Como se sabe, ortodoxo es el que tiene la verdadera opinión sobre Dios. Al traducir esta palabra por "pravoslavie", se cometió un ligero error, pues "pravoslavie" quiere decir "verdadera glorificación". Para el ruso es infinitamente más importante glorificar bien, *amar* bien a Dios, que *pensar* bien sobre El.

Admite Weidlé que Rusia desarrolló, en los siete primeros siglos de su historia, cuatro estilos de arquitectura, pero no le parece que haya creado un lenguaje artístico que satisfaga las necesidades más hondas del alma nacional, porque "jamás hubo en Rusia nada que se pareciera a la formación del estilo clásico en Italia o del gótico en Francia". Según Weidlé, un arte para ser nacional debe parecerse al arte de otra nación... Se podría invertir la conclusión y afirmar que en Francia, por ejemplo, no hubo arte medieval nacional porque no se creó nada parecido al ícono ruso o a los incomparables conjuntos monásticos entre bosques, a orillas de ríos y lagos.

En los capítulos sobre la Rusia moderna, Weidlé hace reflexiones interesantísimas y, como siempre, demuestra una brillante erudición. Pero sigue probando su tesis: cada vez que Rusia se aproximó al Occidente, hizo bien; cada vez que se alejó de Occidente, hizo mal. Para esta demostración escoge y arregla su material, a veces poco escrupulosamente. Así, por ejemplo, sobre la antigua Moscú cita un epigrama brutal del poeta inglés Tuberville, pero omite la entusiasta descripción contenida en *Hakluyt's Travels,* que hace de Moscú y de Iván el Terrible un comerciante inglés, contemporáneo de Tuberville, quien afirma que en toda Europa no hay soberano más respetado y querido por su pueblo que el zar de Rusia.

Con el mismo espíritu repite la "boutade" de Pushkin –"el diablo me ha hecho nacer en Rusia con ingenio y talento"– pero se cuida muy bien de mencionar la carta que Pushkin escribió al "occidentalista" Chaadaev. Dice Pushkin en su carta –una de las páginas más hondas y nobles de esa preclara inteligencia– que no se puede considerar nula, como lo hace Chaadaev, toda la historia de Rusia antes de Pedro el Grande, pues Rusia sirvió de baluarte a Europa y la protegió de las invasiones tártaras; gracias a Rusia torturada y moribunda, Occidente pudo desarrollar su cultura, mientras que Rusia no pudo desenvolverse por su propia cuenta. Termina Pushkin diciendo, con honda seriedad y emoción: "Estoy lejos de entusiasmarme con todo lo que veo a mi alrededor; como escritor estoy apenado... muchas cosas me disgustan, pero le juro por mi honor que por nada en el mundo quisiera yo cambiar de patria o tener otra historia que la de nuestros antepasados, tal como Dios nos la dió."

Es permitido imaginar que Pushkin también vería un sacrificio y una lección en lo que sucede actualmente en Rusia. Lo cierto es que no estaría de acuerdo con Weidlé en que "la historia de Rusia no fué un éxito". Y en este orden de ideas, ¿qué es un éxito? ¿Quién puede establecer normas y escalas? Hay éxitos que son fracasos rotundos desde el punto de vista puramente material. Y el hecho central de la historia humana –la Encarnación, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo– ¿qué es? ¿Fracaso o éxito?

VERA MACAROV

JACQUES MENETRIER: *El mundo ante el abismo* (Hachette, Bs. Aires, 1950).

El mundo –el de los negocios humanos, claro– anda peor que regular: es cosa a la vista y a la sentida. Que necesita quién lo guíe, no parece dudoso. Que el autor de este libro, Jacques Menetrier, sea un buen piloto, cabe en lo posible. Que este piloto nos haya dado un rumbo practicable, está por ver.

El mundo ante el abismo lleva en francés este otro título: *L'Espoir de l'Abime*, rúbrica que aun siendo enigmática en la forma corresponde más exactamente a las intenciones del autor, pues no ha querido conducirnos ante la sima para dejarnos allí desamparados, y recrearse en nuestro pavor. Lo que hace es situarnos en un cruce de caminos: uno de ellos termina en la destrucción (el abismo); el otro lleva a la construcción (la esperanza). El autor quiere que sigamos esta última senda.

A la ejecución precede siempre, o debe preceder, en toda empresa, la determinación del fin que nos proponemos alcanzar y el inventario de los medios disponibles. Es lo que hace el Sr. Menetrier en su libro. El fin es desviar al hombre del precipicio —tiene por así decirlo pocos minutos para decidirse a tomar la salvadora vía— y lograr para él un futuro más afortunado. Los medios consisten en el patrimonio natural y el patrimonio económico de la humanidad, más el saber científico de nuestra civilización y las fuerzas espirituales del hombre. El autor pasa revista, con particular cuidado, a las ciencias modernas, y estima que la mayoría de ellas han agotado la vía analítica, y deben operar, en adelante, agrupándose en disciplinas más amplias, es decir, sintéticas. Que el método analítico y la especialización hayan concluído su tarea, nos parece aventurado decirlo, y por lo demás se trata de un problema metodológico un tanto al margen del tema. En lo que tiene razón el autor, sin la menor duda, es en cuanto a la necesidad de cultivar disciplinas sintéticas para sacar todo el fruto posible de la ciencia. Y es más: se necesitan, con urgencia, cerebros capaces de abarcar el conjunto de esta civilización cuyas obras van siendo desmesuradas, so pena de que todo el engranaje se haga pedazos por el exceso de complejidad y de poder. La aparición de este tipo humano sintetizado no parece fácil por una razón sencilla: porque lo específico de la civilización occidental es la ciencia, y la ciencia no ha sido creada por ningún hombre concreto y real sino por un cerebro monstruoso, por el cerebro "humano", suma de pensantes muertos y vivos cuya potencia es susceptible de acumulación en el campo del saber científico. Pero la síntesis sólo podrá hacerla un cerebro individual, pues en este otro campo la suma es imposible, sobre todo si tenemos en cuenta que requerirá pronunciamientos de valor, y en el terreno de lo cualitativo falta la instancia experimental inapelable, y la contradicción es ley. Así, Nietzsche y Sócrates son números heterogéneos. Esta tragedia no asoma en el libro del Sr. Menetrier.

