SUR

BIBLIOTECA NACIONAL ★ BUENOS AIRES ★

Nº 199 Mayo de 1951

Europa: Cauda de Asia o Colonia de América

EUROPA cerró, durante los siglos XV y XVI, un anillo de poder en torno al planeta. El anillo fué tendido en dos direcciones opuestas, para encontrarse ambos fragmentos —en el orden de los hechos materiales este encuentro (contacto y choque) acontecerá algo más tarde— en el extremo Este: los portugueses llegaron a la India en tanto que los españoles, por el más largo camino, a través del Atlántico y del Pacífico, alcanzaban las islas donde se criaban las especies, y el archipiélago del Japón; y casi al mismo tiempo, los rusos, atravesando otros océanos de pradera y estepa, se detenían en las Extremidades de Siberia: costas lejanas, e insospechadamente, del mismo Mar del Sur que Balboa descubriera. Ahora Europa está recibiendo el reflujo, también simultáneo, de aquel empuje expansivo, un reflujo que le llega por las mismas vías de los descubrimientos y las conquistas, pero en dirección contraria: desde el Este (ola soviético-asiática) y desde el Oeste (ola americana). Las dos olas están separadas entre sí por una zona de fricción armada en los umbrales de China, y amenazan con chocar tumultuosamente en Europa, el solar, ya un poco ruinoso, de la civilización occidental.

Europa ha sido colocada ante el dilema de ser cauda de Asia o colonia de América.

Cola de Asia lo fué siempre Europa —en el aspecto geográfico— desde que los continentes y los mares adoptaron sus formas actuales. Pero era sólo en los mapas, no en las relaciones de poder, y por eso importaba poco y no apasionaba a nadie. Y de pronto, el viejo lugar común de los geógrafos adquiere, en estos momentos, la violencia apa-

sionante de las tragedias históricas porque alude a la lucha entre Oriente y Occidente, y no sólo en cuanto agonal de ideas o guerra de religión sino también con un alcance mucho más amplio de conflicto entre civilizaciones y razas.

Para los geógrafos Europa es la más grande de las penínsulas asiáticas. Y en efecto, vistas en un mapa las dilatadas tierras que se extienden desde el Mar de China al Estrecho de Gibraltar, presentan la forma de un mastodonte microcéfalo. La cabeza, provista de un cuerno que embiste contra América, es el extremo septentrional de Siberia. De esta cabeza desciende, en dirección Norte a Sur, una larga trompa, formada por la península de Kamtchatka, la cadena de las islas Kuriles y el archipiélago japonés.

El cuerpo del mastodonte —Asia en sentido estricto— mide cuarenta y cuatro millones de kilómetros cuadrados, y tiene una cola de diez millones de kilómetros cuadrados. La cola es Europa.

La zona de inserción de la cola europea en el cuerpo asiático ofrece la indecisa naturaleza, la vaguedad de límites, el dudoso es y no es, de las regiones y tejidos, en los miembros de los seres vivos, al ir a unirse con el todo orgánico a que se subordinan. Porque si atendemos a la tierra, al paisaje, al clima, a la flora y la fauna, el paso de Europa a Asia se realiza por grados imperceptibles. Los Urales, límite convencional entre ambos continentes, no marcan una divisoria definida: son bajos, no forman una muralla continua pues abundan en boquetes y zonas de desvanecimiento de la cordillera, y el país es el mismo al pie de una y otra vertiente.

La frontera entre Europa y Asia podría estar en otro sitio sin que incurriese en ninguna transgresión geográfica: por ejemplo, en el Volga, como sucedía no más lejos que a fines del siglo XVIII. Los mapas de entonces daban como extremo oriental de Europa a Perm, sobre el río Kama, y a Astrakán, en el delta del Volga.

Estos hechos no dejaron de estar presentes en las conciencias de los europeos occidentales, de alguna manera, y aun en tiempos de información poco más que legendaria sobre naciones y pueblos. Ante la imposibilidad de definir a Europa con límites naturales exactos —como son definibles América y Africa— la determinación de la frontera con Asia fué entregada al dudoso y fluctuante criterio de los factores políticos y culturales. Así, puede decirse que desde el siglo XVI hasta el siglo XX Europa no cesó de dilatarse hacia el Este, aun cuando el límite administrativo se estabilizó en los Urales. Rusia fué el instrumento de esta expansión europea. Pero Rusia se nos aparece como una nación

ambigua, y no sabemos si es Europa que se mete en Asia o Asia que se mete en Europa. Sin ningún intento de dictar ahora un laudo en esta disputa, es lo cierto que Rusia ha sido occidentalizada, europeizada, merced a los esfuerzos conscientes de sus gobernantes, sobre todo de Pedro el Grande. Si hubiera sido plenamente europea está claro que una tal acción voluntaria sería insensata, imposible, del mismo modo que no se puede europeizar a Alemania, por ejemplo. Pero dejemos esto por el momento.

En el orden geográfico natural Asia es un mastodonte, como hemos visto, y Europa la cola del monstruo. Pero en el orden humano e histórico, surge este hecho que contradice al anterior: durante las últimas centurias, la cola europea ha meneado, con valiente desembarazo, al mastodonte asiático. Esto se debe, en buena parte, a causas también naturales. La masa de tierra no es, al fin y al cabo, sino uno de los factores que entran en la relación de fuerzas entre las sociedades territoriales y las civilizaciones. Hay otros elementos que influyen en el juego: el clima, la forma recta o articulada de las costas, la proporción entre tierras y mares, la fertilidad del suelo, la dirección, altura y penetrabilidad de las cadenas montañosas. O expresado de un modo más sintético: la suma de energía acumulada y susceptible de ser utilizada en una zona comparativamente con otra. Desde este punto de vista Europa es un continente —o subcontinente— privilegiado. Pero todo el asunto queda reducido a saber si deberemos escribir "es", en presente, o "fué", en pasado. De la respuesta que demos a esta duda depende un futuro en el que tal vez sea el mastodonte quien menee a su apéndice natural.

La decadencia de Europa ha sido atribuída, casi exclusivamente, a los traumatismos bélicos que la arruinaron. Es cierto que las guerras europeas son la causa más visible de la declinación de Europa como continente hegemónico, pero no son la causa esencial. Aun sin las guerras, el proceso de debilitamiento del poder de Europa se hubiera producido lo mismo, si bien con mayor lentitud. Este debilitamiento no sería absoluto sino relativo al desarrollo de otros continentes, y tardaría más en asumir su aspecto visible, manifiesto.

La causa esencial de que Europa esté llamada a perder su posición dominante reside —sorprendentemente— en lo mismo que hizo la grandeza europea durante los últimos ciento cincuenta años: en la técnica. Antes de la revolución industrial los obstáculos naturales que se oponían al progreso de otras regiones del Planeta —con zonas interiores de acceso más difícil que las de Europa, con distancias enormes, con

cadenas de montañas infranqueables y espacios muy dilatados— no podían ser superados con eficacia bastante. Por consiguiente, los privilegios naturales de Europa —llanuras y montañas armoniosamente balanceadas, sin accidentes invencibles, con costas bien articuladas y clima templado en todo el continente— no admitían competencia. Pero aquí está el hecho revolucionario: las dificultades naturales pierden importancia con el desarrollo de la técnica. Por ejemplo, a medida que las distancias son más fáciles de dominar, una superficie reducida —en la que todo está a mano— en vez de ser una ventaja es causa de debilidad. La naturaleza condiciona hoy al hombre con menor imperio o lo condiciona de otra manera muy diferente que en la época anterior a la revolución industrial.

Ahora bien: durante el siglo xx la técnica maquinista, inventada por Europa, inició su emigración en grande escala a otros continentes. La primera guerra mundial, al suspender los abastecimientos de productos industriales procedentes de Europa, imprimió gran velocidad a este proceso. Disponemos de algunos datos sobre los índices de producción industrial en América, Asia y Africa antes y después de 1914. Digamos, por ejemplo, que el Japón tenía en 1914, en sus hilaturas de algodón, 2.700.000 husos y termina el conflicto con 5.600.000; China pasa de un millón de husos a cerca de tres millones; cosa semejante sucede con la India. Las naciones ibéricas del continente americano iniciaron también entonces su industrialización que tuvo un brusco desarrollo entre las dos guerras y sobre todo durante el segundo conflicto mundial. Entretanto, Europa, representada por la City de Londres, perdió la lucrativa función de banquero del mundo que pasó a Wall Street. Londres era una gran bomba aspirante que sorbía riquezas en su propio imperio colonial y en todo el resto del planeta, particularmente en los continentes extraeuropeos, y luego esta corriente de bienes se derramaba, en buena parte, por toda Europa, en forma de pagos por mercaderías importadas, merced al sistema librecambista británico. La bomba ha dejado de funcionar.

Estos hechos no son sino girones sueltos de un amplio fenómeno, escenas fragmentarias de una gran película. La película entera no podemos verla aún en todos sus detalles: la verán nuestros descendientes si el destino aventurero del mundo no los priva de la vista, que también esto puede suceder. Pero ya en el momento presente, y a parte de esos hechos sueltos, parece indudable que el factor más importante, y la causa más profunda de todo cuanto acontece en la escena política de nuestra época, es el cambio de sentido en el condicionamiento del

hombre por la naturaleza. Ese cambio consiste en que la energía potencial de otros continentes, más grandes y en términos absolutos más ricos que Europa, se ha convertido y es susceptible de que se convierta en mayor escala aún, en energía actual. Esto es todo. Antes de que el hombre dispusiera de la técnica moderna tal conversión era imposible o muy difícil. Ahora es factible, y ya se ha hecho en una medida suficiente para poner a Europa en una situación de inferioridad.

Pero el valor de la energía no está solamente en la cifra representativa de su potencial. Supuesto un conflicto, una lucha de poder —y considerar cualquier realidad humana prescindiendo del elemento poder sería un puro arbitrio abstracto— la energía no vale solamente por su cantidad sino también por las facilidades o dificultades que existen en cuanto a su preservación. No es rico quien tiene su riqueza demasiado expuesta, a merced de ladrones que se la arrebaten o de enemigos que se la destruyan; no es poderoso aquel a quien sus adversarios puedan privarle fácilmente de su fuerza. Ahora bien: ha sobrevenido asimismo un cambio fundamental en la relación entre la naturaleza y el hombre en cuanto se refiere a este aspecto que podremos llamar estratégico. Las grandes superficies de territorio —incluso los desiertos— disminuyen mucho la esencial fragilidad de la civilización moderna. La posibilidad de dispersión de los centros de vida, la distancia y el espacio son una ventaja preciosa en la lucha entre comunidades políticas. Así, el apretujado y breve mundo europeo se ha hecho muy frágil y está a merced de un golpe súbito que lo dejaría impotente —o quizá lo aniquilaría simplemente— en la lucha contra un enemigo más grande —también en el sentido de la extensión— y por eso mismo menos vulnerable.

En suma: la técnica europea ha derrotado a Europa.

La debilidad de Europa creó un vacío, una zona de depresión, como dicen los metorólogos, y en ella se precipitan, a la vez, los vientos del Este y del Oeste. Los continentes un día colonizados y dominados por Europa han tomado la contraofensiva y están cayendo sobre el foco de donde partió la expansión europea de los siglos xv y xvi. Por lo que se refiere a Asia, el instrumento de este reflujo es la Unión Soviética. En cuanto a América, el papel de protagonista en la contraofensiva lo asumen los Estados Unidos. Pero sería un error creer que estas dos potencias actúan plenamente y sin reservas por cuenta propia. Detrás de ellas hay otras fuerzas más o menos latentes, más o menos activas, cuya posición dentro de las respectivas olas puede cambiar, incluso radicalmente, a lo largo de un proceso llamado a cubrir todo un período

histórico, y a cuyos primeros movimientos asistimos estos días, en el umbral de la segunda vertiente del siglo.

Veamos, ante todo, el cariz de la corriente que viene del Este. Y al aproximarnos al hecho, nos tropezamos de nuevo con la índole ambigua de Rusia. Encontramos a Asia representada por una potencia que no es asiática o no lo es del todo. Esto desdibuja lamentablemente la nitidez del esquema. ¿Deberemos renunciar a él? Nos parece que no. Efectivamente, Rusia no es asiática si consideramos que su centro de poder y de riqueza se halla en Europa aun cuando tenga tan vastas posesiones en Asia. Nosotros mismos hemos dicho aquí que Rusia tendió un buen trozo del anillo europeo sobre los lomos del planeta con su expansión a través de Siberia durante el siglo XVI y en sus posteriores empresas de colonización asiática que aun no ha terminado. Vistas así las cosas podríamos interpretar la ola del Este como un fenómeno intereuropeo o marginalmente europeo, pero sin dejar de ser europeo. Pero este modo de considerar el hecho cambia por completo en cuanto reparamos en un acontecimiento muy interesante que se ha producido, durante los últimos años, dentro de la misma Rusia. Dicho con ruda brevedad: la asiatización de Europa ha empezado en el cuerpo, en el organismo de la propia Unión Soviética.

Rusia colonizó a Siberia. Siberia empieza a colonizar a la Rusia europea. Es exactamente el mismo fenómeno que se produjo en la parte occidental del continente: Europa colonizó a América. América está colonizando a Europa. Siberia es una América, y precisamente una América del Norte, pues su correspondencia geográfica, de este lado del Atlántico, la hallamos en el Canadá junto con la mitad septentrional de los Estados Unidos. Las condiciones son muy semejantes en ambas zonas: los mismos dilatados espacios, las mismas tierras negras muy fértiles, la misma o parecida dureza del clima, indefinidas posibilidades de explotación de riquezas y de fecundidad humana, y un tipo de colono, de hombre nuevo, mucho más semejante de lo que suele creerse. El siberiano es el americano de Rusia. Hay evidentemente muchas diferencias en las condiciones de ambas zonas y también entre sus habitantes. Pero esas diferencias no invalidan la legitimidad del paralelo. Cierto: Siberia no se desarrolló con la velocidad de los Estados Unidos porque la naturaleza es allí más inhóspita, las riquezas están menos concentradas, los accesos son más difíciles, los espacios aún mayores, y también porque la metrópolis colonizadora disponía de menores recursos económicos y técnicos, para volcarlos en las tierras nuevas. Sin embargo, por un lado —ya lo hemos visto— la hostilidad del medio natural pierde

importancia a medida que el factor técnico prevalece sobre los obstáculos y dificultades naturales que impiden convertir la energía potencial de un territorio en energía actual; por otra parte, hay un crecimiento indudable de los recursos económicos y un aumento sostenido de la población en la Unión Soviética lo que promueve lógicamente el desarrollo de Siberia. A esto viene a sumarse la cuestión de la seguridad y de la defensa que también favorece —y de muy intensa manera— el desenvolvimiento de Siberia. Un gran sistema industrial se extiende y crece cada vez más del otro lado de los Urales. Las condiciones estratégicas novísimas —aviación de gran radio, explosivos atómicos— han de dar un impulso aún mayor a este movimiento que tiende a trasladar el centro de gravedad de la Unión Soviética de Europa a Asia.

Es inevitable que estos hechos, estos determinantes objetivos, modifiquen la sensibilidad y los ideales del Estado y de los pueblos de la Unión Soviética. Y tal cambio no puede ser sino la afirmación de una conciencia asiática.

Y aquí se nos presenta una astucia típica de la historia, tan amante de los juegos burlescos. En el Imperio ruso se planteó un enconado debate que ha durado hasta ayer entre eslavizantes y europeizantes. Los primeros proclamaban los valores de la cultura rusa bizantina como la esencia misma de la nación; los europeizantes deseaban que su país se pareciese lo más posible a las naciones de Europa Occidental. La revolución de 1917 fué, en apariencia, el triunfo total de los europeizantes, con la implantación del marxismo, la creación de modernas industrias y el cultivo intenso de las ciencias y las técnicas de Occidente. Rusia pasaba así a ser el Estado más moderno del mundo; y aspiraba a ser un día, también. la sociedad modernísima, el modelo que seguiría la propia Europa. Pues bien: la historia resolvió el dilema sacando de su cofre de prestidigitador una criatura viviente e inesperada que no es ni el europeísmo ni el bizantinismo. Ni la Europa liberal ni la Santa Rusia Ortodoxa. Otra cosa. Esa otra cosa es una especie de americanismo asiático impuesto por una serie de factores, a saber: la gravitación de las tierras y de las poblaciones de Asia que antes recibían un trato colonial —por tanto "separacionista"— y a las que el régimen soviético concedió un *status* político y social de igualdad, además de vitalizarlas con la introducción, en esos países, de las técnicas y de las industrias modernas; por otra parte, la hostilidad de Occidente y el aislamiento de que se hizo objeto al comunismo soviético, le obligó a reconcentrarse exasperadamente, y a poner en tensión todas las fuerzas morales y materiales disponibles, a fin de sobrevivir. El resultado fué que la Rusia

moderna es menos europea que la Rusia antigua ligada a Europa por intereses y vínculos de sintonía que han quedado rotos.

Stalin es un símbolo de esta asiatización de Rusia, una asiatización que no alude para nada, naturalmente, a ninguna especie de misoneismo sino a todo lo contrario. Stalin, como nadie ignora, es un georgiano, no ruso. Se dice que con motivo de la visita a Moscú de cierto personaje japonés, antes de la segunda guerra mundial, Stalin lo acogió con estas palabras: "Bienvenido. Yo también soy asiático".

De esta manera, el contragolpe que recibe Europa desde sus antiguas colonias americanas se produce igualmente en Rusia con el reflujo del Asia colonizada en tiempo de los zares sobre el foco de donde partió la expansión. El fenómeno, en ambos casos, se reduce a un desarrollo de la energía potencial de las tierras nuevas y más vastas de otros continentes por obra de la técnica europea: esa energía es la que vuelve en dos olas de dirección contraria para descargar sobre la zona de origen de la civilización de Occidente.