La salvación, para el autor, está en el concurso de la técnica con una mística cuyos esfuerzos se dirigirán a la construcción. Hay que prescindir de sectarismos. Las ideologías políticas que se disputan el mundo, y sus correspondientes partidos, manejan elementos emocionales negativos. No sirven. Llevan a la destrucción. Lo que necesitamos son "Aristóteles múltiples", según la expresión de Alexis Carrel cuya influencia (así como la de Bergson) son patentes en el

libro del Sr. Menetrier. Tales doctores, además de poseer la ciencia sintética, han de estar animados por una mística.

La falla de esta concepción, para nosotros, está en que opera en un plano de abstracciones, en un terreno casi exclusivamente intelectual, aun cuando introduzca en este vasto aparato de ideas las fuerzas irracionales, pero sin profundizar en ellas, sin abordarlas, precisamente, por debajo, y como presupuesto anterior a toda otra disquisición. Es decir: lo que echamos de menos, por de pronto, es la consideración del hombre mismo, del hombre real que hará y para quien habrá de ser hecha toda esa obra salvadora y constructiva. ¿Qué es, qué quiere y qué impulsos mueven al hombre? Aun ignoramos si, realmente, desea su propio bien (la construcción); quizá tenga una turbia sed de mal (de destrucción) como algunos personajes de Dostoievsky.

Por otra parte, el Sr. Menetrier, para preservar la paz y la conciliación en sus proyectos, rehuye el descenso a los problemas vivos y a las soluciones, forzosamente polémicas. Por ejemplo, despacha el apasionante asunto de la propiedad diciendo: "En lugar de oponer poseedores y no-poseedores, capital y trabajo, más valdría reconocer la necesidad de funciones complementarias y buscar las mejores formas de utilizar del mejor modo posible nuestros diversos medios". Bien: pero quizá para unos el "mejor modo" será abolir la propiedad privada, y para los otros conservarla. Enfrentarse con estas apasionantes cuestiones en un supuesto plano técnico, como si se tratara de construir un puente del mejor modo posible, es sencillamente absurdo, y una fuga del campo de batalla de la realidad.

En general no tenemos fe en ninguna receta de este tipo: la historia no se someterá nunca a un consejo de "Aristóteles múltiples". La historia no es un problema. Es una tragedia.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

NOVELA

NORAH LANGE: *Personas en la sala* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950).

La magia conoce una forma de maleficio que se ejerce operando sobre la "imagen" del ser al que se quiere inferir el daño, esto es: poseer. La ortodoxia manda que la imagen sea de cera, sin duda para significar la predisposición plástica necesaria o descontada. Esa forma de maleficio no tiene —creo— nombre especial en español; sí, en francés, en que se denomina "envoûtement", que como consta a todo el mundo viene de *invultare,* y hace así referencia al rostro, *vultum.*

Es, pues, una operación que consiste en concentrar la acción intencional en el rostro, sobre el rostro, por el rostro, a través del rostro, de la persona a que se apunta.

No es posible dejar de asociar a esta forma de magia ciertos mitos supersticiosos universales en que se trata de una cabeza separada del cuerpo y provista de una larga cabellera, que en algún momento sale a *arrostrar* a los vivos con algún *enrostramiento* terrible, a vida o muerte. Recuérdese el pasaje de la *Ilíada* (Rapsodia XXIII) que relata la visita que Aquileo, dormido, recibe del "alma del desdichado Patroclo": ("¿A qué vienes, *oh querida cabeza,* y por qué me pides tales cosas?... ¡Oh, dioses! El alma existe todavía en el Hades, pero *sólo como una vana imagen,* y *sin cuerpo*", etc.). O el mito de las egipcias Berenices, o, en nuestra América, el mito llamado de "la Umita" (barbarismo quechua por "cabecita"). Y acaso deba también asociarse a esta forma de magia y a estos mitos, la práctica, todavía subsistente según los etnógrafos, entre ciertas tribus amazónicas, de la "reducción de cabezas": es la cabeza del enemigo decapitado la que se somete a ese procedimiento, mediante el cual se cree llevar a planos de consumaciones trascendentales la voluntad de dominio sobre el enemigo. Cabe destacar que, en general —el caso de las Berenices introduce una oficiosa excepción— siempre acontece, a la vez que esa especificación, diré, de la cabeza, una prolija omisión de todo nombre propio.

¿Por qué acuden estos recuerdos extraliterarios frente a esta novela —que desde ya declaro que tengo por ejemplar, que encuentro dotada de todo lo que una novela necesita para serlo, incluso ser pequeña— de Norah Lange?

Apenas cabe decir que exista en esta obra una anécdota, y más de un personaje. Pero la verdad es que algo grave y no fácilmente narrable acontece allí, enredando en cierta rara trama a un Yo-Protagonista, carnal y palpable, por así decir, autónomo y autor de sus actos, y cuatro descarnados e impalpables entes fantásmicos, que sólo existen como una singular proyección suya, —en una proyección, no simplemente imaginaria y supersticiosa, sino, también... manipulada, jugada (en el sentido de "jouée"), sin autonomía alguna. Y he aquí que todos esos personajes *carecen de nombre;* que desde el principio hasta el fin la oscura trama evita cuidadosamente nombrarlos; una sola vez, un solo nombre —"Elvira"— escapa, sí, notoriamente escapa, en equívoco y acaso indiscreto efundimiento que por un instante pone en peligro el prodigioso equilibrio de ensalmo que rige esa anonimia. (¿Acaso es necesario callar todos los nombres para no tener que delatar "cierto" nombre, "su" nombre, sin duda; confundirlo todo para no confesar una elección?) Porque, en verdad, lo que allí sucede, y va enredado al tal manipuleo, encierra una actitud muy particular del Yo-Protagonista, carnal y autónomo, respecto de los fantásmicos personajes restantes: hay una preferencia, si disimulada, nunca dudosa (¿no escapa alguna vez

un nombre, un solo nombre?, ¿no se alude constantemente a "ella"?); hay una persecución, una afiliación doble-en-una, padecida e infligida; la exigencia y el ocultamiento: (una voluntad "posesoria", y una conciencia o subconciencia sin duda culpable, puesto que se empeña en actuar como a escondidas); hay la obstinación, la obcecación, la obsesión, la ternura.... Todo lo consabido en la esfera de la afectividad excluyente.

He dicho que los cuatro traspersonajes fantásmicos sólo existen —en la novela— como una proyección manipulada del Yo-Protagonista, único palpable y autónomo. Varias veces el Yo-Protagonista se complace en imaginarse manejándolos entre los dedos, como las cartas de una baraja en que se tienta o se está dando una suerte. Y he aquí que, en todos los casos, la presentación de esos pseudo personajes se produce de un modo muy singular: siempre como en decapitada suspensión aérea, recortándose sobre el trasfondo de una perspectiva cuyo primer plano está siempre ocupado por otra cosa: por algún cuerpo opaco (un caballo, el cartón mismo de la baraja, o en los mejores momentos, diré por una distancia indefinida de balcón a balcón, calle por medio, por algo que oculta precisamente sus cuerpos, de hombros abajo... Como Patroclo, como Berenice, como "la Umita", carecen de cuerpo, no son sino cabeza... "vana imagen", rostros, *vultum*. Acaso hay algún momento en que, debiendo de algún modo, inevitablemente, representarse o presentarse por así decir enteras, integradas; un momento en que toda distancia *tendría* que desaparcer, eliminarse todo obstáculo interpuesto, y dejar planteada la aproximación inminente; entonces vemos al Yo-Protagonista y manipulador precipitar la maniobra con los más extraños arbitrios: imaginarlas *inmovilizadas y desprovistas de volumen* (como los dibujos de la baraja), o si dotadas de volumen, yertas, tal vez vitrificadas, *como muñecas* de "cabeza de porcelana y cuerpo de aserrín" (para que la heterogeneidad recalque la aislación electiva de la cabeza y la postergación o desestimación o disimulación del cuerpo); o si carnales, exánimes, *muertas*, y siniestramente recorridas o invadidas de cabeza a los pies *por cierta negra araña*, que al fin hurta obsesivamente sus cuerpos a la vista, instalándose en ese primer plano absoluto que, al principio, cuando el asunto transcurría todavía calle por medio, angélicamente ocupaban el caballo o el cartón de la baraja... Toda vía de acceso queda cerrada a tiempo por algún hábil u oscuro pase de manos del Yo-Protagonista y determinante. Por cualquier lado, la imposibilidad, la prohibición, resulta irrevocablemente decretada. No hay camino por donde sea posible llegar a las identidades corpóreas; antes la anonimia, ahora la vitrificación, la muerte, la araña. Son —¿es?— resultan al fin... lo intocable.

Digo, pues, que tengo la impresión, frente a esta obra, de encontrarme ante toda una novela ejemplar de misterio y de magia demoníaca, en la cual —oh prodigio de la destreza artística— el misterio y la magia comienzan en

cierto mágico y misterioso poder de manejar la difícil materia sin emplear jamás las palabras misterio y magia, sin declarar —¡ni menos declamar!— jamás el propósito, final o metódico, sin decir ni una sola vez abracadabra, sin gesticulaciones ni exorcismos, sin prevenidos ceremoniales, sin preconcebidas reglas. El ínsito ocultismo apareja menos administración del misterio que atrevida e imprudente inversión en el misterio mismo. Llegan en ella las cosas a estar en el ámbito temible como el astro en las armonías pitagóricas, antes de que el astrónomo se entere de que no puede dejar de estar en la órbita o en el sistema. (La idea misma de "estar" resulta un tanto burda, pues lo esencial de esa situación es, diré, una instantaneidad insostenible y continua, una repentina y permanente instantaneidad, cuya agencia se cumple en acto simultáneamente primero y último, catalítico e irrevisible, sin secuela introductoria alguna. La introducción iniciática la estoy tentando yo aquí, sin duda abusiva y zurdamente, pues debo mencionar arcanos con recursos de lógica que los ignora. Y la verdad es que no sé —ni creo que importe saber— si la autora entró a esta obra partiendo de prejuicios doctrinales o por pura agudeza de inspiración creadora; lo que sé, lo que siento, es que la substancia específica está alcanzada ahí a plenitudes de autenticidad y excelencia que no soy capaz de concebir superables).

En definitiva, la magia juega aquí sobre un paso de acceso al misterio que no quiere —o no llega— al fin a ser violatorio, a obrar el daño. A la magia posibilitadora de lo imposible, se substituye la magia de una meritoria imposibilitación de lo siempre posible. Con todos los elementos, aquí obviados o virtualizados en especie de óptimas gracias estéticas prevalentes, la negrura tópica de la magia profesada cumple cierta blancura propicia —si bien demasiado llena de obstinación implacable para no resultar de algún modo igualmente culpable al fin. Nunca puede jugarse al demonio impunemente.