Y ahora examinemos la presente lucha entre Oriente y Occidente a la luz de estas consideraciones previas.

El segundo conflicto mundial terminó con el aplastamiento de Alemania y la pérdida de la posición financiera y colonial de Europa. Pero Alemania era la región más dinámica del continente, su verdadero centro vital. Con la desaparición de Alemania como gran potencia desapareció la capacidad de Europa para hacer frente a un poder de primera magnitud extraño al continente.

El designio alemán de dominar a Europa hubo de tropezar, por razones nacionales e ideológicas, con la repulsa de la mayoría de los europeos. Y fracasó. Pero no fueron los europeos quienes ganaron la guerra contra Alemania. Las dos potencias que hicieron posible esta victoria son extraeuropeas, total o parcialmente: los Estados Unidos y la Unión Soviética. Extraeuropeas ambas, desde luego, pero las dos derivan su fuerza de ciertos principios doctrinales y de las ciencias y técnicas procedentes de Europa. Por lo mismo representan, más definidamente, el efecto de contragolpe y de reflujo de la expansión europea en otros continentes a partir del siglo xv (descubrimiento de América) y del siglo xvi (dilatación rusa a través de Siberia).

Estas dos oleadas refluyentes se han encontrado en el corazón mismo de Europa al hundirse Alemania. La Unión Soviética alcanzó con sus tropas el río Elba y creó un sistema de Estados europeos ligados a Moscú por la comunidad ideológica y el poderío militar soviético; por su parte, los Estados Unidos organizaron su propia constelación de

Estados que, si bien conservan su libertad política formal, al no poder subsistir sin la ayuda económica y militar norteamericana, están reducidos a una situación de efectiva dependencia vital.

Los colonizadores de ayer están siendo colonizados por sus antiguas colonias.

Este hecho es independiente de los accidentes ideológicos. Sin duda el antagonismo entre Oriente y Occidente puede ser planteado con muy variados esquemas dilemáticos. Depende de la ideología de cada cual, de la pasión que predomine en el observador, de sus intereses, de sus preocupaciones más excitantes. Así, se habla de una lucha a muerte entre el totalitarismo por un lado y la democracia liberal por otro; del conflicto entre el capitalismo y el socialismo; del combate entre la religión y el ateísmo; del individualismo contra el colectivismo; del bien contra el mal... En fin, el nombre de los términos antagónicos variará tanto como se quiera. Pero ninguno de esos esquemas cubre la realidad y se ajusta enteramente a los hechos. Y, por otra parte, debajo de esas denominaciones de los extremos en conflicto está el factor ciego y mecánico de un desequilibrio de poder, producido por la caída de Europa y la ascensión de América y de Asia. Este fenómeno es la base de todo, el juego subyacente de fuerzas, en el que cabalga la pugna de ideologías y de intereses secundarios. El conflicto se habría producido igualmente —aunque sin duda con importantes diferencias de matiz— si las naciones que polarizan y protagonizan este drama representaran otras concepciones políticas y culturales: por ejemplo, si en vez de tratarse de una Rusia comunista existiera una Rusia zarista, siempre que fuera igualmente vital y fuerte.

Con esto no queremos desdeñar los factores ideológicos. Tratamos, simplemente, de colocar la tragedia en su terreno más profundo, en el terreno sobre el que descansan todas las formas y apariencias posibles del gran juego. Los factores ideológicos pueden cambiar. Cambiarán. Incluso, dada la velocidad de los procesos en nuestra civilización, a causa de la rapidez que a todos los movimientos imprime la técnica moderna, este cambio se ha de producir más pronto de lo que se cree. Si no estalla la guerra —que sería una interferencia traumática en el proceso— los términos dilemáticos del problema, tal como hoy aparecen a la conciencia de los contemporáneos, se habrán desvanecido o habrán variado tanto que serán irreconocibles. Y si la guerra estallare, entonces esos mismos extremos ideológicos del conflicto perderán, al terminar la contienda, su actual sentido, porque las condiciones nacidas del choque de las fuerzas antagónicas habrán traspuesto el planteamiento a

una zona de imprevisibles realidades, donde los actuales y apasionantes esquemas de doctrina podrán ser, a lo sumo, enunciados sin virtualidad efectiva, y más probablemente ruinas dejadas a retaguardia del camino por donde discurren apresuradamente los aconteceres objetivos. Lo que no habrá cambiado será el fenómeno básico de reversión sobre Europa de su impulso creador fuera del continente europeo.

Europa parece destinada, en efecto, a ir perdiendo gravitación en el mundo. Aun le quedan sus tradiciones culturales, y una población densa y de gran eficacia. La última de estas ventajas ha de disminuir según todos los cálculos que pueden hacerse hoy: la población europea empezará la bajante dentro de una década o poco más, mientras que América y la Unión Soviética continuarán en pleno crecimiento demográfico durante muchos años más. La supremacía técnica —no decimos científica, por ahora— la perdió Europa también. Es significativo, a este respecto, que Rusia, apenas en los balbuceos de la industrialización hace treinta años, haya fabricado la bomba atómica antes que cualquier país de Europa Occidental, hecho que llenó de indignación apenada a un europeo como Mr. Churchill, superviviente de la especie extinguida que gobernó al mundo en la Era victoriana.

Dado que Europa parece destinada a ser presa de los poderes externos y rivales, se trata de saber cuál de ellos tiene más probabilidades de triunfar.

Si se atiende a los factores geográficos, el candidato con mejores perspectivas es la Unión Soviética. Tiene a su favor la continuidad territorial, el hecho de que Europa sea cauda de Asia. Esta realidad de orden natural plantea a los Estados Unidos la dificultad más seria para mantenerse en Europa. Suponiendo una igualdad de fuerzas, América se encuentra, a este respecto, en la posición que tendría la Unión Soviética empeñada en defender la frontera de México contra los Estados Unidos. En la práctica tal desventaja se compensa con la superioridad económica y técnica (en cuanto ésta sea susceptible de traducirse en superioridad militar) de los Estados Unidos sobre Rusia. Las cifras estadísticas de 1949 (cálculos del Dr. Scholz de la Universidad de Pensilvania) conceden a los Estados Unidos una producción de carbón doble que la de la Unión Soviética (236 y 428 millones de tons. respectivamente) menos de tres veces más de hierro (17 y 49 millones de tons.) y parecida proporción en acero (21 y 71 millones de tons.). Pero estas cifras son uno de los elementos del juego, no todo el juego. Si queremos establecer unos índices aproximados de poder será preciso considerar también la dispersión y concentración de fuerzas, los niveles

de consumo civil, el costo personal y militar de los respectivos soldados, y otros muchos datos.

Pero se echará de ver que hemos planteado todo el drama del mundo como si se resumiera en una lucha por el dominio de Europa. ¿Es esto todo? De ninguna manera. Es sólo un aspecto de la gran tragedia, aunque sin duda el más importante en la actual fase del conflicto. Pero ya se vislumbran, sin tener ojos de azor, a una distancia nada remota, otras figuras de danza que se están acercando al primer plano de la historia. En primer lugar, aun cuando se decidiera la posesión de Europa a favor de una u otra potencia, ello no sería sino una fase en el proceso de la rivalidad entre ambos poderes, si bien la liquidación de este episodio traería, tal vez, un tiempo de reposo. Porque es falso que la pérdida o la ganancia de Europa definiese el resultado de la lucha. Este hecho representaría —y ya es bastante— un reparto del mundo, capaz de estabilizarse durante un período más o menos largo, pero sin afectar de modo vital a ninguna de las partes. Por lo demás, en el desarrollo de esta larga aventura, han de surgir cambios sorprendentes; así, los capitanes de estas dos mareas pueden no ser mañana los mismos que hoy: quizá en el futuro sea China quien tome la dirección del reflujo de Asia sobre Occidente.

Esto determinaría un cambio espectacular en la alineación de fuerzas: la Unión Soviética no está libre de entrar en conflicto con el mundo oriental y en alianza con Occidente, tal como ya sucedió varias veces, y la última de ellas, en la segunda guerra mundial. Si reformamos el círculo lúdico con estas correcciones, resulta lo siguiente: la civilización occidental se extiende por todo el mundo, a partir del siglo XV, y hace impacto sobre las demás civilizaciones. El impacto fecunda y revitaliza a esas viejas culturas, a la sazón en un estado de atonía creadora o de franca decadencia, y cuando recuperan fuerza y conciencia de sí mismas, devuelven el golpe, para disputar a los occidentales la hemogenía del mundo. Este esquema no difiere fundamentalmente del que hemos expuesto —el de las mareas refluventes sobre Europa— sólo que toma en cuenta el término "civilización" en vez de operar con el término "continente".

Tal modo de interpretar fenómenos muy complejos es, evidentemente, una simplificación que empobrece los hechos; pero la simplificación se hace tan necesaria que sin ella no hay la menor posibilidad de interpretar los procesos históricos. Esto no es sino una parte mínima de la realidad. Pero es la parte fundamental —la que está debajo— la que supone y condiciona todo otro esclarecimiento rico en factores que

BUENOS AIRES ★ BIBLIOTECA MAG

nosotros hemos eliminado deliberadamente por obvias razones de método. Claro está: la fuerza de la gravedad no nos explica todas las realidades del universo, pues muy poco dice de lo que es un gusano. Pero ninguna explicación del gusano —y también del hombre con su misterio y con su espíritu— será válida si no se asienta, como presupuesto implícito, en las leyes físicas elementales que rigen la existencia de todos los seres. Algo muy semejante acontece con los movimientos de la historia: la ley básica dentro de la que se desarrolla la tragedia no es la tragedia misma, con su indescriptible riqueza de actores y contenidos; pero si se desconocen o se olvidan esas fuerzas primarias todo otro esquema racional será un simple capricho en el aire o un confuso error.

Esto último ha sucedido, por ejemplo, con la política seguida en Asia, en contestación a recientes sucesos. Un gran movimiento instintivo de pueblos y civilizaciones orientales ha sido interpretado como si se tratara únicamente de un episodio local de la lucha entre comunismo y democracia, términos que si no carecen allí enteramente de sentido lo tienen muy distinto del que les concedemos en Occidente. Y de este falso juicio se han derivado actos susceptibles de llevar a un desastre a las naciones occidentales. Ver el motor de los acontecimientos asiáticos en el comunismo es tanto como atribuir los efectos destructores de una riada, no al declive del cauce y a la masa de agua que por él se precipita impetuosamente, sino al color con que la corriente se ha teñido en su desbordamiento...

ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

El Negro y el Viejo de la Cuchilla

APENAS se hubieron internado en el pinar, quedaron perplejos por un instante: bajo la alta cúpula arbórea, como bajo los arcos y las bóvedas de un edificio colectivo —cuartel o lazareto—, un hormigueante campamento militar se presentaba ante sus ojos. Dondequiera, junto a los troncos de los pinos o a los matorrales, muchos automóviles verdes, con su estrella blanca, del ejército norteamericano; donde-

quiera, soldados reunidos en torno de almuerzos improvisados sobre hojas de diario, o alrededor de fonógrafos en plena marcha; dondequiera, latas abiertas de carne en conserva, botellas vacías de cerveza, papeles y desechos. Algunos soldados vagaban por el campamento, otros dormían; dos de ellos, en camiseta, se devolvían mutuamente una pelota con una manopla de cuero.

—Cuántos soldados — dijo Cosimo intencionadamente —. Imposible llegar hasta el balneario... Habrá que buscar otro sitio.

Sí, el campamento le resultaba oportuno, porque le proporcionaba un pretexto para llevar a Cora a un lugar apartado, lejos de las casillas del balneario.

— Los soldados no me incomodan — contestó la muchacha.

—A mí, sí — replicó Cosimo; y condujo el automóvil por un sendero lateral.

— Vamos, si lo prefieres — agregó ella después de un momento —, pero debes prometerme que no harás tonterías.

Cosimo no contestó.

Hasta donde les fué posible recorrieron el sendero incierto y tortuoso en medio de los tupidos matorrales que bordeaban el bosque. En un claro, desde el cual una especie de camino daba la impresión de llegar directamente al mar, decidieron detenerse. Cosimo se apeó, tomó la bolsa de cuero que contenía la comida para el almuerzo y los trajes de baño, y luego ayudó a Cora a bajar. Ella alargó las piernas fuera del automóvil, con un movimiento casi convulsivo, y el vestido amarillo se le abrió descubriendo sus magníficos muslos rectos, macizos y prietos. Cosimo no pudo menos de pensar que estaba desnuda debajo del vestido, sintiéndose súbitamente feliz como ante el presentimiento de una aventura fácil e intensa. Caminaron en silencio hasta el mar.

El sendero estaba tapizado de hierba. De uno y otro lado, los pinos inclinaban sus cabezas sobre los jóvenes. Después ralearon los pinos, y los matorrales circundaron a la pareja. Por entre las hierbas se adelantaron las primeras lenguas de arena. Al fin distinguieron el mar resplandeciente, azul, inmóvil bajo el sol.

— No veo el momento de echarme al agua — dijo Cora con entusiasmo.

Sudaba copiosamente a través del vestido, debajo de las axilas, y a cada paso su falda se abría y sus piernas se lanzaban hacia adelante, impacientes, como si quisieran ayudar a las caderas a librarse del cuerpo. Ahora los jóvenes avanzaban con dificultad por entre las dunas, molestos a causa de la arena sembrada de cardos y pedruscos.

Luego atravesaron la playa y caminaron a lo largo del mar, detrás de las negras orlas que dejaban las ondas sobre la orilla rutilante.

Cosimo trataba de llevarla lo más lejos posible. En realidad, esa parte de la playa estaba desierta, pero algunas barcas encalladas en la arena y algunos techos cónicos de paja ennegrecida que surgían detrás de las dunas, parecidos a los de las chozas africanas, revelaban la existencia de una aldea de pescadores.

— Vamos hasta allí — dijo Cosimo, señalando unas rocas que emergían detrás de la última barca. Cora no contestó. Caminaba delante, con los zapatos en la mano, divirtiéndose en imprimir las huellas de sus pies desnudos sobre la arena empapada.

Cosimo se quedó atrás para admirarla a su gusto. Cora, a los diecinueve años, era ya de formas opulentas, y se podía adivinar que a los veinticinco sería una matrona. Tenía un cuerpo — pensó Cosimo, tratando de sofocar su deseo con imágenes y comparaciones — como el de ciertas botellas, anchas en el medio y estrechas en el cuello y la base. Las caderas redondas y macizas, resaltando de tal modo que la falda parecía suspendida en el vacío y ondulaba a cada paso como un miriñaque, se estrechaban de pronto en la cintura y las rodillas. Más arriba de la cintura, la espalda era delicada, grácil quizá, y los brazos delgados; debajo de las rodillas, también las piernas eran delgadas, largas, finas, con pies minúsculos. Pero la verdadera belleza de ese cuerpo — bien lo sabía Cosimo — no estaba en la espalda sino en el vientre. Cora, como algunas estatuas clásicas, tenía un pecho pequeño; mas el vientre era pleno, inocente como el de un niño y no obstante sólido e impetuoso, parecido a un mundo de carne morena en el cual, como engullido por ella, quedara oculto el ombligo. Ese vientre prometía una sensualidad intensa, sana. Sin embargo, con gran disgusto de Cosimo, Cora era fría, si no frígida. Estaba como adormecida por ese su buen sentido de muchacha modesta e ignorante, dactilógrafa de profesión, dulce pero no sentimental. A veces, para hostigarla, Cosimo le decía que su destino era criar una docena de hijos y convertirse en una mujer enorme. Cora no protestaba.

Al llegar a las rocas, volvieron a subir por la playa hasta las dunas. Cosimo dejó caer la bolsa, sentóse y comenzó a quitarse los zapatos llenos de arena. Cora se arrodilló, sacó de la bolsa dos trapitos rojos y dijo con su voz indiferente y perezosa:

— Voy a desvestirme... Vuélvete. Pero si no estás seguro de poder quedarte así, dímelo ahora... porque entonces me desvestiré detrás de esos arbustos.

Cosimo estaba herido. No lo ofendía tanto esa púdica precaución como el tono exento de coquetería, casi duro en su llana bondad. Respondió secamente.

— Quédate tranquila. No te miraré.

La muchacha no contestó. Cosimo, de espaldas, esperando que terminara de vestirse, fijó los ojos en el mar. Sentía un fuerte deseo de volverse y gritarle: "¡Deja que te mire! ¡Eres tan hermosa!...", pero resistió a la tentación y permaneció inmóvil hasta que de nuevo oyó la voz indiferente:

— Ya terminé...

Entonces, frente a él, pudo verla de pie, con los senos ceñidos por una faja floreada y el pubis cubierto por un triángulo de la misma tela. En los costados de las caderas, la malla se reducía a un botón y un ojal, a los que estaba unida la parte posterior. Cora, con las piernas juntas y el vientre tenso, levantó los brazos y reunió en un haz sus cabellos para metérselos en la gorra. Su rostro era simple y serio, con ojos negros, redondos y un tanto prominentes, nariz larga, recta, y boca carnosa de expresión desconfiada.

— Voy a bañarme — dijo —. Y se alejó contoneando las caderas, el vientre hacia adelante, los hombros y los brazos hacia atrás. Cosimo se puso a prisa su traje de baño y la alcanzó, corriendo por la playa.

— Echémonos juntos al mar — le dijo, tomándola de la mano.

La muchacha no lo rechazó y apuró el paso. Pero cuando llegaron a la orilla se apartó de su acompañante, lanzándose al agua: primero desapareció la cabeza pequeña, después las piernas espléndidas. Reapareció un poco más lejos y comenzó a nadar vigorosamente. "Hasta luego", pensó Cosimo, contrariado. Como no le gustaba nadar, se quedó chapoteando cerca de la orilla.

Cora nadó largo rato, concienzudamente, gozando del mar, al parecer olvidada de su compañero. Después volvió a la playa. Caminaba despacio en el agua, sobre el fondo arenoso. Cuando el agua le llegó al pubis, se detuvo para quitarse la gorra de goma. El agua cortaba sus caderas en el punto más ancho, formando una base líquida y brillante a ese vientre moreno. Alrededor del ombligo le habían quedado innumerables gotas, y parecía tener el vientre sudado, deseoso y cálido como una ánfora de terracota repleta de agua y puesta al sol. Nuevamente se avivaron los deseos de Cosimo, que se alejó un poco para mirarla mejor. Cora sacudió sus cabellos aplastados por la gorra de baño. Dijo:

— ¿Y si fuéramos a comer? Tengo hambre...

Cosimo se mordió los labios. Cada vez que Cora pronunciaba una palabra, su deseo desaparecía y era reemplazado por despecho.

Caminando por la playa, volvieron al lugar junto a las dunas donde habían dejado la bolsa de cuero y las ropas. Cora abrió el paquete que contenía el desayuno. Estaba hambrienta y, sin preocuparse de adoptar una postura más cómoda, empezó a devorar un sandwich de rodillas en la arena, el vientre redondo y desnudo emergiendo de los muslos prietos, los cabellos echados a un lado sobre la espalda delicada. Cosimo comía de mala gana, porque el deseo le quitaba el apetito. Mientras comía, Cora charlaba despreocupadamente, y Cosimo hubiera preferido que callase, porque esa charla fútil destruía toda sensación de belleza, recordándole hasta qué punto la muchacha era fría y sin imaginación. Contaba un incidente muy común en esos días en que los aliados habían llegado hacía poco a la capital y cada muchacha de Roma era asediada por la soldadesca.

— El oficial me resultaba simpático, pero nada más... Hace unos días me dijo que fuera a verlo a su despacho, que me daría trabajo. Yo fuí, uno nunca sabe... Pero apenas entré, advertí lo que pasaba... Con los norteamericanos es fácil darse cuenta... Mientras tanto, él se sienta sobre la mesa y empieza a decirme unas cosas, tú sabes, alusiones... Al fin me toma las manos. Entonces le dije: las manos en su sitio... Si necesita una dactilógrafa, muy bien, pero si es otra cosa... hay demasiadas muchachas en Vía Veneto que no esperan nada mejor... Elija una de ésas. Fingía no entender, pero entendió muy bien. Tan es así que después de un rato, con el pretexto de que yo no era taquígrafa, me despidió...

— Bueno — dijo Cosimo tratando de bromear —, no tenía mal gusto.

— ¿Y a mí qué? — contestó Cora mordiendo otro sandwich —. Ante todo, exijo que me respeten... Quisiera ver cómo se portan con las mujeres de su país... No han de tratarlas así, supongo...

Es seca, árida, a fuer de sensata — pensó Cosimo —, pero ese buen sentido era tan intenso en ella que parecía hasta misterioso.

— Yo habría hecho lo mismo — dijo él.

— Ustedes, los hombres, están siempre de acuerdo — sentenció Cora.

Cosimo dejó su sandwich sobre el papel aceitoso. Después, arrastrándose por la arena, se le acercó:

— Dame un beso.

— Nada de besos.

— Dame un beso.

La muchacha se inclinó y lo besó en la frente.

– Ya está.

Cosimo rió. Rodeándole las caderas con ambos brazos, la besó con fuerza en el vientre. Hundía su rostro en la carne cálida y sudada, apenas debajo de la cintura. Cora se puso inmediatamente de pie, sacudiéndose la arena sobre su compañero.

– ¿Qué te pasa?

Cosimo dijo tristemente:

– Nada, perdóname.

El parecía ofendido, pero ella parecía tan sólo hambrienta. Olvidaba muy pronto los agravios, y era ésa otra prueba de su absoluta falta de coquetería. Mientras recogían las sobras y los papeles, una sombra se irguió delante de ellos y una voz interrogó:

– ¿Almejas?

Alzaron los ojos: un pescador, caminando por la arena, había llegado silenciosamente hasta ellos. Pequeño, delgado, oscuro de piel como un gitano, tenía un rostro de viejo, con la boca hundida entre la nariz aguileña y el mentón prominente. Pero los cabellos negros eran vivos y brillantes como algas que le cayeran enmarañadas sobre los ojos expresivos. Sonriendo, les tendía un delantal lleno de almejas azuladas. Usaba tan sólo un pantalón de fuerte tela gris, y por una rasgadura del género mostraba una pierna seca y morena que parecía de bronce, con los músculos y tendones en relieve, visibles como en una pieza anatómica. Llevaba el torso desnudo, y el pelo de su pecho era gris. Atravesada a la cintura tenía una cuchilla en forma de hoz, como las que usan los campesinos, y sobre la espalda un aparejo de pescar.

– No, gracias – dijo Cosimo.

Cora, sin mirar al pescador, añadió:

– No queremos que nos dé tifus.

El viejo rió, mostrando una boca negra, casi desprovista de dientes.

– Por favor... Nosotros las comemos... siempre...– e indicó, más allá de las dunas, los techos de paja de las chozas.

– ¿Un poco de vino? – propuso Cosimo.

– Gracias – dijo el viejo –. Tomó el vaso, lo levantó en señal de mudo brindis y bebió de un trago, limpiándose la boca con el dorso de la mano. Todavía repitió por formalidad:

– Entonces ¿nada de almejas? – y sin esperar que le contestaran se encaminó hacia las chozas con el paso lento de sus piernas enjutas y fuertes.

– ¿Has visto qué hermoso es? – preguntó Cosimo, olvidando por un momento la ignorancia e insensibilidad de su compañera.

– Un viejo – dijo Cora torciendo los labios.

Habían terminado de comer. Cora arrojó los desechos más allá de las dunas. Luego se echó de bruces en el suelo.

– Ahora tomaré un poco de sol.

Extendió sus manos hacia atrás para desabrocharse en el dorso la faja que ceñía su pecho. Después, aplastando sobre la arena sus pequeños senos blancos, trató de enrollarse el traje de baño sobre las nalgas a fin de reducirlo a un triángulo exiguo. Así, de bruces, las caderas parecían expandirse; bajo la curva del talle se advertía el vientre hundiéndose en la arena.

– ¿Por qué no te lo quitas del todo? – dijo Cosimo burlonamente.

– Hace unos días – contestó la muchacha con seriedad –, en Castel Fusano, estaba desnuda, tomando sol... Era un lugar donde no había un alma... Y bien, no me creerás, pero un aeroplano me vió y comenzó a volar hacia delante y hacia atrás, a lo largo de la playa, cada vez más bajo... Por último, tuve que irme...

Ahora el sol calentaba con fuerza. Cosimo no tenía ya nada que decir. Por lo demás, comprendía que el calor, el baño y la comida habían terminado por amodorrar a su compañera, volviéndola aún más fría e insensible que de costumbre. A pesar de todo, se tendió al lado de la muchacha, que ahora estaba inmóvil con el rostro entre los brazos, y la llamó por su nombre. Cora se sobresaltó, quizá porque dormía, y con una mano se apartó los cabellos del rostro, dejando sólo un ojo al descubierto.

– Dame un beso – dijo Cosimo tontamente.

– Oh, tanto beso... Me habías prometido que te portarías bien...

– Se prometen muchas cosas...

– Si lo hubiera sabido, me quedaba donde estábamos al principio...

– ¿Junto a los soldados?

–¿Y qué hay de malo? Por lo menos, hubieses estado tranquilo.

Eran palabras duras, aunque pronunciadas con tono bondadoso. Cosimo, para disimular su contrariedad, fingió dormir él también. Permaneció un tiempo de ese modo, irritado, aburrido, el rostro entre los brazos y la boca sobre la arena. Estaba por dormirse de veras cuando oyó la voz de Cora que le decía de mal humor.

– Pero ¿quieres dejarme en paz de una buena vez?

¿Qué le pasa?, se preguntó a sí mismo, estupefacto. Pensó contestarle de igual modo, pero apenas alzó los ojos vió, sobre la espalda de Cora, una enorme mano negra de uñas violetas. El corazón le dió un vuelco. Luego una voz dulce, inquieta, con acento extranjero, invocó en una extraña cantilena:

– Señorita . . . Señorita . . .

Esta vez Cora advirtió su error y, casi al mismo tiempo que Cosimo, sentóse en la arena. Entonces vieron junto a ellos, en cuclillas, a un negro con uniforme de soldado. Debía de ser muy alto, a juzgar por la amplitud de sus espaldas y las dimensiones de sus piernas plegadas. Y era negrísimo, con un reflejo brillante de sudor que, a lo largo de la nariz, le corría de la frente a los labios violáceos contraídos en una sonrisa torpe, casi como de náusea. Tenía el cráneo rasurado hasta el cuello, que al surgir musculoso y rudo de la camiseta entreabierta daba una sensación de fuerza bestial.

Cora, sentada, trataba de echarse sobre la arena. Cosimo preguntó, haciendo un esfuerzo:

– ¿Qué quiere?

El negro se volvió hacia Cora, pidiéndole con voz afanosa y nostálgica:

– Señorita . . . ¿Vienes conmigo? – y señalaba con la mano el horizonte del mar.

Cosimo sentía una opresión en el pecho, como si estuviera sofocado, y advertía que se había puesto muy pálido. Con todo, logró decir:

– Pero ¿está loco?

El negro, sin mirarlo, continuaba dirigiéndose a Cora. Ahora, tomándola de un brazo, repitió en un tono más apremiante aún:

– Ven, señorita . . . Ven . . . Ven conmigo.

– ¡Fuera, fuera! – gritó Cosimo con voz enérgica. El negro levantó los ojos, estupefacto, luego se puso en pie. Era realmente un gigante, y así, de pie, su cabeza sin frente y con la nuca tan recta parecía minúscula. Cosimo creyó que el negro pensaba irse y se sorprendió de haberse librado de él tan fácilmente. Pero el negro no se retiró: miró a su alrededor, se agachó, tomo un leño seco que había sobre la arena y lo agitó, amenazante, bajo las narices de Cosimo, al tiempo que decía:

– ¡Tú, fuera! . . . ¡Pronto! . . . ¡Fuera!

Antes de comprender lo que hacía, Cosimo supo que estaba huyendo. Corrió unos minutos, luego se volvió y vió que el negro de pie junto a Cora, también de pie, la tomaba del brazo. Entonces, jadeante, con el corazón que le daba grandes golpes dentro del pecho, se escondió detrás de una duna.

El negro hablaba; después, él y Cora caminaron lentamente hacia el mar. El negro llevaba a Cora de un brazo y le hablaba, inclinando cortésmente su nuca rapada. Junto a él, Cora resultaba pequeña; hasta sus caderas, que momentos antes le habían parecido a Cosimo tan macizas, parecían exiguas. Cuando llegaron al mar siguieron caminando uno al lado del otro, en dirección a las montañas. Cora andaba dócilmente, contoneando sus muslos como de costumbre. El negro le soltó el brazo, y Cora siguió caminando a su lado. No era una mujer llevada a la fuerza por una bestia, pensó Cosimo con terror. Eran dos amigos, dos enamorados, dos amantes que paseaban juntos. De pronto se le ocurrió que quizás la muchacha no estaba muy disconforme con la aventura. Recordó haber oído hablar de la atracción que a veces los negros despiertan en algunas mujeres blancas, y pensó que Cora debía ser una de ellas. Mientras tanto, los dos se alejaban, y ahora el negro tomaba de nuevo a Cora del brazo, pero no para impedirle que huyera, pensó Cosimo, sino para manifestarle su deseo por ese contacto carnal. Atemorizado, indignado, Cosimo empezó a insultarla en voz baja:

– ¡Perra . . . ! Conmigo no hay caso, pero con el negro sí . . .

Caminaban, y Cosimo temía a cada instante que cruzaran nuevamente la playa y se escondieran tras las dunas. Mientras los observaba, vió que en el mar, a no mucha distancia de la pareja, estaba el pescador de almejas. Estaba solo en las ondas azules y brillantes que le llegaban al vientre, y andaba hacia atrás, tamizando la arena con su cedazo de mimbre. Los tres estaban lejos, perdidos ya en el temblor del aire sobre el fondo deslumbrante del mar.

– Perra, perra – repitió Cosimo con lágrimas en los ojos.

De pronto sucedió lo inesperado. Cora entró de un salto en el agua y corrió a refugiarse detrás del pescador, poniéndole las manos sobre los hombros.

El negro se había detenido. El pescador se libró sin prisa de las correas de su aparejo y salió del agua, lentamente. Ahora ya estaba en la orilla, frente al negro, y parecía muy pequeño. Después algo brilló bajo el sol, y Cosimo adivinó que era la cuchilla. El viejo, mientras hablaba, movía ante sí la cuchilla, su ademán parecía más bien

oratorio que amenazante, y asimismo parecía que el negro lo escuchaba atentamente. Luego el negro echó a andar y reinició su lento paseo por la playa. El viejo quedó inmóvil en la orilla, con la cuchilla que relampagueaba al sol. El negro andaba despacio, aunque siempre alejándose; después caminó en diagonal, atravesó la playa y muy pronto desapareció tras las dunas.

Entonces el viejo se volvió hacia Cora, que se había quedado en el agua, cerca del aparejo, e hizo con la cuchilla un ademán como diciéndole: "Vía libre". Cora salió del agua y avanzó por la playa. El viejo gritó algunas palabras en dirección a las dunas, agitando la cuchilla; luego volvió al agua. Y Cora corrió al encuentro de Cosimo, que mientras tanto había salido de su escondite.

Cosimo no sabía cómo explicar, cómo justificar su cobardía. No bien se reunieron, dijo:

– Lo siento... He quedado como un...

La muchacha lo interrumpió, sencillamente:

– ¿Y qué podías hacer?... El negro era un gigante... ¡Qué miedo, sin embargo!... Por suerte, estaba el viejo con su cuchilla...

Mientras volvían a vestirse con gran prisa, la muchacha habló un rato más del peligro de los negros y los soldados en general.

Regresaron. El pescador continuaba junto al mar, tamizando la arena. Pequeño y moreno, resplandecía bajo el sol. Cosimo dijo.

– Volveré otro día... Quiero traerle un regalo.

– Y harás bien – dijo Cora, sin sombra de menosprecio.

Pero en el automóvil, antes de partir, le echó los brazos al cuello y lo besó en la boca, con fuerza, largamente. Entonces, en el ardor y la dulzura de ese beso, el primero que recibía de la muchacha, Cosimo advirtió algo que no le atañía y que había sido despertado por aquella voz apremiosa, canora, y por la cuchilla del pescador. Y sintió remordimientos y celos, al mismo tiempo. [1]

(Traducción de Mario Albano)

ALBERTO MORAVIA

Este relato pertenece al libro L'AMORE CONIUGALE, cuya versión española publicará próximamente la Editorial Losada.

Balzac y el Adulterio

Cuando Balzac afrontó el inmenso trabajo de diseñar lo que él quería que fuese una Historia Natural de las Costumbres de su Tiempo, tuvo que hacerlo en términos biológicos, apoyándose en los dos valores fundamentales ya señalados por Airstóteles, y cantados por el Arcipreste de Hita en su deliciosa lengua:

Como dize Aristótiles, cosa es verdadera:
el mundo por dos cosas trabaja, la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fembra plazentera.

Me parece encontrar ya prefigurada toda la Interpretación Económica de la Historia en la primera de esas cosas por las que el mundo trabaja: "por aver mantenencia", pero ese enfoque lleva en su agudeza su propia cerrazón de miras, puesto que pretende prescindir con bastante imprudencia de la otra, la del "juntamiento con fembra plazentera". Placentera, no placentada, a no hacer trampa equivocándonos con palabras similicadentes, porque aun cuando una de ellas sea el señuelo para llegar a la otra, lo cierto es que lo que mueve al hombre, en primer término, es más el deseo del placer que el de la reproducción. La famosa voluntad de poderío en la que Nietzsche iba a centrar por su parte la vida humana no es otra cosa, si bien nos fijamos, que el resumen de esas dos apetencias, puesto que en definitiva, ¿qué es eso del Poderío? Es la certidumbre latente de llegar a alcanzar en cualquier instante aquel juntamiento y aquella mantenencia, que así quedan implicadas potencialmente en él.

Balzac había intuído tan perfectamente todo esto, que en cuanto respecta a la voluntad de poderío debe ser considerado como el antecesor inmediato de Nietzsche. Incluso sabía, y sus numerosísimos avaros los certifican, que tal voluntad puede seguir actuando por sí sola, moviéndose en el vacío, sin llegar a consumir la "mantenencia" absolutamente innecesaria para quien la allega. Su Gobseck muriendo al lado de almacenes repletos de toda clase de mercaderías perecederas, como mariscos en descomposición, empanadas putrefactas, carnes agusanadas, que había ido acumulando después de discutir con cicatería su precio, es el ejemplo más aleccionador de ello.

Por ahora prescindiré de la consideración de este aspecto interesantísimo del furor posesivo, para dedicarme exclusivamente a escudriñar la importancia que, dentro de la vida sexual de los personajes de la "Comedia Humana", tiene el adulterio.

Una de las obras más vastamente difundidas y de mayor éxito, entre las que componen este panorama sin igual, es la que se titula *Fisiología del Matrimonio,* y forma parte de los "Estudios Analíticos". En realidad, ese nombre proviene de un concepto de realismo pesimista acerca de esa institución, que, según se desprende de su contenido, está indisolublemente ligada con otra, execrada por todos los moralistas y anatematizada en todos los Códigos, pero que subsiste triunfante en contra de tales dictámenes, y es el Adulterio. Tanto, que la tal *Fisiología del Matrimonio,* debería titularse, más bien, Anatomía, o Embriología del Adulterio, puesto que se dedica exclusivamente a describir sus modalidades, formas y orígenes.