Cuando se piensa que *todos los personajes,* el Yo-Protagonista y los demás innominados (salvo uno, muy incidental, pero de gran importancia sintomática en su accesoriedad, pues será al fin bien pronto eliminado) *son mujeres,* parecería tener que imponerse ante el caso de un diagnóstico crítico de clave inenarrable y ya al alcance de todo el mundo. Pero aun cuando no creo que el centro de gravedad, por así decir, del comportamiento de ese Yo-Protagonista, femenino, frente a los demás personajes fantásmicos (uno masculino, pronto eliminado, y tres femeninos, jugados en una elección indeclarada pero indudable desde el principio) sea precisamente neutro; pienso que el caso puede mirarse lo mismo del lado de la psicología más normal que del otro, dada la condición sustantiva del Yo-Protagonista. Este Yo-autónomo, carnal y palpable, es una adolescente de 17 años. Muchas novelas hay con el tema del adolescente. Debe reconocerse que, en este campo, lo que en primer término ha

interesado a los autores, han sido en general los problemas de, por así decir, "turgescencia" que le están aparejados. La estética en casi todas ellas viaja directamente a la pedagogía y a la higiene de la vida sexual. Ya suficientemente trilladas, ¿estas cuestiones tienen algo que hacer en esta obra? Si en definitiva, conciente o subconcientemente, las cosas marchan ahí también en esa dirección, la verdad es que el momento estético de la novela acierta a colocarlas y mantenerlas en un punto anterior todavía, en que carecen todavía de calificación. Si se ha visto que respecto de los personajes, el nombre está cuidadosamente evitado, los actos están recogidos en el punto en que todavía no han logrado nombre. Más que intenciones, son curiosidades —bien o mal orientadas— las que mueven la conducta del Yo-Protagonista; a una imaginación sin prejuicios se sobrepone en su psique una fantasía que pide fantasmas; la connatural inocencia va de la mano de la innata perversidad; jamás llega a saberse cuándo la perversidad deja de ser inocente, y cuándo la inocencia comienza a ser perversa. De allí puede partirse hacia un lado u otro; es el comienzo absoluto. En la evolución psíquica, la adolescencia representa verídicamente *el estado androginal todavía,* en la crítica víspera misma de la definitiva discriminación. Si la palabra discriminar tiene algún sentido moral inherente, es el que le viene de significar la cesación de un estado de "crimen" previo, un crimen que consistía precisamente en un estado de confusión o de duplicidad. Pero naturalmente, la idea de crimen responde ya a un dogmatismo judiciario ulterior, y hay que ser capaz de concebir un estado del ser anterior a la conciencia discriminatoria y quirúrgica, y por tanto siquiera teóricamente perfecto como platónicamente lo presumía Platón en el andrógino.

Este es el momento absoluto a mi ver de esta pequeña novela ejemplar de Norah Lange. Por el camino de la estética y por el camino de la anécdota, la obra cumple un profundo "descenso" que va a dar a cierto fondo mismo de secreto y de caos donde todo coexiste y coincide: el bien y el mal; de donde —se adivina— todo mana: la virtud y el crimen. El destino del ser. En esta sima, todo nombre desaparece: cohabitan la cosa que no ha alcanzado nombre todavía, y la cosa que no debe decir su nombre. Es en este punto de extrema suspensión abismal, donde esta extraordinaria novela acierta a descubrirlas y mantenerlas, sin una sola vacilación, de la primera a la última de sus doscientas henchidísimas páginas.

BERNARDO CANAL-FEIJÓO

LEONIDAS BARLETTA: *Historia de perros.* (Edición del Teatro del Pueblo, Buenos Aires, 1950).

Al enfrentarse con Barletta escritor, aquellos que lo conocen como director del Teatro del Pueblo observan entre ambos una manifiesta disparidad de expresión. Cuando Barletta escribe, desaparece esa maleabilidad con que en el Teatro del Pueblo rebate y encauza polémicas suscitadas por piezas de los más variados temas.

Barletta escritor se ocupa con exclusiva o muy marcada preferencia de las gentes que viven en los suburbios, en las casitas construídas junto a la desolada cercanía del baldío, o del mísero arroyo cuyas márgenes desventuradas hasta la gramilla desdeña.

La atmósfera del teatro —no en vano Barletta se ha ocupado toda su vida de teatro— se infiltra en el estilo del autor, y le comunica su forma tradicional. En su novela abundan los diálogos y los monólogos, a menudo seguidos por comentarios en bastardilla.

El lector se siente casi espectador de las escenas o capítulos que componen *Historia de perros.* Y decimos *casi* porque las apreciaciones sobre los personajes o sobre las frases con que los personajes van definiendo sus caracteres, corren por cuenta del novelista, que de tal modo escamotea al lector-espectador sus propias reacciones.

Barletta, consubstanciado con sus hijos de ficción, sufre ante la idea de que un gesto o una palabra torpe de aquéllos susciten burla o desprecio en el lector. Por eso toma siempre la defensa de sus personajes.

Hay en esta actitud un sentimiento de culpa o una hipersensibilidad que no condice con el enfoque novelístico. (Nadie, cuando escribe una novela campera, cree necesario defender el modo de hablar o de actuar del gaucho.)

Estas debilidades aparte, convengamos en que Barletta no adula a su lector. No cultiva sentimentalismos ni pacta con los convencionalismos o los refinamientos de una clase superior a la que describe en sus novelas. El lenguaje que emplea es el estrictamente requerido por los hombres, mujeres y niños que evoca, y los recursos con que los maneja son sencillos y de construcción primaria: "Yo he pasado veinte años ejercitándome para escribir como se habla cuando no se pone cuidado al hablar y todo mi arte consiste en fingir esta naturalidad y sencillez, porque ni siquiera es del todo sincera, tanto nos pervirtió lo que llamamos literatura."