Cierto es que el propio Balzac trató de librar a la sociedad que nos describe del reproche de ser excesivamente inmoral, que inevitablemente fluye de su modo de actuar, y para ello intentó justificarla con estas palabras que figuran en *Una Hija de Eva*: "El amante, pesadilla de los maridos, se encontraba en todas partes, excepto, quizá, en los hogares, donde en aquella época burguesa se daba menos que en cualquier otro tiempo. Cuando todo el mundo corre a las ventanas y grita: ¡Guardias! e ilumina las calles, no parece ser la ocasión más propicia para que los ladrones decidan pasearse."

La justificación es de una ingenuidad conmovedora, primero, porque cuando todo el mundo grita ¡Guardias! claro es que los ladrones no tienen tiempo de pasearse, pues suelen estar ocupados en los menesteres de su oficio, salvo que todo el mundo se sienta simultáneamente atacado de manía persecutoria, y segundo porque la idea de hacer novelas de adulterios, como lo son la inmensa mayoría de las de Balzac, cuando el número de adulterios es mínimo y con el objeto de atemorizar a los posibles amigos del fruto del cercado ajeno, es lo último que podría esperarse de quien se consideraba a sí mismo, y con tantísima razón, más un Naturalista que un Moralista de las Costumbres. ¿Qué diríamos del entomólogo que en vez de describirnos los rasgos característicos perdiera su tiempo en señalar las desviaciones excepcionales de los Coleópteros, y con el fin de ejemplarizar a los escarabajos?

La introducción a la *Fisiología del Matrimonio* comienza con la cita de las palabras pronunciadas por Napoleón ante su Consejo de

Estado, al iniciarse las discusiones sobre su famoso Código Civil, y expresan en términos bien categóricos: "El Matrimonio no deriva de la Naturaleza". Esto que para Balzac es una verdad evidente, demuestra además la grandeza del Matrimonio, puesto que para él lo Social, como opuesto a lo Natural, es lo que se halla más encumbrado en la tabla de los valores humanos. Antiroussoniano decidido, Balzac no cree que la salvación del hombre resida en el retorno a la naturaleza, incluso sospecha que en ese regreso perdería lo que pacientemente ha adquirido de humano, justamente por haberse alejado de ella.

En la Sociedad que Balzac contempla, que reconocía como institución básica del Matrimonio, acepta con todas sus consecuencias el aserto napoleónico, y ve en él su aspecto jurídico con una prescindencia casi increíble de su lado biológico. Las "fembras plazenteras" en modo alguno debían confundirse con las esposas, puesto que el fin del matrimonio era asegurar una legítima descendencia y no procurar la felicidad de los contrayentes. La manera de contraer ese vínculo era bien revelador de lo que tendría que resultar su funcionamiento en la práctica. Innumerables veces asistimos en casi todas las obras de Balzac a ese sopesamiento escrupuloso de los bienes de fortuna de los contrayentes, los bienes actuales, y de aquellos otros que con un sentido tan cariñoso llamaban "las esperanzas", o sea los que recibirían a la muerte de sus parientes más queridos. De entre todas estas escenas, la más ampliamente desarrollada es la que aparece en *El Contrato de Matrimonio*. Allí asistimos al duelo entre los dos notarios representantes de cada una de las partes, el viejo Mathias por la del novio, y Solonet por la de la novia. Duelo en que todas las argucias y las añagazas eran aceptables, todas las sospechas, legítimas, toda reacción ante las injurias, prohibida. Los presuntos contrayentes permanecen al margen, como ajenos al asunto que se dirime, mientras sus engallados representantes se encrespan en la pugna más enconada para conseguir arrancar al rival las condiciones más ventajosas en el contrato que se discute.

Y cuando el solapado joven Solonet trata de conmover a su contricante, éste le responde con palabras bien directas, y no del todo sentimentales: "— No sigáis diciéndome bobadas. Existen medios de comprobación [se trataba de la dote de la novia]. ¿Qué derechos de sucesión habéis pagado a la Hacienda? La cifra nos bastará para establecer las cuentas. Id derecho al asunto. Decidnos francamente lo que os rentaba y lo que ahora os queda. Luego, si estamos lo bastante enamorados, ya veremos". Es un extraordinario "match" en el que se

trenzan los segundos, que se permiten hablar siempre en primera persona, mientras los pupilos, cuya suerte está en juego, permanecen perplejos en su rincón. ¿Pero es que en verdad era su suerte exclusiva la que estaba en juego? Con un concepto individualista, así era sin discusión posible: de lo que los notarios arreglaran o desarreglaran podría derivar su felicidad o infortunio particulares. Pero el viejo Mathias contempla las cosas desde otro ángulo. Para este notario, que actúa como insobornable testificador del acaecer social, no era lícito desvincular el destino personal de los novios de la suerte, mucho más importante para él, de su linaje, del que aquéllos son meros representantes momentáneos. Por eso cuando le hablan de amor y de sentimientos, responde inflexible:

—"Aquí no se trata de sentimientos; estamos arreglando los asuntos de tres generaciones."

Es indiscutible que esta manera de negociar un matrimonio, no de persona a persona, sino de familia a familia, confiere a la sociedad una estabilidad jurídica que constituye para Balzac el máximo valor; pero al mismo tiempo crea una inevitable fuente de posibles desavenencias, pues entreveradas con esa estructura jurídica, a veces emparedadas entre la solidez de sus muros, se encuentran las realidades inmediatas de los seres individuales, de carne y hueso e incluso de espíritu, con pasiones y deleites de tan innegable evidencia que, frente a ellos, las terribles realidades de los códigos se les ocurren antes de ficción.

El matrimonio por razón de Estado —y eso es, en resumidas cuentas, todo enlace en el que se anteponen las conveniencias familiares— no puede ser viable si no es por un tipo de continencia aún más dificultosa de mantener que la misma castidad, o por la válvula de escape del adulterio.

Cuando un notario comienza por arrogarse el derecho de expresar categóricamente (al discutir un matrimonio): "aquí no se trata de sentimientos", las personas que resulten unidas por ese vínculo tienen que reservarse, para cuando la pasión irrumpa en ellas, el derecho de proclamar a su vez: "aquí no se trata de intereses". En la práctica es lo que inevitablemente sucede. A una sociedad como la balzaquiana, en la que la familia antepone su egoísmo tribal al de los seres que la forman, no le corresponde otra actitud posible que la de un hipócrita: cerrar los ojos ante la violación de lo prohibido en sus leyes. Por eso podemos decir que en ella, si el matrimonio forma la viga maestra del edificio social, los adulterios son las columnas sobre las que se apoya

esa viga. Nótese un hecho bien curioso: las palabras con que se designan a los seres que mantienen relaciones extraconyugales, aun cuando pueden parecer recargadas de menosprecio, cuando no de simple envidia, reconocen del modo más pleno la certidumbre del amor. Se les llama "amantes", y también "queridos", y con expresión más pudibunda, "amigos", pero siempre se acepta que el vínculo que media entre ellos es tan noble como el amor, el cariño, o la amistad. En cambio, en las palabras con que se designa a las personas casadas, nada deja entrever el afecto: son los cónyuges, es decir, los que soportan un yugo común, y a nuestros oídos suena del mismo modo la palabra esposa, cuando designa a la compañera legal y al instrumento que aprisiona.

Claro está que tales modos de decir pueden ser profundamente erróneos: entre innumerables parejas de los llamados "amantes" no existe otro lazo que la acuciante urgencia del deseo, el Eros sin alas, como tan gráficamente ha sido llamado, y por otra parte existen matrimonios en los que una pasión original se ha ido metamorfoseando en lazos afectivos de tan profunda e inextricable solidez, que los identifica hasta el punto de no poderse sobrevivir quienes lo forman. Lo único que quiero señalar es que, según el consenso social con tanta ingenuidad expresado en esa forma de lenguaje, mientras en el matrimonio "no se trata de sentimientos", según el decir del notario Mathias, en el adulterio sí.

Resulta interesantísima por lo reveladora la forma cómo Balzac considera distintas posibilidades de adulterio. Para empezar señalaré que en su *Fisiología del Matrimonio*, que es sin duda donde mejor refleja su pensamiento al respecto, el adulterio del marido no es tenido en cuenta para nada, se lo considera simple y sencillamente como inexistente, o al menos como falto de interés por completo. En el desarrollo de toda su "Comedia" notamos con escasísimas excepciones el mismo fenómeno, y aun esas excepciones son de por sí muy ilustrativas. Citaré, por ejemplo, el caso de Calixto, el protagonista de *Beatriz*, con la señora de Rochegude. Pero aquí hay que tener en cuenta que a Calixto, su familia lo ha casado, así, literalmente, para hacerle olvidar su amor hacia la señora de Rochegude, de tal modo que, desde el punto de vista de la pasión, el verdadero adulterio es el que comete con su esposa, ya que la aceptó cuando aún estaba profundamente enamorado de dicha señora. ¡Y hay que ver los pases y enroques, incomparablemente más sutiles y eficaces que decentes, de que se vale su suegra, la señora de Grandlieu, para hacerlo volver al buen camino! Además, Balzac, para incluir a Calixto en una tácita regla general válida para

la totalidad de los maridos adúlteros, y que enunciaré de inmediato, hace que la señora de Rochegude sea bastante ligera de cascos y se encuentre socialmente descalificada.

Otro marido reiteradamente adúltero es el barón de Hulot, que arruina a su familia con tal de satisfacer las necesidades de su desordenado temperamento. Pero ya este desatado barón de Hulot, al constituir el prototipo del marido adúltero balzaquiano, me permite declarar la ley general a que aludí, y ella es que dichos maridos, sin excepción, se dedican a las mujeres de vida licenciosa, bailarinas, "ratas", como designa a las muchachitas partiquinas de los cuerpos de baile, o simple y sencillamente cortesanas, tales como Florina Esther, Codine, Coralia, Val Noble, Carabina, y tantas otras que nos muestran sus "esplendores y miserias" a lo largo de todas sus novelas.

Junto a estas busconas que sólo van tras el lucro, existen otras que actúan bajo el amparo de su condición de mujeres casadas para disimular mejor sus propósitos y alcanzar una cotización más alta, como la señora de Marneffe de *La Prima Bette*, pero todas ellas, aun cuando envuelvan en sus redes a esos incautos hombres casados, nunca llegan a constituir para ellos una auténtica responsabilidad. En un sentido estricto no los "comprometen", puesto que ellas mismas, socialmente consideradas, sólo constituyen un pasatiempo, y el peligro que representan es tan sólo económico; por eso la pobrecilla señora de Hulot, resignada a su triste destino, se limita a pedirle a su marido que no las busque tan caras . . .

Pero más iluminador aún resulta el caso del señor conde de Granville. Este caballero, grave magistrado, casó con una mujer de tan cerrado fanatismo religioso, que su estrictez de conducta le volvió la vida sencillamente imposible, pues no hay pecado de tan eficaz y perversa ponzoña como el de una virtud implacable. Su beaterío jansenista lo forzó a buscar el aire respirable en un amor adúltero, que le había de deparar los únicos momentos realmente felices de su vida, fructificados luego en dos hijos tan hermosos como ilegítimos. Aquí la palabra "adulterio" resulta un poco abusiva, y así lo comprendió Balzac cuando al darle título a esta novela, la llamó *La doble familia*, puesto que todo era decoroso en ese duplicado existir del señor conde de Granville, cuya amante, Carolina, hasta ignoraba su condición de hombre casado. Pero, hacia el final, la Sociedad, aliada con la Iglesia, intervino para desbaratar esa felicidad improvisada a su margen, y el severo magistrado cumplió lo que consideraba su deber, separándose simultáneamente de su tan legítima como insoportable esposa y de su

dulce e irreprochable Carolina, a la que abandonó a su desventura en la más inicua miseria, acatando lo que debía a la sociedad. Es que la sociedad balzaquiana toleraba que los maridos se divirtieran un poquito, pero sin comprometerse demasiado, y el señor conde lo había hecho, ya que había formado otro hogar, y sólo podía "justificarse" mediante la más atroz de las infamias.

La conducta de los otros maridos no llega a configurar el delito de adulterio, porque socialmente no alcanza a tener consecuencias, ya que, o no tienen hijos fuera del hogar, o, en caso de engendrarlos, las pobres criaturas servirán de víctimas expiatorias al cargar sobre sus cabezas inocentes el irremediable baldón de su origen espurio.

Aunque parezca paradójica, quiero señalar una última circunstancia con respecto al adulterio de los maridos; por lo común, el grave pecado lo cometen antes de casarse, pues para Balzac, como inevitable consecuencia de la regla anteriormente sentada, las señoras cometen sus adulterios casi exclusivamente con hombres solteros, y aunque esta experiencia no les sirva a ellos de advertencia, no evita que sean a su debido tiempo "minotaurizados" —la palabra es creación del propio Honorato— por sus legítimas esposas.

Parece mentira que Balzac, tan sutilísimo indagador del corazón femenino adúltero, al describir el amor de las muchachas solteras decentes no logre sobrepasar el común denominador psicológico de los colabodadores de "magazine". Todo es allí de una pureza que linda con la ñoñez, como en el caso de Ursula Mirouet con Sabiniano, sin titubeos ni arrebatos, a menos que se trate de fogosas italianas como la Ginebra Piombo de *La Vendetta*, cuyo ardor meridional la lleva a desencadenar la tragedia enfrentando las iras igualmente inconmovible de su padre, que no transigirá ni ante su muerte, porque ella ama a Luigi Porta, perteneciente a una familia tradicionalmente odiada. Tanto en estos arrebatos como en aquellas beatitudes, todo es allí convencional y folletinesco. En cambio, ¡qué diferencia con la sutileza, toda ella de sucesivos matices, con que penetra en el fluctuante espíritu atormentado de sus adúlteras, apasionadas y vacilantes al mismo tiempo! Allí vemos a la Princesa de Cadignan planeando su amor hacia, y casi diría contra, D'Arthez, como si se tratara de una partida de ajedrez, a la tremenda duquesa de Chaulieu, dominante desde su doble señorío de mujer y aristócrata, sobre el espíritu fino y flexible del poeta Canalis; a la dolorida señora de Graslin, consumiéndose en su retiro para hacerse digna del amor del joven Tascheron que murió por ella sin decir una palabra que pudiera comprometerla, a la fuerte Dinah de

La Baudraye, generosamente apasionada por su Lousteau, mediocre novelista cuyo talento literario, tan por debajo del de ella misma, alienta y tonifica, e incluso ampara maternalmente, insuflándole el talento de que él carece; a la señora de Serisy, rugiente como una leona, arrancando las rejas de la prisión en la que ha muerto su amante, el joven Luciano de Rubempré. Es todo un mundo, hirviente, apasionado, fluctuante entre la sublimidad y la perfidia, entre la mezquindad egoísta y la magnanimidad; en una palabra, humano, demasiado humano.

No se trata por cierto de esa penetración psicológica inmisericorde que maneja Dostoievsky frente a las almas con la dureza, y por eso mismo con la penetrabilidad de los rayos X, y que utiliza para brindarnos implacables radiografías de los entresijos del ser. Balzac procede, sin duda, con menor capacidad de introspección, pero con esa sagacidad descubridora de los fotógrafos que no utilizan otra luz que la del día y que, sin embargo, valiéndose de enfoques convenientes, saben magnificarnos los pequeños detalles, o compendiar las vistas de conjunto de un objeto, un monumento o un rostro, reveladores de pronto de aspectos que ni sospecharíamos sin esas fotos.

Balzac, anticipándose a los naturalistas, cree en el "documento", pero, sobrepasándolos en delicadeza técnica, sabe que el documento no debe emplearse directamente como tal, sino puesto al servicio de una función estética, justamente como en las fotografías a que acabo de aludir. La "Comedia Humana" es un inmenso fichero documental, en el que no falta dato alguno para reconstruir la sociedad de su tiempo, que su copilador utiliza con la sutileza del arqueólogo —y eso es Balzac, un arqueólogo de su contemporaneidad— capaz de reconstruir toda una cultura a partir de un trozo de cerámica, o de un fragmento de friso.

Y el friso viviente y dolorido que nos ofrece es aquel en que palpitan sus mujeres pecadoras, porque para él el alma femenina sólo alcanza su plenitud en la pasión, y la verdadera pasión sólo es aquélla capaz de insurreccionar al individuo contra lo social, haciéndole saltar por encima de las vallas de las conveniencias (vallas —y no se pierda de vista este detalle fundamentalísimo— que el propio Balzac considera sagradas e indispensables), atropellando, no simples convencionalismos, sino deberes ineludibles. ¿Qué interés dramático tendrían todas estas escenas de adulterio de mujeres decentes, si no existiese esa flagrante contradicción? Y con todo tengo la certeza de que Balzac estaba muy dispuesto a absolver de sus faltas a una pecadora tan desdichada y nobilísima como la vizcondesa de Beauseant, por aquello de "lo

mucho que amó", primero al infiel marqués de Adjuda-Pinto, y más tarde al señor conde Gastón de Nueil.

En la diversidad de esta interminable galería, no falta el adulterio puramente sentimental de *El Lirio del Valle,* en el que Félix de Vandenesse adquiría el tacto mundano que había de servirle a su tiempo para enderezar a la que sería su esposa, "née" Granville, cuando su peligrosa curiosidad la inclinó a desertar de la dicha doméstica por la improbable felicidad de un amor intelectualizado hacia Nathan.

Hay también las pobrecitas mujeres enceguecidas, no tanto por el amor cuanto por el odio o el simple desdén hacia sus maridos, que caen en brazos de verdaderos profesionales del adulterio, como el aprovechado Máximo de Trailles, explotador de incautas "incomprendidas" del tipo de la señora de Restaud. Sin generalizar este extremo de deliberado cinismo, me atrevería a insinuar otra regla, sino de vigencia general, por lo menos bastante común para ser tenida en cuenta, y es que en esta clase de relaciones, mientras las mujeres suelen entregarse por entero a sus amantes, éstos proceden con aprovechada cautela, siendo frecuente que sean más jóvenes que ellas y que las utilicen como peldaños en la escala social en procura de mejores situaciones. Muchas de ellas reconocen el derecho de sus amigos para proceder así, e incluso se preocupan de procurarles un casamiento ventajoso, que no es del todo improbable, a veces con una hija de la propia interesada.

Para que no falte ningún ejemplar, citaré a la casi inocente señora de Coleville, cuyo corazón era una yesca, y debido a ello, mientras su marido tocaba alegremente el clarinete en la orquesta, o estaba en su oficina, se dedicaba a obsequiarlo con una problemática descendencia resultante de sus sucesivos y fugaces amores. Pero la pobrecita señora Coleville es apenas la mujer de un empleado, y sus deslices, aun cuando dejen rastros en el Registro Civil, en modo alguno harán peligrar la estabilidad de ninguna gran casa, y para Balzac las grandes pasiones ocurren casi siempre en las grandes almas que parecen encontrarse de un modo predominante en las más altas esferas del gran mundo.

Por eso es tremenda la responsabilidad de esas grandes damas que tienen que asegurar la limpieza de la descendencia de sus ilustres progenies, y de ahí que sus amores extraconyugales sean casi siempre comprometedores, no tanto con respecto a su marido, como a su estirpe. Los maridos mal pueden poner en peligro la legitimidad de unos hijos claramente ilegítimos, y por ello fácilmente abandonables, según lo demostró el señor magistrado Granville. De ahí que sus pecados de adulterio sean siempre pecadillos, que apenas pueden servir de pasto al chismorreo, mien-

tras que la ilegitimidad subrepticia, difícilmente demostrable de los frutos de amores adulterinos por parte de las esposas, configura el supremo crimen social porque introduce en el seno mismo de las grandes casas, que servían de pilares al edificio social de la monarquía, un elemento de incertidumbre y disolución que ni el más peligroso anarquista podría manejar con parecida eficacia contra la suprema majestad de lo Establecido.

Creo que esto aclara la posición de Balzac frente al problema: el pecado en que incurre el hombre adúltero es fundamentalmente un pecado contra su propia conciencia, elemento no demasiado exigente entre los actores de la "Comedia Humana". Con respecto a su esposa, que se ha casado con él por conveniencias, el desvío del marido, más que una falta, es un alivio.

La mujer adúltera, en cambio, peca ante todo contra la sociedad, falta monstruosa que equivale a la violación del tabú para el salvaje, y peca, en la persona de su marido, contra el linaje en que ha sido admitida y cuya pureza ha prometido preservar.

Cuando los amores ilícitos de las esposas carecen de consecuencias ulteriores, la sociedad, y el propio marido, suelen acordar una socarrona tolerancia, parecida a la que se concede al adulterio del hombre, pero la posibilidad del peligro hace que se mantenga tensa una dramaticidad latente que es la que confiere su interés siempre renovado al tma.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Calles del Este

Calles que se hunden en las dársenas, madres
lamidas por la miseria, cansadas de arrastrar
borrachos marineros a los barcos, y sacando
de la desesperanza la alegría, lo que nutre,
con sus harapos haciendo banderas todavía,
a mi memoria en esta pieza ahora vuelven,
las veo enseñando la honda locura de la vida
que es ir llorando y cantando al mismo tiempo,
vuelven como cuando en ellas entro de toda vanidad
despojado, conservando sólo el duro amparo

de la libertad: y empieza entonces un salmo compañero,
igual que si entre firmes pares de pronto marchara,
soy de algún modo eterno, como si me murmuraran
que el día en que para siempre todo haya sido borrado
las cálidas calles del este en su corazón mantendrán
un hálito de aquella criatura simple que pasaba,
que tantas veces serenamente monologando llegaba,
a pesar de saber que un águila de graznidos
inaudibles, la muerte, desde esos vivísimos cielos,
la muerte, la seguía, sin descanso la vigilaba.

Himno a la Noche

ESTA vecina aún hermosa bajando su persiana
quizás por tercera vez, los borrachos a lo lejos,
los borrachos entre improperios ardiendo,
aquel que fuí yo antaño saltando de la cama
para arrodillarme con el arrepentimiento
que como una flor enorme me crecía, el visitante
de mi vecina yéndose más solo bajo las espesas
alas de un tango, más abatido que nunca,
y también el destructor que cada uno es
cuando en tales horas calcula, piensa
sin caridad en las gentes, trama, o gime
por salvarse, todos ellos, todos, y nosotros,
todos los que te temen y te confunden,
cuántos escalones descienden cada vez
sin ser culpables hacia su infierno,
golpeados, seducidos,
arrastrados
por tus falsas delicias, tus enfermedades, tus pavores,
noble y cruel, sólo propicia para los que desechan
los vanos socorros, para los fuertes,
para los adoradores de sustancias inencontrables,
oh noche.

H. A. MURENA

El Café

Sin riesgo de incurrir en una grave exageración afirmaremos que Buenos Aires tiene un meridiano: el café. Dimensión feliz y pequeña ventura del hombre que en tiempos de trajín y de rigurosa actividad halla en él un remanso vegetativo y lento.

En esta ciudad tiene una historia más antigua que la patria. Ya a comienzos del siglo pasado incluso poseía billares y grandes patios entoldados, para frescura del verano, y un aljibe en el medio. Pero hasta llegar al Café de Marco, en los tiempos iniciales de la Revolución, ninguno adquirió tan notoria fama como para disputarle la merecida paternidad del café porteño. Era un café de tono político, discurseador y jacobino, situado en la esquina de Bolívar y Alsina, como para que desde el Cabildo oyeran sus bulliciosas arengas.

Este, que tal vez pudo ser el comienzo, no es, sin embargo, el origen, porque la institución reconoce antecedentes, formas arcaicas y modalidades diversas que le equivalen con bastante exactitud. Recordemos la pulpería, el boliche, el almacén, y genérica y sustancialmente todo lugar en que acostumbraban a reunirse los hombres a conversar y a sentir cómo pasa el tiempo. Es indudable que la institución, aunque nos llegara conformada desde Europa con la pretextada bebida, existía desde antes, desde siempre. Era y es, simplemente, un ritmo, una propensión humana que busca un lugar donde ejercerse y que entre nosotros ha logrado la amplitud que todos le concedemos.

Su validez es tanto o más grande que otras dos atracciones de la ciudad: el fútbol y las carreras. Para confirmarlo basta una observación elemental e inmediata: ambas actividades —por momentos pasiones— se inician en el café y concluyen en la glosa y comentario final en torno de sus mesas.

Esta realidad, como todas, es compleja y de definición difícil. Al decir café se sobrentiende el café de barrio, ya que el del Centro —lugar en que se aceptan las formas, se irradian y luego se olvidan por otras— ha ido perdiendo sus características en muy rápida evolución y convirtiéndose en la confitería o en el bar. Pero hablar de estos lugares es hablar de especies muy distintas. Además el Centro ha

dado lugar a una forma apresurada que los barrios, con ortodoxia bien entendida, han rechazado: el café de parado, antiséptico y lleno de mármoles. Todo el aparato de estos establecimientos equivoca el verdadero sentido del café, que no es sólo su bebida, sino también la charla, la soledad reposada y el cigarrillo. Es, en consecuencia, un engendro que sólo pudo arraigar en esa zona, verdadera imagen del futuro del país, trajinado y urgido. Por eso ha barrido los auténticos cafés y sólo consiente las formas ya dichas, los "quick lunch", las lecherías con mesas de mármol y los bares lácteos, otro barbarismo apresurado que se impuso con el mito de las granjas propias. Algunos cafés quedan, sin embargo, pero con tanta gente que los ambiciona que se han vuelto paradójicos. No hay conversación, reposo o reflexión que aguante la presencia de quien, sin disimulo, espera turno junto a la mesa.

El café auténtico, sus clientes auténticos, que es casi decir lo mismo, persisten en los barrios donde, al alejarnos del puerto y de los centros de actividad económica, encontramos los restos de un espíritu colonial, una mayor proximidad del campo, lento corazón del país. Los litorales tienen una condición casi femenina ante las novedades y se engatusan con las apariencias y las chucherías como los indios. Algunas novedades de 1920 todavía luchan bravamente en Mataderos por ganar prestigio, y es evidente que la gente de La Plata, pese a su cercanía, camina más despacio que la de Buenos Aires. Prestigios y olvidos son ya tan rápidos que es casi seguro que el porteño, dentro de cincuenta años, tendrá que buscar su nostalgia en Santiago del Estero o en Jujuy.

Los cafés se han instalado con preferencia en las esquinas, cerca de las plazas y sobre las calles anchas, buscando apariencia y clientela. Su planta no ofrece muchas variantes y la mayor parte ha aceptado el añadido de "café y billares". Dos o tres ventanales determinan algunos sitios de preferencia para los que buscan balconear las calles, distraídamente, o esperar con paciencia la alegría de algunas mujeres. Otros parroquianos, en cambio, buscan los rincones recatados y más alejados del ruido, huyendo de las distracciones, de los alejamientos de sí mismo.

Con ortodoxia, el piso debe ser de madera, con un poco de aserrín cuando llueve. Piso de tabla, de pinotea, de más está decirlo. La baldosa y otros materiales recomendables por la higiene —muy frecuentes ahora— perturban la sociabilidad del café, enfriando los pies y eliminando la pastosidad del sonido propio de estos locales. Las

mesas de madera, con tabla rectangular o redonda, pero siempre, eso sí, sin mantel ni ramitos de flores. Las tablas de mármol o de piedra reconstituída, limpias y pulcras, parecen esconder en sus frías superficies la urgencia de una despedida. Una ventaja encierran, sin embargo: la de poder resbalar el vaso en su charquito de agua en los momentos de gran distración. Sobre la mesa no hay ceniceros; el platillo del café o el piso reciben cenizas y puchos, sin escándalo de nadie. En cuanto a las sillas, la característica que más las confunde es su falta de tapizado. Son, simplemente, de madera, con una elemental comodidad, que es todo lo que exige el cliente habitual. El respaldo, ya que impera la actitud pensativa o la conversación tranquila y confidencial, suele emplearse cuando se escucha con atención afectada y desdeñosa la argumentación ajena, en tanto que se prepara la propia, o cuando en el juego de naipes se orejean aparatosamente las cartas.

Un mostrador sobrio y la gran máquina Express, opulenta y llena de cromo. Detrás algún espacio, estantes con botellas, y coronando todo, el reloj, detenido o decididamente ineficaz. Cuando el lugar es populoso, al fondo del café se encienden las luces de los billares, juego que se aviene bien con la naturaleza de la institución. Entonces es "café y billares", algo que pierde modestia. Y el colmo es el agregado final, "salón de familias", que, como es lógico, no pasa de ser un anexo lateral con puerta propia. El café, lugar riguroso de hombres, ha concedido ese ámbito, por lo general pequeño y no de mucha comodidad, a la mujer acompañada. Su clientela, en su mayor parte, está constituída por parejas que incansablemente sondean el pasado y preparan el futuro. A veces algún matrimonio, ya formal, acaba allí su amistoso paseo.

Aunque la divisoria entre uno y otro local sea una simple mampara de vidrios, rematada con algunas plantas ornamentales, o una vitrina alargada llena de botellas, es sin embargo una frontera bien definida e infranqueable. Más allá hay un mundo de hombres al cual la mujer no llega sino a través de las palabras maliciosas, en el recuerdo de experiencias o en las intenciones que el tiempo despaciosamente va madurando. El "corralito", ésta es la impresión que a veces causa, tolera el mantel y las flores artificiales, de esas que, como los amores que ampara, parecen siempre nuevas y fervorosas.

Sobre el mostrador está, negando el café suave y de filtro, la gran máquina Express que lo quema y malogra generalmente. Pero es condición de su clientela no quejarse jamás del líquido que le sirven en los pequeños pocillos blancos, porque éste no es más que un pretexto. El mozo,

que casi se confunde con la concurrencia, usa saco de gabardina –en verano, a veces, de piqué blanco– y unos atributos de trabajo que acaban de singularizarlo: una gran bandeja redonda de metal y un estropajo con que fregotea las mesas.

Hasta hace muy pocos años el café reconocía otro elemento de gran importancia, una verdadera institución, que aún está en el recuerdo de todos: la victrolera. Sobre un lugar evidente, casi siempre a más alto nivel que las mesas, para darle la necesaria perspectiva, una "señorita", vulgarmente la victrolera, cambiaba discos en una gran ortofónica. Recibía también los pedidos de determinadas piezas, las miradas y toda otra muestra de discreta admiración. Sentada en su silla, piernas generosas –las polleras se usaban cortas o muy cortas entonces– aguardaba con afectada displicencia la terminación del disco. Era, dentro del café, por ella misma o la música que hacía oír, un elemento de elegancia, a veces de riesgo, que se ha perdido. Ahora la reemplaza un enorme tocadiscos automático, por cuyo frente de vidrio circula un agua llena de burbujas y de colores.

El café, como todas las cosas, adquiere según las horas modalidades y características determinadas. Y también varía según los días de la semana, sino todos, de acuerdo con algunos de ellos. Las horas de la mañana son de tranquilidad y sosiego, pues aunque cueste creerlo el trabajo sustrae la mayor parte de sus clientes. Señores jubilados que allí leen su diario, gente de tránsito y la juventud aun no encauzada ocupan algunas mesas. Pasamos por alto el "completo" matinal, porque esa no es frecuentación sino casi obligación biológica y el café, por tácito consenso, no puede ser una actividad o visita interesada. Al mediar la mañana suele ser el vermut o simplemente el café que antes del almuerzo se juega a los dados. Y así, en los días de trabajo, mal llamados hábiles, sigue esta vida mortecina hasta las cinco o seis de la tarde en que el local se puebla abundantemente. El aire, entonces, se llena de humo, de charlas, del rumor apagado de las bolas de billar, que chocan en las carambolas repetidas, o del golpetear jubiloso de los dados. Todo ello dominado por el grito convencional de los mozos: "¡un exprés!, ¡otro y son dos!, ¡media taza y un especial de crudo!" Esta densidad y apogeo del café no siempre pertenecen a los atardeceres, aunque, bueno es decirlo, los prefiere y prolonga hasta altas horas de la noche. El sábado, día de vísperas, su vida se inicia inmediatamente después del almuerzo y se prolonga en una noche que prácticamente no tiene fin. A través de esa noche, la noche de un preciso calendario viril, se llega al domingo, que es día de culminación y bullicio.

El local se convierte entonces en un solo olor, en un rumor atareado y despacioso a la vez, que permite en torno de cada mesa una breve isla de intimidad y a veces de lejanía, por poco que se la precise. En las barriadas y suburbios las mesas de los habitantes están llenas de mutuas referencias, de amigos y conocidos, porque allí el café es una solución que ha logrado la amistad, sentimiento que para la mayor parte de los porteños no tiene validez dentro de la casa. Tal vez sea expresión de egoísmo, celo u orgullo, pero es evidente que se siente la imposibilidad de una o varias amistades familiarmente compartidas. Podemos decir que el café es el sitio de tácita convocatoria de los amigos, que pocas veces –tal vez ni lo piensen– conversan en las salas a la calle o en los comedores, en torno a una mesa cubierta con felpa roja o verde, en tanto que la madre o la mujer se desviven porque no se les enfríe el café o por averiguar si les agrada el licor de mandarinas. El café es la única solución estable, permanente, el salón de fumar, de estar con los amigos, con franqueza, sin el rodeo de los cuadros familiares llenos de moraleja. Es también centro difusor de sabidurías, de rumores y maledicencias, conocimientos que, ejerciendo una crítica incuestionable, el lenguaje popular denomina "chimentos".

En invierno, cuando el local se hace más cálico y acogedor, el juego halla en él un ambiente propicio. Además del billar, que requiere sus propias mesas, el de los dados, en sus más caprichosas combinaciones, es por lo general el que decide el pago de las adiciones. Es juego bochinchero y muy particularmente sobre mesa de mármol. El ajedrez, las damas y el dominó, juegos de mayor reposo, encuentran sus adeptos, sus rachas y modas, que también las hay en el café. Salvo mejor opinión, estimamos que el juego de las cartas, muy especialmente el truco, es más usado en los despachos de bebidas, o en esos lugares muy singulars que, habiendo perdido el campo que antes los rodeaba, admiten al presente una identidad mestizada de café, despacho de bebidas, almacén de ramos generales, churrasquería y cancha de bochas. Como ejemplo, y sin empeñarnos en esta opinión, proponemos el que se alza en Corro y San Eduardo y el recién desaparecido en la esquina que hace Boyacá y Gaona, el viejo camino de la ciudad. Y al hablar de juegos, venciendo discreciones, no podemos ocultar, sin embargo, que el café es una de las más importantes sedes de la ilegal quiniela y de las apuestas de caballos. Algunos enemigos del café, que los tiene, exageran estas actividades y hacen de ellas algo vergonzante y criminoso. También llegan a afirmar que en él se consuman las maniobras de los cuenteros; pero es inexacto porque las estadísticas demuestran que los poseedores del billete premiado, la herencia o la

máquina de hacer dinero prefieren para sus actividads otros ambientes menos familiares y más confusos.

Tampoco es lugar de excesos alcohólicos, ya que la bebida preferida es la que su nombre deja suponer. Se lo bebe puro y es el café por excelencia, o se lo mezcla con un tanto de leche, y se hace de él, entonces, el "cortado". Está demás mencionar el café con leche, con medias lunas, manteca y mermelada porque es clásico en determinadas horas. El café con caña, con coñac o grapa es frecuente en los días de invierno; en verano la cerveza desplaza a las bebidas espirituosas y más cálidas. El vermút con fernet o bitter tiene, como aperitivo, un horario bien determinado, y hasta sus días. El sábado queda jugado para el domingo, a mano de tal o cual equipo o sobre la verosimilitud de un hecho determinado que alguien ha puesto en duda. En el café de barrio no hay bebidas exóticas y nadie agita la coctelera, instrumento inusual dentro de un repertorio elemental y sencillo.