Barletta describe la vida arrabalera dispensándonos del periférico color local. Reniega de "las frases hermosas tan cómodas a los críticos", se adentra

en el alma de las gentes que trata y, en comunión con ellas, vuelca su sentir en los modismos casi estereotipados del limitado lenguaje que les es propio.

De tal modo la hosca actitud del hombre, tanto al regresar de la cárcel, o de una pelea, o de comprar un traje, está tratada con la maestría de quien conoce la parquedad del criollo en sus manifestaciones emocionales y, más aún, su repugnancia a ablandarse o a parecer sentimental.

En ningún momento Barletta cede a la tentación de aflojar las clavijas que mantienen tensas las cuerdas con que nos relata el monótono transcurrir de los días en las casitas del suburbio. Sólo se permite contemplar con envidia la ociosa riqueza de un linyera: "Si uno sigue su impulso y se va por esos "caminos de Dios, ya se sabe, necesita una barba de carpincho, una bolsa y "un palo. Entonces se le deja seguir y los perros y los pájaros, los pachorrien- "tos sapos y las fulmíneas lagartijas lo reconocen. Y hay que andar con los "pies doloridos y un tallo fresco en la boca"...

El tallo fresco en la boca es el reverso de las ajetradas existencias sin más horizonte que los muros de la casita o de la fábrica, porque "es duro comprender que uno haya venido al mundo para hacer tapitas de lata para las botellas de cerveza".

Barletta es el pintor característico de un sector de Buenos Aires ingrato para el artista por la ausencia de paisaje y por la exterior y monocorde tosquedad de las gentes. Continuamente las mismas palabras, los mismos gestos —que se diría recortados de una vez para siempre— repitiéndose a través de generaciones, de casa en casa, en esas vidas incomunicadas que sólo se unen —o se reúnen— durante los pesares o las alegrías.

En *Historia de perros* —que justifica su nombre porque los perros son parte integrante del hogar— se destaca como protagonista la mujer que brega sin descanso, llanamente heroica, sin saberlo ella ni nadie, con la despreocupación de quien cumple su destino. Ningún acontecimiento la hace sobresalir de su humildísimo rango y, no obstante, adquiere grandeza en el martirio que nadie le inflige, pero que está tejido con las fibras mismas de su vida. Éstas, entrelazadas en los afectos hogareños, la ligan y asfixian con una naturalidad inexorable.

Hagamos una consideración extraliteraria: cabría preguntarse si el medio que pinta Barletta con amorosa conmiseración —esos hombres y mujeres laboriosos que viven en la penuria y padecen los conflictos que de ella derivan— no está definitivamente liquidado. Son personajes que pueden ser evocados históricamente. Pero la posición del autor-mentor —siempre en los comentarios en bastardilla— corre el riesgo de no encontrar eco en la trastrocada sociedad de nuestros días.

La obra adquiere intensidad en los capítulos finales, y sin que la técnica del relato haya hecho otra cosa que presentar seres en su existencia cotidiana —gran acierto de Barletta, sartreano sin pretenderlo—, logra transformar en arquetipo a esa mujer que es "como todas las madres de corazón lacerado y grandote que moran en esas casitas imprescindibles para ir formando el suburbio".

CELIA DE DIEGO

UCAR, MAYA Y OTERO: *El gran parto* (Americalee, Buenos Aires, 1948).

Este libro me llegó a raíz de unas conferencias que dí en Montevideo sobre la crisis de nuestro tiempo y la necesidad de una nueva síntesis (véase el último número extraordinario de SUR). Frente a la masificación, el hombre reaccionó con un renovado individualismo; pero es evidente que no tiene sentido una mera resurrección del individualismo renacentista, que paradójicamente condujo a esa colectivización de cuerpos y almas que caracteriza al mundo occidental: debemos aspirar a una síntesis del individuo y la comunidad, tal como lo preconiza el pensador judío Martín Buber: el colectivismo y el individualismo son pseudo-soluciones: en el primero, el rostro humano se halla ausente; en el segundo, se halla desfigurado. Esas dos actitudes del hombre contemporáneo son el anverso y el reverso de una situación inhóspita, de una soledad a la vez social y cósmica: refugiarse en la colectividad, refugiarse en el yo. Mientras que la genuina solución es el reconocimiento del *otro*, del interlocutor, del semejante. Tanto el individuo aislado como la colectividad son abstracciones, puesto que la realidad concreta es el diálogo, puesto que la existencia es un entrar en contacto del ser humano con las cosas que lo rodean y con sus semejantes. De modo que en el orden social, esta crisis debería ser superada con una síntesis de lo individual y lo colectivo en la *comunidad* (tal vez, en una suerte de comunismo anárquico).

En el orden filosófico: una síntesis de lo objetivo y lo subjetivo, del esencialismo y del existencialismo, de lo absoluto y lo relativo, de lo intemporal y de lo histórico, de la ciencia y del arte.

En el orden artístico: es probable que asistamos a síntesis curiosas, algunos de cuyos exponentes actuales, intentos todavía imperfectos, pueden ser los grandes frescos mexicanos, realizados por varios pintores, y algunos poemas pluripersonales, tal como los intentaron los surrealistas. No cabe duda de que esta especie de novela es una tentativa revolucionaria de este género y, como tal, prefigura algunas de las creaciones a que asistiremos, o asistirán, en esa época

futura; si los superestados, con ese sentido que llaman realista, no pulverizan antes el planeta con la bomba atómica.

Ucar, Maya y Otero fundan su creación en lo que llaman "sintetismo". *El gran parto* es una novela "sintética", que oscila entre el realismo más tranquilo y el surrealismo más frenético, entre la prosa cotidiana y la poesía, entre una confortable objetividad y un descabellado subjetivismo, entre las ideas abstractas y las emociones individuales, entre el sueño y la vigilia, entre el arte y la ciencia.