Todo esto puede ser el café; todo esto puede ayudar a imaginar una determinada forma y apariencia. Pero nada, en verdad, de lo que hemos mencionado es definitivo y sustancial, porque lo que define a la institución con más lealtad es su tiempo, el tiempo del café.

El café puede ser la negación del tiempo, o si se quiere, su libre disponibilidad, sin retaceos ni urgencias. Es el tiempo de los jubilados, del que no cumple la rigidez de un horario, o las horas de ocio del que acaba de liberarse de una rutina. Es evidente que el tiempo posee en el café un valor propio, difuso e inesperado, que no podemos medir por el que se demora en beber el contenido de un pocillo. Lo mide la amistad, la conversación, la polémica sobre recientes erudiciones o el simple deseo de soledad y de quietud.

El café, en su más pura expresión, es el lugar del hombre que no mide el tiempo, de los hombres que vulgarmente son denominados haraganes, despreocupados, y que, por una incalificable degeneración de la palabra, algunos designan con el vocablo "criollos". Sin entrar a considerar la verdad o la injusticia de esto, insistiremos en que el hombre del café no es un producto del café, no nace de él. Y no lo decimos en un afán disimulado de defender la institución. El café nace del hombre, que lo ha esperado con paciencia. Antes ha sido la pulpería, la taberna, la cantina, el almacén, hasta que cedieron terreno ante el café, que para 1800 funcionaba en lugar de mayor prestancia y de población más agrupada. El café —concepto con muchos sinónimos— es ahora la justificación más aparente de ese hombre que por algo lo aceptó.

Estar en el café, para tantos, es una manera de quitarle importancia a la vida, el "qué le vamos a hacer", desganarse en el ocio, volverse hacia lo mínimo circunstancial. El futuro es en ellos una noción diluída o incierta, que sólo se enuncia en el "hasta luego", o en el pronóstico del domingo, habitual y deslucido. Allí se duermen, se manosean y olvidan las pasiones.

El hombre que frecuenta el café es hombre que entrega su posesión más difícil, su tiempo. Va contra el tiempo "útil" de los otros, el tiempo victorioso de las cuentas bien sumadas, de la propiedad y las inmediatas conquistas del confort.

ALBERTO SALAS

Hudson a Solas[1]

La contemplación, con su activa fijeza en un móvil distante, que se cierne sobre nuestra libertad —como el vuelo de un pájaro en el cielo desconocido— es, acaso, el único de los poderes que logra acercarnos al misterio de las cosas sencillas: las puras y perfectas formas naturales, olvidadas o desdeñadas por esa corrupción que el mundo y la temporalidad angustiosa imprimen en el hombre. Pero sucede, a veces, que la contemplación se resuelve en densidad de lenguaje, siempre más pesada la palabra, con su carga racional, que el ambicioso rapto contemplativo, y decae entonces a un estado intermedio, que es la meditación: todas las potencias del entendimiento, en su máxima tensión, a la zaga de ese fugitivo móvil que ha logrado interesarnos, allí, en esa oscura sima donde ya no se sabe si alienta un ancestral sentido. configurando la imagen del retorno, o constituye en el hombre un saludable anhelo moral. En suma, el goce contemplativo de la naturaleza puede tener nacimiento en una idea o en un patético impulso hacia nuestro origen. La sencillez es violentamente seductora, porque prescinde de nosotros. Su misterio consiste en ignorarse e ignorarnos.

Sin embargo, contemplamos el objeto sencillo con un inconfesado rencor que quiere abrirse paso a través de nuestro reconocimiento de lo admirable, porque comprendemos que nos arrebata, con nuestra voluntad

1 Primera parte de *Hudson: naturaleza e infancia,* ensayo que obtuvo el Premio "Augusto Rodríguez Larreta" otorgado por la Sociedad Argentina de Escritores en 1950.

o sin ella, para dejarnos en seguida y ser sólo nuestro en el instante de la contemplación evocada. Entonces el objeto nos pertenece, llámese naturaleza o infancia: primeros árboles que nos ampararon, que sentimos casi sin verlos, en sombra y forma para nuestro tacto; colores y voces familiares. No es que la evocación nos los devuelva, sino que verdaderamente nos los da, ya sin posible pérdida. Y revive en nosotros hasta ese mágico y primitivo poder de invocarlos, de pronunciar sus nombres para que acudan con su bulto y presencia, sin discernir el límite que media entre nuestro amparo y aquel otro suyo, remoto. Acto de profunda creencia, la contemplación de este modo evocada perfila en los objetos su verdadera pero no indestructible sustancia, ya que la razón pretende que un aura subjetiva es la que está envolviéndolos, que nuestra propia intimidad es la que nutre su imagen. Pero, ¿de qué otro modo podríamos descubrirlos? ¿Mediante qué poder, si no era entonces nuestra capacidad de observarlos y, ya conocidos, admirarlos? Sólo desde nuestro propio ser es posible la contemplación, en el acto y en la memoria. Pero en la elección del objeto contemplado allí sí que no bastan la sensibilidad ni la inteligencia que la razón aduce; necesarios son estos poderes y, a la vez, un desapego de los mismos. Vacación de los intereses del mundo y demonio; ocio tentador y alerta, como el de un niño cuya carne participa de las más desnudas sensaciones porque tiene los sentidos en suspenso de una realidad que sólo para él parece tener un lenguaje comprensible. Hudson dice que el campesino ha olvidado lo que el niño aprendió con sólo mirar los seres y las cosas sencillas que lo rodean. Y bien pudo decirlo quien preservó en sí mismo esa potencialidad que el tiempo en muy pocos hombres no corroe.

La pampa tiene algo de regazo, pero de madre salvaje. Giganta, que deja a sus hijos arañarse en los cardos y jugar con la tierra, como quería John Carrifergus, el de *The Purple Land*. Además, proporciona al hombre la mejor soledad, que es la de su propia y solidaria compañía. Cuando no existen sino la llanura y el cielo, y a muchas leguas otros seres que gozan o quizá padecen de lo mismo, el hombre no se siente abandonado ni prisionero; al contrario, se le despierta un sentido más perfecto, más unitario de su ser. Acaso no sabe nombrarlo, pero lo siente. El hombre de la pampa sólo en las ciudades se ve perdido, envilecido; a causa, sobre todo, de la pestilencia que despiden esas almas de muchos pisos, igual que sus moradas, tan excusablemente egoístas. Pero no es únicamente la integridad de su cuerpo, su ser físico y aislado, lo que le pertenece como sensación. Además de todos los objetos que la naturaleza le alcanza –

hombres, animales y plantas, elementos que lo circundan— vive en él otro sentido, más allá de lo visible. Su espíritu se configura con esa dimensión de misterio que trae a sus ojos el hábito de mirar a lo lejos. No es la mirada borrosa y decepcionada del hombre de las ciudades, que ha desaprendido la visión por falta de espacio. La mirada que se lanza a lo lejos adquiere un poder de síntesis, de apresar las cosas en un signo en el que nada sobra, sino lo accesorio: la retórica, lo mismo que en su lenguaje, emanado de esa turbación de querer expresar en palabras la cosa contemplada. Podría Hudson representar, mejor que otros, el espíritu de la pampa si con ello se quisiese denominar un ente —pampa, llanura, desierto, naturaleza desnuda y virgen—. Pero más que el lugar telúrico y el habitante de ese lugar Hudson representa el hombre que lo contempla. Los gérmenes del paisaje pampeano quedaron en él, pero no porque subsistan en el alma de todos sus coterráneos. El era el hombre que *elegía* ese ámbito terrestre, lo que lo diferencia de los que sólo lo viven, apurándolo como un placer. Y no se quiera ver en el exilio que prefiriera una búsqueda de la evocación en su pureza intocable, que sería propósito sentimental y veladamente literario. Otro de los gérmenes pampeanos que lo aguijoneaban era el nomadismo, el ansia ambulativa o vagabunda que hacía al gaucho mudar de querencia, cuando lo necesitaba, y sembrar taperas en la pampa. Hudson nunca fué un derrotado ni un triste; por eso en todos sus libros, y especialmente en el más evocativo de ellos —la memoria de sus primeros años— no aparecen el tono melancólico ni el lamento: él no describe un paraíso perdido sino que, con su mirada de ternura irónica, contempla al hombre, Hudson-niño, en su totalidad y armonía. En el transcurso humano no hay etapas que se nos desprendan, como el pellejo de una serpiente: llevamos nuestra infancia, *somos* nosotros en ella, sin escapatoria, y sólo en la medida en que no sufra olvidos el espíritu del hombre asegura su persistencia y unidad.

La vida de Guillermo Enrique Hudson se nutre del goce de la naturaleza, que es afán de luz solar y dormir cansado para que el alma tenga, al día siguiente, la libre disposición del misterio en sus formas naturales. Esto le da ese poder de adaptación "dondequiera que crezca la hierba", como dice en el comienzo de *A Sheperd's Life*. Su lugar de nacimiento pudo proporcionarle esa dimensión, que él ya había elegido *far away and long ago* cuando le habló a una niña, en Londres, "de otras tierras que tienen una vida de pájaros más noble que la nuestra". Es que había descubierto en su niñez, y jamás pudo olvidarlo, esa secreta belleza de las formas naturales que permanece sellada para los ojos del filisteo. Hay un pasaje en *A Sheperd's Life* que habla de una madre aldeana, en Salis-

bury, atendiendo a sus negocios de feria en la conversación con una vecina, mientras su hija, una niña, importuna y reclama entrar a la Catedral, permanente sugestión tantas veces prometida. La escena trae a la memoria un Goethe, no mencionado, cuando compara a los poemas con vitrales maravillosos, que no se distinguen desde la plaza y entonces la iglesia parece un antro de tinieblas que irrita al filisteo. Pero adentro, en la paz sagrada del recinto, todo se colora de nueva y desconocida luz, por obra acaso de esos vitrales historiados, cuerpo translúcido de la poesía. Goethe sugiere, como Hudson en las líneas advertidas aquí, la atracción de un misterio latente, que sólo es tal para el espíritu desinteresado del hombre o aquel otro, levísimo, de la infancia.

Es la misma atracción que le hace reivindicar la existencia de águilas, buitres y halcones —enemigos de las especies domésticas y otras cultivadas por el dueño de tierras cercadas, señor que no tolera competencia en sus instintos carniceros— cuando Hudson dice que sólo los pájaros de alto vuelo revelan a los ojos y a la mente la inmensidad y la gloria del mundo visible. Que sin esas figuras solitarias el firmamento nunca podría parecer sublime.

Y no es con la actitud díscola de un inmoralista de la naturaleza, sino con la que emana de su abismal contemplación del universo, de lo que es "uno con todo", que llega hasta renegar de ciertas criaturas de pluma y lujo, como el faisán al que los ingleses estiman tanto, porque para protegerlo el guardabosque se ve obligado a desterrar de sus dominios a los pájaros de otras especies, rapaces pero majestuosas, que integran la total armonía.

Un cielo indiscernible, igual a la pampa nativa —donde la vista se pierde, como dijera Sarmiento— busca Hudson en su Londres de turbios reflejos, en los parques, sólo buenos para echarse de espaldas y compartir el tiempo y el mendrugo con los pájaros, también aparentemente ociosos; lo busca en las campiñas inglesas, junto a los pastores y otras gentes que "no son personas de importancia ni tienen automóvil"... "que están en la tierra con algo de la tierra adentro"; en los acantilados donde se congregan los gansos silvestres, junto al mar; en las pobres aldeas, como la de Winterbourne Bishop, de la que le hablara el viejo Bawcombe entresacando sus imágenes de una memoria verde y viva como la Biblia. Winterbourne Bishop tiene para Hudson el encanto de la nada: no hay allí ni siquiera paisaje; un arroyo que el invierno llena de agua, míseras casas, una iglesia vetusta. Aldea imperturbable, que no crece ni tiene historia; sólo vive en el viejo pastor, que ha nacido en ella, y acaso en otros seres

como él. Las estaciones la visten y desvisten con su follaje, los pájaros y los animales mueren y nacen, siempre los mismos. Winterbourne Bishop está en la nada, y ese *estar* que es un *ser* transitorio, denuncia en su latido la aparente caducidad y la oculta permanencia de la vida en el mundo, patente en su más claro espejo, la naturaleza.

Más que las ciudades ennegrecidas y su hacinamiento Hudson prefiere las muchedumbres de pájaros, y éstas nunca en los museos que son, como las bibliotecas, estanterías donde la vanidad del hombre conserva el lujo de las palabras y las plumas, sólo vivas al aire libre. Y él, que ha leído y escrito tanto, no se considera jamás un poeta ni un escritor de literatura sino simplemente un naturalista, es decir, un aficionado a la contemplación de estos objetos que no puede empañar el aliento humano. Pero estima y honra esas tristes usinas, las ciudades, donde el hombre es capaz de avanzar por la labor de su espíritu en el conocimiento y el amor de las cosas eternas. Lector de seguras elecciones, la poesía mejor para él es la que guarda un íntimo enlace con lo objetivo, pero impregnada de afecto, como en Keats, Shelley, Meredith, Swinburne con su oda a la gaviota, y sobre todo en Juan Meléndez, cuya lengua española —por la gracia del asonante —se le antoja más aérea, a propósito para tratar de pájaros con ese sentimiento de alegría infantil que descubre lo esencial allí donde los ojos del filisteo se irritan. Hudson quiere una desnudez sin ornatos, como la de la pampa; limpia e ingenuamente cruel —así es la naturaleza— en la que se alce una poesía directa, con la sugestión que entrañan las palabras, unívocas, suficientemente cargadas de sentido cuando las reza una lengua viril. Por eso en *A Sheperd's Life* elogia al viejo sacristán que, lento y grave, dice su oración mientras los farfullones la musitan, entremezclada y sucia de balbuceos.

Gozador de todos los sentidos, los prefiere en estado puro y a propósito del sonido dice que el hombre, por culpa de su inmoderación en materia de arte, ya no sabe complacerse en la "música delicada" que es la que surge, vibrátil, de la vegetación y los pájaros. Y en el balneario de Harrogate, mientras discurren los necios y los niños juegan, Hudson entabla una comunicación secreta entre su oído y la nota de llamada de un *willow-wren*, oculto en la espesura, y tan solitario como un naturalista en esa villa parásita de señores.

Si Hudson fuera sólo lo que hasta aquí ha podido acercarnos nuestra indagación, con su amor por una inmanente belleza encarnada en seres, pájaros y hombres "con algo de la tierra adentro", el goce pleno de los sentidos y su elección de la pampa desnuda y la aldea donde no

ocurre nada, la imagen que tendríamos de él sería la de un espíritu contemplativo, aunque vigoroso y realista, como corresponde a un hijo de anglosajones con su gota de imaginativa sangre celta. Pero hay otras fuerzas que aparecen —irrupciones de lo demoníaco también en estado puro, sin malicia— que nos burlan el simplismo de tan tranquilizadora y falsa imagen. No es sólo un sentimiento estético el que lo lleva a la contemplación de la naturaleza; hay, además, en él un afán de *entendimiento*, más que de conocimiento, un empeño en no parecer minucioso ni exacto en la descripción de las cosas —salvo en las particularidades de color o de canto que descubre por sí mismo en los pájaros— y esta diferencia es también la que existe, profunda, entre un doctor en ciencias naturales, como tantos de gabinete, y un naturalista al aire libre que observa porque ama y necesita distinguir las formas de lo real —desvelar la *patencia*, la verdad, supremo quehacer del filósofo griego— para sentir que vive en el mundo. La verdad que busca se confunde con la vida, y porque la sabe cambiante, velada, incognoscible, sus palabras nunca ofrecen definiciones terminantes, que podrían ser retazos, frías interpretaciones de la realidad, sino que flotan luminosas, a veces parecidas a esa vaga emanación que se levanta de los campos húmedos por la mañana. Es que todos los escritos de Hudson —que no busca perfecciones éticas ni científicas; tampoco literarias, aunque su dominio de materia y forma pudiera hacerlo suponer— se levantan sobre una certidumbre, acaso antes que sobre una convicción, ya que no proviene de razonamientos ni de juicios post-teóricos: es la misma evidencia moral que surge ante la mirada que observa, sin miedo y con reposo, a esa Gran Madre que es la naturaleza, y a la que es preciso acompasar nuestra propia respiración si queremos que se nos comunique, viva, una partícula de su eternidad. Acaso lo que diferencia a Hudson del mero contemplador estético sea ese apetito sobrenatural, ese ansia de perennidad que, inexpresado, flota dentro de sus palabras, aparentemente objetivas porque están apegadas a lo real. Y es, también, lo que podría formar en él la antítesis de la aguzada reflexión de Schiller: "No dejes de preguntarte, pues, sensible amigo de la Naturaleza, si no es tu indolencia lo que suspira por su sosiego; y tu moralidad ofendida, por su armonía". Hudson contempla porque admira en las cosas naturales esa identidad que tienen consigo mismas, esa ley inalterable que las hace ser lo que han sido y lo que siempre serán, esa perfección que se manifiesta en el mundo visible; pero él, el contemplador, pretende sorprender, reproducir, palpar en sí ese secreto ritmo, ya que no siente cortado del todo el nexo que debe unir al hombre con su contorno. De esa sensibilidad e intuición provienen acaso sus palabras

en *Green Mansions* cuando regresa Mr. Abel al bosque y percibe su influjo, no sin cierta vergüenza, porque se compara con un niño asustado que corre a recibir la caricia protectora: "En ese momento Madre y Naturaleza parecían una y la misma cosa".