No interesa el análisis detallado de la obra. Para mí, su importancia reside en la tentativa, en el experimento, que lamentablemente se ha hecho en Montevideo. Porque de haberse hecho en París, también lo conocerían en Montevideo. Por otra parte, los mismos autores se adelantan a la crítica, comunicándonos que su obra no es una novela, no tiene unidad, es demasiado realista para ser literatura fantástica y demasiado locura para ser una novela realista. Y citan sus antecedentes: Dalí, Mabille, Aragon, Apollinaire, Tzara, Rimbaud, Nietzsche, Nerval y, sobre todo, Novalis.

ERNESTO SÁBATO

POESÍA

ALBERTO GIRRI: *El tiempo que destruye* (Botella al mar, Buenos Aires, 1950).

La obra poética de Girri, además de explorar un territorio de permanente belleza, se ha caracterizado por la búsqueda de algo más profundo y, a la vez, más temible: una verdad.

Nada tan lejano de la poesía como escudriñar un objetivo que, no obstante encontrarse en lo subterráneo, representa también la ola que avanza sobre una cercana playa arrastrando una certidumbre. Desde ese punto de vista la obra poética de Girri es exploración de conocimiento, lanza de conocimiento, hacia esa certidumbre que a todos nos afecta y que Girri formula en el lenguaje terrible de la poesía: el encuentro del alma con el ámbito que la circunda. Cuando en "El sueño" –uno de los poemas de *El tiempo que destruye*– dice:

Pero sigue en tu clara alquimia
Y sé dentro de mí lo que no cambia
Como en la conciencia inmutable de Dios

introduce ese elemento de persecución afanosa que habíamos observado en sus libros anteriores. Y ese elemento no es más que la herida asestada al poeta por un arma que se agita siempre en torno de nosotros y que siempre nos castiga: la verdad de la tierra americana que nos viste como una piel y a la cual, empujados por deseos remotos, nos empeñamos en romper para ver fuera de ella, *más acá.*

En este último libro, las experiencias temporales recogidas por Girri están orientadas hacia la aprehensión de lo que hay de más entrañable en un poeta: entrevista del ser con el mundo, relación con lo profundo de su existir. Paralelamente a la presencia de esas dos vías dominantes –participación en el mundo, existencia– la obra de Girri alienta otra dádiva, y ésta sí es la auténtica motivación de su tarea poética. Porque *El tiempo que destruye* es el símbolo de un sacrificio estético en procura de una certidumbre más fuerte que cualquier asimiento de regalado goce. Si bien la misión del poeta es elaborar arquitecturas adorables, Girri nos da el ejemplo de un artista que ha estrangulado la belleza en beneficio de un abrazo, quizá no premeditado, con la órbita americana. El ambiente que lo rodea gravita sobre él –y sobre todos nosotros– con choques tan batalladores que no pueden ser detenidos mediante las pocas fuerzas que existen en nuestras almas. Somos débiles con ese ambiente, caemos ante él, matando cualquier objeto que pueda perturbarnos en la contemplación, inconsciente aún, de esa visión dolorosa. Así podríamos afirmar que la poesía de Girri es la imagen de un sacrificio americano: dar a la palabra aún no cobrada por el *aquí* de este continente un valor del cual carece, dar al vocablo un toque de esa universalidad que los americanos no frecuentamos aún de modo íntegro. Porque el río de lo mundial no está en nosotros, pero nosotros sí estamos en él. Hay una prevalencia tácita de lo temporal sobre nuestros espíritus venido a través de una historicidad que no nos impele por dentro sino de fuera, de modo epidérmico. Cuando Girri expresa:

Lo que parece destruído se conserva
Y cuando la palabra me alcance volveré,
La palabra que me hace retornar
Disputando al cerdo la bellota
No marchitará en el tiempo su firmeza

da contorno a una sustancia ajena, todavía no incorporada al sustrato argentino. Se nos objetará que el hábito del tiempo es una obsesión en el espíritu del hombre, y que el poeta –suma de hombres y paisaje total– siente más agudamente ese tratamiento inmutable de las cosas, pero nosotros sostenemos que cuando la

palabra no ha sido aún tomada en su amplitud, cualquier manejo de lo universal no ha de ser profundamente e inexorablemente nuestro, de ese *aquí* de América.

Girri, en *El tiempo que destruye*, asume una vez más la limpia tarea de hablar con acento vivo y riguroso del orbe que nos presiona, pero cumple también con la indagación subsiguiente, que acaso no sea en sus versos tan exacta como la metódica furia que impera en ellos. Su quehacer poético representa entre nosotros una voz pura y original. Entra sin esfuerzo en el diálogo de nuestra intimidad y se aposenta en ella con la seguridad de algo permanente y verdadero. Es uno de los paradignas más acendrados de esa búsqueda-en-sacrificio que poseemos. Quedan, para probarlo, "Memoria de Gardel" y "Los muertos".

F. J. SOLERO

HELENA MUÑOZ LARRETA: *Sonetos en carne viva* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950).—

El valor de este libro es su violenta sinceridad. Helena Muñoz Larreta se limita a dar, en soneto, confesiones cotidianas, confidencias empujadas por su dolor del tiempo. Pero el conjunto es demasiado numeroso, y los aparentemente fáciles recursos con que se ha ido acumulando hacen suponer que pudo extenderse mucho más todavía, y que la autora deja al lector, o al tiempo, el trabajo de la selección. Es que en su apresuramiento por salvar por la palabra cada ápice de tiempo, les falta, en gran número, la necesaria decantación para ser poesía, y la sustancia supera la esencia.