En el hombre que rememora sus lejanas impresiones –él era, en la pampa, el pequeño hijo de los Hudson cuyos vecinos se lamentaban porque nunca serviría para nada, ya que su sola afición consistía en andar detrás de los pájaros– o en el exilado que recorre en bicicleta la campiña inglesa y es capaz de dejar fluir horas, días y semanas conversando con pastores y otras gentes inocentes, en toda la curva de su vida, tan apacible que podría hacérnoslo aparecer como un indolente en el primero de los ejemplos de Schiller, o en el sujeto de una vocación estética iniciada en aquellos éxtasis infantiles, hay sin embargo una sorda secuencia, un dramático anhelo de "más vida" que nubla sus ojos y, según confiesa, le hace contemplar el paisaje como si estuviera siempre despidiéndose. Podríamos preguntarnos si no es esa misma turbación la que le obliga a exilarse, vagabundo que no tiene ni quiere fortuna, y a envidiar –única apetecible– la existencia del gitano, con su tez curtida y ojos avizores, sus costumbres de nómade y su sabiduría de grajo. Lo que Hudson admira en éste no se parece a la adulteración romántica que ha hecho del gitano un tema de sus efusiones vagamente recreativas; tampoco quiere juzgarlo de acuerdo con ninguna ley moral, ya que escapa de todas. Hudson lo observa, como naturalista que es, y por eso no es de extrañar, dice, que se atenga a su apariencia y deje de lado otros aspectos que ofenden a la sociedad humana. No es el ser natural –el gitano pisa otro escalón–; más bien posee una astucia animal, pero sublimada, y una penetración que le revela fácilmente la inocencia o cualquiera otra fisura de la personalidad de sus víctimas, porque necesita utilizarlas y con ello defender su sospechada existencia. Sin embargo, no es su aguda inteligencia inculta lo que Hudson admira –a pesar de que reconoce en ella una de las fuerzas de su perdurabilidad– sino esa adecuación perfecta, esa correspondencia entre organismo y ambiente que le hace casi inmune a las enfermedades y a las repugnancias, ese gozo con el que vive y dispone de los bienes naturales, aunque para ello sea preciso que padezcamos, a veces, su afición por los bienes ajenos. Y, sobre todo, lo que es envidiable en el gitano es su libre desprendimiento de las obsesiones que aquejan al hombre *civilizado*: saber, riqueza y poder, trípode sobre el que se alza su infortunio.

El gitano poco sabe de patria porque la lleva bajo los pies: es la tierra, donde esconde sus hurtos; su familia tiene, paradójicamente, elasticidad y limitación de tribu. Y, ¿para qué apegarnos a un lugar y a unos seres determinados, atarnos con su exclusivo afecto, si el hombre está solo y el mundo gira impasible? Hudson recoge esa lección de fugacidad y permanencia cuando parte desde Wells-next-the-Sea y contempla la bandada de gansos silvestres que, inmutable, ve pasar el tren en medio del humo y el confuso griterío de diez o doce gansos egipcios, de la clase semidoméstica, que levantan vuelo. Los silvestres, a pesar de ser los más perseguidos, no se alarman por el estrépito de ese momento, adivinando que no les concierne; se parecen a los pájaros que anidan bajo los puentes del ferrocarril; o a los tímidos y perspicaces horneros, también observados por Hudson en "Los 25 ombúes" o acaso en el pago de Chascomús, que suelen construir su morada en una viga saliente, en la ventana o el alero del rancho para vivir en vecindad con el hombre, pero con la puerta del nido abierta hacia donde éste pasa, para espiar sus traidores movimientos.

A Hudson tampoco le inquieta el bullicio del mundo, pero le disgusta. (Cuando era niño, después de jugar a la caza del ñandú con sus compañeros, solía retraerse para contemplar, feliz, los juegos de los pájaros.) Lo que teme es escuchar otra vez esa nota de llamada que ya oyó en su adolescencia y que desde entonces lo perturba, porque la lleva dentro de sí. De ella proviene esa tonalidad extraña que parece confundir la imagen del contemplativo: su elección enamorada de un lugar y su abandono, su apariencia contradictoria de querer la juventud y la vida, y su unión con una mujer mucho mayor que él, Emily Wingrave, su "companion", a la que deja en Londres, cantando, mientras él realiza sus largas excursiones en busca de pájaros. Pero todo ello no es sino la coloración, la envoltura fugaz de una armoniosa estructura anímica cuyo equilibrio y unidad no se desmiente: su vagar no tiene más objeto que el de sentirse perdido, anegado en el Gran Seno, "uno con todo", tal como su intuición le develó el camino en aquella infancia respetada por la madre y en su doble adolescencia, la de los años y el padecimiento. Esos dos puntos iniciales —en rigor uno, la potencialidad de vida que es el niño temeroso de perderla— determinan en el hombre esa angustiosa solicitación vital, esa memoria sin tregua de sí mismo.

Pocas veces habla de niños, como si le incomodaran con sus gritos el inquieto y vigoroso recuerdo de sus primeros años. En ellos se subía a un sauce, asaltado del "salvaje humor arbóreo" y descubría una existencia más alta, hecha de vuelos de pájaros, o advertía el misterioso

encaje de las ramas filtradas por la luz. Y sentía la atracción del peligro, la otídica sugestión de la muerte, resbalosa y dulce, como el cuerpo de la serpiente negra, su amiga. Esa presencia de lo desconocido le aleteó en la cara, despertándole un gozoso pavor. En su infancia fueron los mendigos a caballo, que pedían limosna como señores harapientos, o el "Constair-Lo-vair", el penitente cargado de amuletos y cilicios, de lengua incomprensible. Más tarde lo persiguen los personajes fabulosos, como el que aparece en *Adventures among Birds,* cuya barba y ropas se confunden con el musgo y los líquenes de la verja de su morada. O en el atardecer, contempla en la playa solitaria a un perro que, con sus ladridos, levanta fantasmas de perros muertos. Y también da curso, en uno de los relatos de *El Ombú,* a la casi impalpable existencia del Niño-diablo, furtivo, silencioso raptor de caballos y cautivas, con sus aventuras que se columpian entre lo mítico y lo humano.

Pero es en *Green Mansions,* la exclusiva hija de su imaginación, donde Hudson deposita todo ese aliento de misterio que supo retener, el contemplativo, cuando la naturaleza se lo exhalaba en el rostro. Esa emanación, aunque partía de la Gran Madre, era sobrenatural. Perpetuo y no develado secreto que el mundo guarda para los ojos humanos. *Green Mansions* es la creación arbórea, y proviene de aquel "salvaje humor" de su alma de niño que ahora encuentra salida en la concepción de un ser inocente, Rima, en mutuo entendimiento con los animales, alimentada de jugos y miel silvestre, envuelta en la túnica tejida con hebras de araña. Con su lenguaje de pájaro, habita en un bosque sagrado en el que nadie se atreve a penetrar. Su verde paraíso está bordeado de un infierno de torturas, persecuciones y bajezas. Rima es la pureza que ampara a los seres naturales, la visión de una infancia sitiada por la muerte; y el bosque, en el que se forman y crecen sus criaturas ininteligibles, es el orbe claustral, "el amor inmutable" de la madre al que no es posible perturbar ni siquiera con el reconocimiento. Por eso, a modo de *palabras órficas,* Hudson elige, para la inscripción de la urna que guarda las cenizas de Rima, el mote no tan enigmático como desapacible que también glosara Jorge Manrique: "Sin vos, sin Dios y sin mí".

Se ha creído ver a Rima como el alma de Hudson en su doble encarnación, mujer-hombre, idioma de pájaro y anhelo de identificación con sus prójimos puros e inhallables. No obstante, ella configura el objeto de la creación fantástica de un hombre, pero no surge de la vana demencia de un sueño sino de la cordura de quien ha sentido latir el principio generador del mundo: naturaleza igual a madre, a in-

fancia, a inocencia; amor y crueldad inexorables. Un retorno a lo primigenio, elegida la pureza (¿por la determinación?) o, acaso, por la calidad espiritual del que la contempla.

Y aquí sí podría volver Hudson al pensamiento de Schiller: "Son lo que nosotros *fuimos*; son lo que *debemos volver a ser*. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza". La mirada objetiva descubre en esa naturaleza —y en ella evoca a su infancia— el claustro materno de la primera unidad, y se despierta en el hombre un anhelo insaciable, un sabor de comienzo que se quiere sin término, abolido el pecado o con otro nombre en esa tierra paradisíaca donde hasta la serpiente puede no representar el mal si se tiene para ella la mirada que iguala a su veneno con nuestra propia defensa, con la conservación de ese ímpetu que nos lleva a ser, a existir, aunque tenga que afirmarse a despecho de todo lo creado. Así se inicia nuestra existencia, involuntaria, sobre una planta viva en el tiempo, succionándole su vigor, en lucha cuerpo a cuerpo con esa otra existencia que amamos, como que es raíz y prefiguración de nuestro ser. El amor a la madre, a la naturaleza que la refleja, es, acaso, una oscura deificación de la vida.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

CRONICA

UNA NOVELA Y SU PUBLICO

"LA ROMANA"

Una admiradora de Alberto Moravia preguntaba recientemente a su esposa si creía que las novelas de aquél podían ser leídas por cualquiera. "Es preferible que no", contestó Elsa Morante, que también es escritora. "¿Acaso considera usted que ciertas novelas de su marido pueden hacer daño a los lectores?" "Al contrario: considero que ciertos lectores pueden hacer daño a sus novelas".

Nuestro desorden —me decía yo hace algún tiempo en una sala de espera— es una organización que maneja ardides muy diversos: el de la antesala, cuya vileza festeja con fruición el rótulo de "amansadora", conserva su eficacia para asegurar postulantes sumisos. Esa tarde procuré distraerme con el auxilio de las revistas. La que me puse a hojear era norteamericana, y su estupidez, patente en cada anuncio, en cada artículo, en cada fotografía, me alucinó al principio; en seguida descubrí en ella otra forma de coacción menos solapada que las estudiadas por nuestro caviloso desorden. Esas páginas lujosas y diestras asaltaban mis debilidades más expugnables, sobornaban mi frivolidad, suministraban fugaces imágenes de horror a mi moderado sadismo. Reiteraban, en suma, una sistemática seducción de mis sentidos a la que parecía imposible no ceder. Instantes después, en efecto, estaba vencido por una técnica tan segura de sus medios que desdeñaba todo recato. Al fin y a la postre, recapacité, este desorden nuestro es generalizable al mundo entero, a un mundo de hombres avasallados por los "gigantes de las circunstancias", de hombres extenuados por la realidad. Sin embargo, en esa ocasión no podía lamentar legítimamente mi derrota. A la revista había acudido yo como a una droga que adormeciera mi impaciencia. Si la droga resultaba ajustada a mi deseo ¿por qué vituperar su poder? El suyo no era ya un ardid falaz; su triunfo, ple-

namente consentido, estaba concertado por mi necesidad de rendirme a una insinuación que no me suscitara el menor conato de resistencia: por la misma voluntad de ser vencido que en ciertas noches de tedio me lleva, con tantos otros seres culpables, a diluírme en un cinematógrafo. Páginas después di en la misma revista con un dibujo que me hizo sonreír pues parecía venir graciosamente a ilustrar mis reflexiones: una muchacha que salía de un cine suspiraba al hundirse de nuevo en la calle: *The trouble with life is that there's no musical background in it.* ¿Habrá en verdad queja más repetida en nuestros días? Lo malo de la vida... Con insensata obstinación la gente se ha puesto a ejercitar una candorosa geometría que consiste en escindir la pluralidad de su vivir en dos únicos planos opuestos: el lado malo y el lado bueno. Y su menos postergable urgencia es huir a toda costa del primero hacia el segundo. Pero esa precisa ubicación no depende de nosotros: tan vano es intentarla como señalar el instante ideal en que el hombre es todavía ángel y empieza a ser bestia. La huída vuelve de tal modo a su principio y el ímpetu de evasión renace estérilmente. Sin embargo, su fracaso tiene otra causa menos confesable. El hombre que procura zafarse de su realidad dominada por el desorden —ese hacinamiento de convenciones que lo sofoca— se contenta hipócritamente con una cómoda vía intermedia. Lo que de veras persigue es un inocente *musical background* que le proponga nuevas realidades aligeradas y lisonjeras, pero *fundamentalmente idénticas* a las que le asigna su diario vivir. Rechaza toda trascendencia que le obligue a ahondar o aclarar su propio misterio, pero no se cansa nunca de asistir a la ficción de placenteras posibilidades de vida que podrían ser suyas, o de espantosas contingencias que extrañablemente lo estremecen porque también podrían ser suyas, y quizá lo aguardan. ¿A qué llorarlo, pues, como víctima de un trust inexorable del fraude? El es quien se entrega acuciado por una impaciencia menos ocasional que la mía en aquella sala de espera. Su anhelo de fáciles escapatorias propicia la eficacia de mecanismos como el cinematógrafo o las revistas ilustradas, y los reduce a una mera tautología de imágenes seductoras. Ese temeroso apego a una realidad detestada, ese asiduo subterfugio de acudir a una subversión favorable de los hechos impuestos por lo cotidiano ha dañado una de las más felices aptitudes del hombre: la que le permite desasairse de lo conocido, de las cosas "tal cual son" para ingresar en una irrealidad fraguada no ya con circunstancias demasiado vividas e iluminadas desde un ilusorio "lado bueno", sino con elementos ricos y extraños, surgidos, sí, de una realidad básica,

pero triunfantes de ella. Creo que el hombre de nuestro tiempo está cada día menos capacitado para cumplir ese gesto de liberación y a la vez de lúcida entrega que lo convierte en espectador, en gozador inteligente de una obra de arte.

Abundan cierto tipo de críticas más o menos precisas contra la literatura actual y su desavenencia con nuestras formas de vida; esas denuncias se han aunado muchas veces en otra más vasta que asevera una decadencia fatal del arte moderno. Quizá los hechos nos autoricen ya a vaticinar más bien la decadencia progresiva del *público* moderno, que integran hombres demasiado urgidos por sus angustias prácticas, o mejor por el afán de encontrar exiguas ficciones que las mitiguen, frente a un arte que repudia esa función subsidiaria y lenitiva para procurar, en cambio, salvar las fronteras del ámbito real y enaltecerlo.

Enuncio las anteriores conclusiones pensando en la actitud con que el público ha recibido una de las mejores novelas de los últimos tiempos: *La romana,* de Alberto Moravia [1]. Poco importa que su actitud haya sido de censura o aprobación –las novelas de Moravia circulan en número que atestigua su condición de "best-seller"–; lo significativo son los argumentos con que ha censurado o aprobado. Mientras unos aplauden en la obra la variedad de sus peripecias y la sobreponen a cierta exánime literatura de imaginación porque en *La romana* "suceden cosas", otros la desdeñan por el mismo motivo, declarándola equivalente a un pasaje de la vida diaria visto con la grosería de una crónica periodística. Los más exigentes, respondiendo a un prurito que no suele estorbarlos cuando se abandonan a las fábulas del cine, discriminan acerca de si el carácter principal y la trama que lo envuelve están trazados con minuciosa verdad: frecuentadísimo resabio de una crítica naturalista que poco tiene que ver con la justa estimación literaria Para todos ellos, *La romana* no es más que la historia de una muchacha vulgar que relata cómo las circunstancias –sin que falte siquiera la consabida seducción por un prometido engañoso– la convierten en una prostituta; cómo sus faenas la llevan al más alto amor de su vida; cómo se frustra ese amor; cómo en una noche de oscura lujuria concibe a un hijo de un criminal despiadado. Así expuesta, la novela parece una secuela de hechos brutales (siempre resultan inadmisibles los desechos que arroja la poca feliz operación de contar un argumento). Aquellos que lo toman particularmente en cuenta acuden en seguida a la palabra realismo, tan confortante para los

[1] Losada, Buenos Aires, 1950. Traducción de Francisco Ayala.

lectores tímidos, recelosos ante lo que no parezca una anónima transcripción del decurso de la vida [1]. Pero aplicar sin algunas cautelosas precisiones la cómoda designación de "novela realista" a *La romana* es ofrecerle un punto de apoyo a que ciertamente no aspira el altivo arte de Moravia. Su profundo realismo no es literal, no ha menester que las estrictas realidades del público lo sustenten. La estructura de la novela realista tradicional suele caracterizarse por el análisis de los caracteres o la narración de las peripecias. En las llamadas novelas psicológicas el autor proyecta esencialmente organizar una trabazón de motivos que anuncien las idas y venidas de sus personajes, o bien procura obtener de ellas conclusiones lógicas que los expliquen; en las novelas de acción, un parecido máximo con los hechos reales es ley imperante. Lo que uno y otro procedimiento tienen en común es que el autor se aferra en ambos casos a sus lectores, insiste tenazmente en las experiencias, los sentimientos, las situaciones ya sabidas por los hombres a quienes se dirige, destaca la semejanza o desemejanza que entre ellos y los productos de su ficción pueden señalarse. Su obra, pues, está acomodada a un público que la apuntala, y del cual procura alcanzar el mismo nivel existencial. ¡Triste esfuerzo, al fin, el de un artista cuyo sólo triunfo es arrogarse los privilegios de la realidad! Lo que ante todo cautiva en *La romana* es el parejo empleo de los elementos psicológicos y de la acción: armoniosa arquitectura en que esa común dependencia excluye cualquier subsidio exterior. El lector que ascienda a ella tendrá pues que desgarrar y atravesar las mallas de su propia realidad, y adquirir la certidumbre de que en ningún momento habrá de solicitársele una corroboración instintiva ni una complicidad sentimental. Pero que acción y psicología contribuyan en idéntica medida a fundamentar, a independizar esta novela no significa que ambos elementos, o más bien sus contenidos, se sustenten mutuamente. Antes bien, hay en *La romana* un perpetuo desajuste entre el acto y su móvil. Los pasos de la protagonista nunca coinciden con la línea trazada por