Ninguno de estos sonetos deja de transmitir lo que en alma viva recibió, ninguno desmiente la verdad interior, pero para llegar a ese fin descuida los medios. No es que sean imperfectos; al contrario, evidencian una singular habilidad, una armonía clásica, y los temas no parecen encontrar resistencia en la forma, sino ajustada costumbre: *hacen en soneto*. Pero Helena nombra todo por su nombre primero, el más fácil y simple, en una especie de genesíaca inocencia que la hace caer, muchas veces, en figuras viciadas, en expresiones demasiado sobreentendidas, y hasta en pleonasmos como "témpano de hielo", "llamarada de fuego", "duro acero". Sin embargo, en conjunto, esta desnudez mental sella una originalidad instintiva y una furia de urgencia que son importantes.

En la selección que me autorizo a hacer de estos sonetos, elijo los más nutridos por esa angustia que en la primera página confiesa "llevar en el corazón de la felicidad", y que en la última quiere esconder "para que no lo encuentren". En vano, porque, aunque velado por distracciones o pudores, ese dolor se transparenta dando el mejor encanto a los mejores sonetos del libro.

Lo sensual, lo descriptivo, pese a la hondura de las sugerencias, se queda en una demasiado directa superficialidad o superfluidad. En cambio, los tránsitos morales, la religión, la muerte, le inspiran los acentos más entrañables y el vuelo menos denso. Así las cosas, al atravesar esta alma, se contagian de ardores extremos que derriten todo posible hielo retórico.

"Desprendimiento", "Soneto Alucinado", "Oración por un espíritu alejado":

(Lo que yo tuve, sí, ¿adónde, adónde?
¿Adónde está, Señor del infinito?
¿De qué sueño de luces resucito
si no puedo ayudarlo y se me esconde?

¡Lo que yo tuve, sí, de gran ahonde!
entre esta niebla, sí, oigo su grito,
sonido de la sombra en que me agito
sin consuelo y la nada me responde.

Ayúdalo, Señor, lleva sus pasos,
es espíritu, es ansia y tan sereno
que no alcanzo a mirarlo y no me nombra.

Va repartiendo luz en los ocasos,
es la depuración de lo terreno,
protégelo, Señor, que está en la sombra.)

"Este día pasó", "Pájaro Negro", "Fe", conmueven porque con medios despojados y fieles dicen una verdad privada pero de todos.

Estos sonetos de Helena Muñoz Larreta estuvieron velados por la intimidad hasta que, gracias a Juan Ramón Jiménez, conocieron voz y luz. Y ahora cumplen su destino en la simpatía del lector múltiple, que admira en ellos la belleza de un alma sacudida por los más nobles entusiasmos.

MARÍA ELENA WALSH

Cinematógrafo

"LOS ISLEROS"

El sábado pasado fuí con unos amigos a ver *Los isleros*. Confieso que me resisto a ver películas nacionales. La razón es sencilla: generalmente son malas, y ya no excusan sus defectos la falta de experiencia o de elementos técnicos. Pero en el caso de *Los isleros* me sedujo la idea de ver qué hacía nuestro cine con una novela que había ganado un premio continental y que reflejaba un ambiente muy nuestro, tratado por un autor joven de buenos antecedentes literarios. No he leído la novela, pero creo que no hacía falta documentarse previamente para comprobar si nuestro cine era capaz de reflejar con dignidad los ambientes y las personas que conocemos. Yo tenía la vaga idea de que *Los isleros* se ocupaba de la vida y las zozobras de las gentes de nuestro delta.

Pero esta vida y estas zozobras están ausentes del film. Hagamos la salvedad de que la película comienza bien. Me sentí entusiasmado cuando vi que la cámara enfilaba los hermosos paisajes de algún riacho perdido entre las islas, a la manera del cine mexicano, del que tantas cosas buenas tendríamos que aprender. Pero poco después la película se transforma en un melodrama, fotografiado en escenarios naturales, que relata la historia de una madre y de una nuera que se disputan el cariño de un hombre. Por ahí, en medio de la intensidad dramática bastante simplista del argumento, asoma la cámara, como si despertase de su letargo, con una escena de gran belleza: los animales vadeando el río ante el peligro de la creciente y la inundación.

Más tarde, nuevamente sumergida en el sopor, la cámara vuelve al mal teatro fotografiado, a las tomas ramplonas (salvo un primer plano de Tita Merello), a la truculencia, abundantemente prodigada, y a un curso fragmentario de exposición del conflicto que da la sensación de que las escenas están unidas con alfileres. La película se circunscribe a la sórdida lucha entre dos mujeres por el amor de un hombre; de modo que, a pesar de estar casi totalmente filmada en escenarios naturales, podía haber transcurrido en cualquier otra parte del mundo. La vida en las islas y los riachos, que apenas se vislumbra, cede el paso a un argumento melodramático, al cual se agrega la muy sumaria intriga de un europeo equivocadamente perseguido por un crimen que no cometió, y cuyo relativo suspenso se resuelve de la manera más ingenua.

En cuanto a la interpretación, García Buhr, que siempre me ha parecido

buen actor, está muy oculto detrás de una Tita Merello que se ha excedido bastante en el énfasis; estoy convencido, sin embargo, de que esta actriz tiene excelentes condiciones para los papeles recios, a la manera de los que interpreta la Magnani.

Después de ver el film, me sorprendió saber que Ernesto L. Castro, autor de la novela, había intervenido en la confección del guión cinematográfico. Eso me hizo pensar que la novela no se ocupa de las gentes de nuestro delta (cosa que no creo); o bien que no se quiso hacer una película de acuerdo con el libro (cosa bastante posible); o bien que se prefirió transformar el libro en algo más popular y... comercial (cosa casi segura).

La única razón convincente que esgrimen nuestros productores cinematográficos para hacer el cine que hacen es que las buenas (y escasísimas) películas argentinas no tienen éxito de público. No desdeño de ningún modo el éxito de público, y pienso que en el cine, como en cualquier otra industria, se invierte dinero para que produzca y se multiplique.

Pero no sé hasta qué punto es cierto que se necesita hacer mal cine para ganar dinero. *Prisioneros de la tierra, Héroes sin fama, Viento norte* (para sólo nombrar tres films con temas de tierra adentro) perduran en nuestra memoria por habernos deparado momentos de verdadera belleza y arte cinematográficos. Y sospecho que no han sido fracasos financieros.

VALENTÍN FERNANDO

Aclaración Sobre "The Mint"

Mint: Place where money is coined, usually under State authority; (fig.) source of invention; mark placed on coin to show at what m. it was struck, etc.

Mint: Make (coin) by stamping metal.

Acuñar: Imprimir y sellar una pieza de metal por medio de cuño o troquel. *Dícese especialmente de las monedas y medallas. 2. Tratándose de la moneda, hacerla, fabricarla.*

El título *The Mint,* elegido por T. E. Lawrence para sus notas sobre la R. A. F., lleva, en nuestra traducción, el de *El Troquel.* El sentido simbólico de este título es obvio. La R. A. F. marca a los hombres como la Casa de Moneda al metal.

T. E. aseguraba que todos los aviadores de la R. A. F. tenían un aire de familia (aun si por casualidad no iban empaquetados en el clásico paño azul-gris) fácilmente reconocible.

Publicamos esta nota para corregir un descuido del Nº 197 de SUR en que olvidamos de encabezar los ocho capítulos de *The Mint* con el título español: *El Troquel.*

David Garnett escribía a T. E. que si el subtítulo de *Los Siete Pilares de la Sabiduría* era: *Un triunfo,* el subtítulo de *The Mint* debía ser: *Una agonía.* A T. E. le pareció acertada la indicación y en una carta a Jonathan Cape (el editor) habla de *"The Mint,* an agony of the Royal Air Force". Sin embargo, no usó el subtítulo, pues si bien es cierto que se podía aplicar a las dos primeras partes del libro, de ninguna manera estaría de acuerdo con la tercera. T. E., que había sufrido mucho (por razones que el libro revela) durante la primera época de su entrenamiento, se sintió bastante feliz más tarde. Es patente el cambio de tono y de atmósfera entre las dos primeras partes de *El Troquel* y la tercera.

Los ocho capítulos que Cape nos autorizó a publicar en SUR no son los más interesantes, ni los más curiosos, ni los más dramáticos de la obra, y sólo cobran su verdadero sentido cuando se los lee en el orden que ocupan dentro

del contexto. Creo que casi siempre es malo dar en una revista "capítulos" aislados de un libro, pues de tal modo se destruye el efecto, que está destinado a producir un *todo*. T. E. le escribía un día a Doubleday: "One can't read in odd halfhours: reading is to soak oneself hour after hour all day in a single real book, until the book is realler than one's chair or world..." ("No puede uno leer a ratos perdidos: leer es sumergirse hora tras hora todo el día en un solo libro real, hasta que el libro se vuelve más real que la silla en que estamos sentados o el mundo en que vivimos...") Así leo yo; así (y más aún, ya que después de haberlo traducido lo he copiado a máquina de cabo a rabo... y escribo con un solo dedo) he leído *El Troquel* y así desearía que lo leyeran los lectores de SUR. Por desgracia, ni siquiera sabemos aproximadamente en qué fecha obtendremos permiso para publicarlo (se publicará en inglés, francés y español simultáneamente). Esta circunstancia me decidió a dar los ocho capítulos (que también aparecerán en Inglaterra) a pesar de lo mucho que los debilita estar separados del resto de la extraña y apasionante obra.

VICTORIA OCAMPO

ÍNDICE

Mea Culpa, por *José Ferrater Mora* 1
América, la sin Memoria, por *Carmen Gándara* 9
Por los Caminos Polvorientos y tras los Setos, por *Ignacio Silone* 24
El Santo de Arpillera, por *Vicente Barbieri* 32
Habla de Veladores, por *Eduardo Lozano* 36
Carlos Pellegrini y la Democracia Argentina, por *Norberto Rodríguez Bustamante* 38
Las Dos Casas, por *Elvira Orphée* 44

CRÓNICA

A propósito del "Canto General", de Pablo Neruda, por *H. A. Murena* 52

NOTAS

Libros

Antoine de Saint-Exupéry: "Ciudadela", por *Sebastián Salazar Bondy* 59
Wladimir Weidlé: "Rusia ausente y presente", por *Vera Macarov* 60
Jacques Menetrier: "El Mundo ante el abismo", por *Alvaro Fernández Suárez* 63

Norah Lange: "Personas en la sala", por *Bernardo Canal-Feijóo* 65
Leónidas Barletta: "Historia de perros", por *Celia de Diego* .. 70
Ucar, Maya y Otero: "El gran parto", por *Ernesto Sábato* 72
Alberto Girri: "El tiempo que destruye", por *F. J. Solero* 73
Helena Muñoz Larreta: "Sonetos en carne viva", por *María Elena Walsh* 75

CINEMATÓGRAFO

"Los Isleros", por *Valentín Fernando* 77

*

Aclaración sobre "The Mint", por *Victoria Ocampo* 79

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 noventa y ocho de "SUR" terminóse de imprimir el día catorce de mayo de mil novecientos cincuenta y uno, en Macagno, Landa y Cía., Aráoz 162, Buenos Aires, Argentina. Además de la tirada corriente que forma la presente edición se han impreso cien ejemplares en papel especial, numerados del 1 al 100 para los amigos de "SUR"