1 En estos lectores el término "realismo" suele contener una intención de encomio: equívoco elogio que se hace *contra* el arte, *contra* la tarea específica de todo creador. Esta visión sin hondura permite, por otro lado, que ensucien la novela bajezas de esta suerte: a una dama he oído cotejar sus ideas —o experiencias— personales sobre la prostitución con las que profesa Adriana, la heroína de la novela, y declarar después inverosímil a una prostituta que desdeña pingües ofertas para persistir en su azaroso correteo por las calles de Roma. Menos excusable aún es otro frecuente reproche: las prostitutas "de verdad" no suelen hablar como ésta de Moravia. ¿Y cómo no había de ser así? A quien aguarda tan sumisa semejanza más le valiera dedicarse a frecuentarlas que leer la novela.

su propósito inicial. Su gesto es muy distinto del que habría deseado su impulso. Las circunstancias embisten a Adriana que, aparentemente, se deja vencer; el mundo rechaza sus aspiraciones –quizá "por falta de imaginación", según comenta ella con resignada malicia– y le impone ciertas actitudes que la asquean: asumirlas, o mejor dicho fingir asumirlas ante el mundo será el único medio de escamotearle lo que hay en ella de más valioso: su yo profundo, su condición humana milagrosamente ilesa bajo ese peso mortal de coaciones absurdas Esta lucha entre la obstinación del mundo y la realidad ideal que Adriana defiende nos descubre la intención precisa de Moravia: no es, desde luego, ensartar hábilmente una serie de crudas imágenes "realistas"; menos aún amenizar con ellas la morosidad de un "estudio psicológico". *La romana* es la presentación de un destino: el de una muchacha vulgar, "sedienta de normalidad", que persigue la modesta dicha de un hogar habitable y un marido eficaz. La oposición del mundo, que frustra su magra ambición, la salva de tan inerte vivir y la engrandece hasta sí misma, hasta una adquisición consciente de su propia individualidad, don que nunca es gentileza gratuita de la vida sino fruto de un arduo proceso en contra de ella. Lejos de triunfar, el mundo resulta vencido, humillado por esa muchacha que invalida sus ataques resistiéndose a trocar su ilusión en desencanto o a contemplarla con actitud crítica. Y lo que da el tono a la novela es esa constancia, considerada como destino, ante un ideal inalcanzable. Adriana es buena e inocente, pero "de la bondad e inocencia no saben los hombres qué hacerse, y no es éste quizá el menor misterio de la vida". La necedad de su madre, la envidia de una falsa amiga atrapada ya por el mundo, la traición de su novio, quieren que se convierta en una prostituta; accederá, pero sólo para dejar bien a salvo sus aspiraciones de normalidad y decencia, desoyendo todo otro llamado –aun el más seductor, el más promisor de una vida sin riesgos– que implique "el sacrificio de sus gustos más hondos". Se entregará a cualquier desconocido que le ofrezca dinero, pero velará celosamente por su libertad, se cuidará de ligarse a ningún hombre –así sea el más rendido, el de más dadivosa sumisión– que le regale la insatisfactoria apariencia de un ideal realizado a medias. Adriana se prostituirá, pero gracias a esa inexorable salvedad última podrá decirse a sí misma sin que el insulto la hiera, sin que siquiera la aluda: *sono una putana*... Y paulatinamente irá haciéndose más hábil en ese juego que tiene un objetivo exacto: dejar que el mundo avance sobre ella hasta un determinado punto sin ceder después un ápice, so pena de perder la partida. Cuando agudice bas-

tante su destreza, se permitirá el virtuosismo táctico de abandonar por un instante su propia posición para ocupar la enemiga e imponerse desde allí una nueva y absurda exigencia. Así como antes ha permitido, en ajustadísima medida, que las circunstancias deformen su vocación de amor, ahora ella misma será quien se obligue a cometer un acto reprochable, no impulsada por la codicia o la necesidad, sino por la certeza de que "al robar . . . obedecía a la lógica que actualmente parecía determinar las vicisitudes de mi vida. Pensé que cuando se ha hecho la casa hay que ponerle el tejado". Una vez que se ha probado capaz de prostituirse para preservar su ideal, Adriana se probará que tampoco puede abordarla ningún capricho inescrutable de la vida. Entiéndase bien que no la mueve el misterioso anhelo de extremar su desdicha para precipitar un destino heroico. Muy al contrario, su designio es frío y calculado: se propone reproducir activamente la turbia, incesante, desconsoladora versatilidad de la vida y sus vicisitudes para demostrar que son inermes ante su propia firmeza. Es ése ya un primer triunfo sobre el mundo, y repetirá su burlona estratagema en cuanta ocasión sienta desfallecer sus fuerzas. A partir de entonces, Adriana irá distinguiéndose a sí misma del sempiterno vaivén de su vivir con nitidez cada vez mayor, advirtiéndose absolutamente ajena del papel que los acontecimientos la obligan a representar: "A veces me sorprendía ser tan diferente a solas y en compañía, en las relaciones conmigo misma y con los otros . . . veía con clarividencia glacial toda mi vida y a mí misma por todos lados a la vez. Las cosas que hacía se desdoblaban, perdían su carne de significado, se reducían a simples apariencias absurdas e imcomprensibles". Llegado un momento se encontrará enaltecida hasta un sublime puesto desde el cual podrá contemplar con suficiente perspectiva el tablado exiguo, la nada, donde ella misma y los hombres gesticulan y entrecruzan sus pasos tejiendo la trama de la existencia. "Comprendía entonces que mi angustia no era debida al mero hecho de vivir, que no era malo ni bueno, sino tan sólo doloroso e insensato". Desasimiento, pues, y progresiva superioridad de Adriana frente al mundo: ¿no es ésta su mayor diferencia con la *Moll Flanders* de Daniel Defoe? El mismo Moravia ha señalado entre su obra y la del novelista inglés un parecido que prudentemente debemos restringir a su estructura formal. También Ravel indicaba haber seguido paso a paso el andamiaje de un quinteto de Mozart para componer el adagio de su *Concierto en sol*. Pero Moll Flanders pertenece a los acontecimientos, está por completo incorporada a su corriente, y en ningún instante se destaca de ellos para estimarlos

desde una suficiente perspectiva. El "happy end" de *La romana* es triunfo exclusivo de Adriana, que logra anular la fuerza de las contingencias quitándoles todo sentido. En cambio, la rutilante prosperidad de Moll Flanders sólo se debe al mágico arreglo del azar, la lujosa variedad de sus peripecias y su vertiginosa sucesión lineal –en la que pueden insertarse cómodamente unas postizas y cínicamente divertidas *moral reflections*– más emparentan la novela de Defoe con los artificios de *Las mil y una noches* que con una obra tan profundamente humana como la de Moravia.

*

Ignoro si habré denunciado con bastante claridad el error de quienes disgregan la íntima unidad de *La romana* para atender a la posible "realidad" de sus anécdotas que sólo admiten una razón de ser en el peculiarísimo tratamiento a que las somete su protagonista [1]. Para ese público, la novela de Moravia se enriquece con una no deliberada –como lo es siempre la verdadera ejemplaridad de una obra de arte– pero innegable oportunidad benéfica. Páginas antes hablábamos de cierta clase de hombres que, anegados por la realidad, insisten desesperadamente en aferrarse a ella. Frente a esos hombres, la Adriana de Moravia es un arquetipo del valor.

ENRIQUE PEZZONI

[1] De esta unidad tampoco se destaca la prosa de Moravia, aplomada y serena, sin sorpresas ni efectos que distraigan al lector. Pero los estilos sencillos no corren menos riesgo con las traducciones que los afectados. Cuando tan excelente escritor como Francisco Ayala nos anunció (SUR, Nº 181) haber traducido *La romana* "por puro gusto" –hecho bastante insólito en nuestro medio, donde la más dura necesidad suele ser la que nos impone ese ingrato menester– nos regocijamos. Pero su versión, más que adaptar o reelaborar el original italiano, parece superponerse a él. Quizá su fervor por la novela lo haya inducido a apegarse excesivamente al texto. Un reproche opuesto: palabras como *chavala, cuartos* [dinero], *escandalera* o *regomello* desplazan la novela, nos obligan a saltar con pirueta nada airosa de las calles de Roma a las de Sevilla o Madrid. La universalidad de la lengua española no aprueba, en una traducción, el empleo de términos cuya expresividad sólo es legítima en regiones muy determinadas.

NOTAS

Libros

JORGE GUILLÉN: *Cántico* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951). –

La poesía de Jorge Guillén reunida en esta primera edición completa de *Cántico* propone al lector, bajo cuyos ojos discurre tan entera, el brillo de un modo descubierto en su más triunfal instancia: la vida suma. El poema, reflejo exaltado de la felicidad que de ese mundo emana, vuelve a ser canción como en su más remoto e ilustre origen. Sus palabras no tratan de sustituir ni de transformar la realidad sino más bien de verterla tal como es, es decir, tal como es vista por una mirada inocente, recién abierta a ella. Obra de un religioso –de un pananteísta–, este libro celebra los dones de la vida y la naturaleza que, en su ininterrumpida prodigalidad, se tornan testimonios de la dicha que ambas reservan para sus creyentes. No en vano *Cántico* completa su nombre con el de *Razón de fe*. Fe, por cierto, en esa parte del universo que, para algunos, aloja a la divinidad y la entrega en secreto; fe que indistintamente convierte al creador en criatura y a la criatura en creador:

No, no invento.
¿No soy yo quien él descubre?

Al saberse descubierto así (inventado también: *La realidad me inventa, –Soy un leyenda. ¡Salve!*), Guillén se siente movido a identificar esa realidad viva que lo rodea y que sus sentidos acogen, con la otra inasible realidad que persigue: la de los sueños, la de la elevación, la de Dios, que detrás de aquélla se oculta.

A través del aire o de un vidrio, sin ornamento,
La realidad propone siempre un sueño.

El poema, sin embargo, es canción, no oración. Los versos no imploran. Son himnos. Es precisamente lo que se podría denominar *actitud hímnica* lo que predomina en la obra de Guillén. La contemplación, de la que surge el canto, es para el poeta español fuente de entusiasmo, de optimismo, de gracia:

Soy como mi ventana. Me maravilla el aire.

La perfección del cosmos, entonces, se vislumbra en ese eterno presente que ve inmóvil, actual siempre, por debajo del fluir del tiempo. El tiempo en *Cántico*, como la realidad, tiene dos aspectos: el del que transcurre y se va, el del tiempo que sentimos pasar, y el del que sedimenta en presente invariable, en eternidad definitiva y raigal. Este, para Guillén, es el verdadero tiempo, es decir, la verdadera vida. La perfección del mundo se hace sensible en ese instante de éxtasis durante el cual todo parece detenido, inmerso en lo profundo del ser:

Queda curvo el firmamento,
Compacto azul sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.

Hombre y mundo se requieren porque se completan. Entre ambos hay un intercambio de fe y confianza. El mundo ante el hombre adquiere su unidad, su continuidad, y el hombre ante el mundo consolida su existencia y establece su imperio: *No soy nada sin ti, Mundo.* Es precisamente el amor —otro tema fundamental de Guillén— el que comunica a uno con otro, a través de esa vital efusión de lo absoluto que se conquista en su consumación:

Hermoso tanto espacio ante la cumbre,
Amor es siempre vida, sólo vida.
No hay mirada amorosa que no alumbre
Su eternidad. Allí secreta anida.
Tú nos creas, Amor, tú, tú nos quieres.

La realidad, el universo, el tiempo, el amor, todas estas categorías que punzan al poeta y determinan esa inquisición permanente que es su poesía, se resuelven al cabo en una alegre proclamación de la belleza de la vida en su más trascendente sentido. No deja de ser curioso que la muerte se ofrezca en *Cántico* no como lo urgente sino como lo lejano, no como una puerta de liberación sino como *un muro–Del arrabal final en que tropieza–La luz del campo...*, porque ella es la negación de esa belleza gozada y celebrada con canciones.

La vida para Jorge Guillén es manantial de divinidad. El poeta es el asombrado y, al mismo tiempo, el sabio que conoce la clave de esta última verdad. Poseerla es obtener la paz, el sosiego, la beatitud. Por eso la poesía de Guillén es una poesía solar, iluminada de certezas, a pleno aire y a plena claridad. Los poemas de *Cántico* –suman 334 y es imposible expresar todo lo que sugieren– se cierran en sí mismos y tienen, independientemente, un clima propio, tanto cuando cantan la vida total y la naturaleza enseñoreada en ella, como cuando hablan de la intimidad familiar, de lo cotidiano, de esa parte de la existencia que circula anónima y tenaz diariamente en torno de nosotros.

Muchas veces el estilo de Guillén, que nunca fuerza las palabras ni les exige más de lo que ellas pueden dar, se torna coloquial. El poeta, ahito de su encantamiento, anhela preguntarse y responderse, hallando en sí propio el más perfecto interlocutor. De ahí ese modo peculiar de la poesía de Jorge Guillén: un modo seguro y sin vacilaciones, sereno en cuanto libre, austero.

No es ésta, pues, una poesía de arrebato sino de inteligencia que integra el mundo reconociendo cada una de sus piezas y reuniéndolas luego en un todo compacto, neto y preciso en sus límites, del cual es imagen visible el poema. Nada queda en ella confiado al azar. Hay un punto, sí, en que permanece suspensa como un interrogante, pero es ese punto desde donde nadie es capaz de ver más. Las propias palabras del poeta saben definir esta situación, manifiesta en la forma misma de sus creaciones:

En la página el verso, de contorno
Resueltamente neto
Se confía a la luz como un objeto
Con aire blanco en torno.

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

RICARDO PASEYRO: *Plegaria por las cosas* (Cuarta Vigilia, Buenos Aires, 1950); *Poema para un bestiario egipcio* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1951).

Hace años que no había caído en mis manos un libro primerizo de poesía tan cabalmente cristalizado, de tan puras calidades como éste de Ricardo Paseyro: *Plegaria por las cosas*. Primerizo sólo por el orden en los años del autor, que es un joven auténtico, y no uno de tantos adolescentes demorados como pueblan el panorama de la poesía juvenil, el libro de Paseyro tiene de la juventud el ímpetu, el fervor, la frescura, el afán de extensión; pero la compostura formal, y aun la maestría en ocasiones, no son cualidades de que suelan dar muestra los poetas tan jóvenes. La juventud, sin embargo, en su condición menos superficial, es uno de los atractivos esenciales de sus versos, y ¿no es quizás el mayor de la poesía en general, por lo menos para quienes habiendo dejado la juventud muy atrás no pueden perder el gusto y la nostalgia de ella y tratan de revivirse a sus expensas?

Por lo pronto, de juventud es el temario de este libro, más de juventud aún que la clave o el tono. La soledad, la melancolía, la tristeza y el misterio de las cosas, la fugacidad de la vida, el deseo de la muerte son sus *leit-motive* cardinales. "Yo quisiera morirme..." es el estribillo con que empieza cada una de las estrofas desiguales del poema *La Ciudad del Diluvio*. Y si no es una gran originalidad, tampoco es ninguna afectación. El joven genuino es trágico y está siempre dispuesto a morirse, entre Thánatos y Eros, pero aún más cerca del primero. (Recuérdese por otra parte la sentencia de Nietzsche, una de sus más esotéricas y abisales: "querer amar es también estar pronto a la muerte".) Y es natural: los jóvenes no han echado todavía raíces en la tierra, no han tenido tiempo de apegarse a las cosas. Los viejos, en cambio, que han vivido lo bueno y lo malo, saben hasta qué punto excede en el arqueo lo gozoso y que sólo el existir es ya el bien sumo. (¿No fué en fin de cuentas Alcestes la que tuvo que inmolarse por Admeto, después que los padres ancianos se hubieron negado?)

Dentro de esta temática limitada, la poesía de Paseyro, densa y concentrada, es muy varia, y más compleja de lo que podría suponerse a primera vista. Poesía sensorial (no sensual, hágase el distingo; los jóvenes, como es sabido, no sólo son graves por naturaleza, sino también terriblemente puros y desasidos de la materia: no han tenido tampoco tiempo de conocer los múltiples e imperativos registros del placer), en ella, aunque coexistente con los otros, prevalece el sentido de la visión, el más conjuntamente intelectual y sensual de los sentidos (como el oído es el sentimental por excelencia, y el tacto el casi exclusivamente sensual, y el olfato el imaginativo, al menos en aquellas personas —muy conta-

das– afligidas con su exceso, que es más tortura que gracia). No en balde dos de los 23 poemas que constituyen el libro son "poemas de los ojos", en uno de los cuales, cuyo final explica el título general, se dice:

Testigos cautelosos
despiertos en su propio soñar, en su asombrada
propiedad de la vida...
Testigos de la tierra, [1]
testigos simplemente testigos
de la invasión sin fin de cuerpos, de colores
rápidos como nubes,
mis ojos se refugian en su labor de imágenes...
Y luego de su fuga,
cuando vuelven los ojos a su claro sosiego,
hay en toda mirada
una muda plegaria por las cosas.

Y en el primero de ellos, que podría casi considerarse una exposición de la poética del autor:

Alegría del cuerpo, razón de carne y alma
la mirada organiza su clave de colores.
Desnudos, inocentes como recién nacidos
dejo caer los ojos sobre las envolturas
visibles de las cosas.
La mirada interroga las formas.
Su fuego
ordena el caos, entra en el laberinto
de las figuras, en la innumerable
procesión de fulgores, materias, superficies
vivientes, espectros verticales,
desintegra lo falso, despoja innecesarios,
elige sabiamente su sistema de símbolos,
marca, distingue, inventa perdurables señales
y nos guarda en los ojos la memoria del mundo,
nuestra propia medida del mundo, nuestras cosas
y su eterno retorno de recuerdos.

1 Me he permitido añadir alguna que otra coma en la transcripción de ciertos versos, cuya ausencia añadía a mi juicio más vaguedad que sentido. Perdone mi audacia el autor y consiéntame que formule el deseo de que en lo sucesivo no deje la puntuación (por lo menos la indispensable) al arbitrio del lector, que muchas veces no tiene ninguno.

Por los versos transcritos ya se habrá caído en la cuenta de que la poesía de Paseyro es aún más intelectual que sensorial. Los sentidos son el instrumento, el medio, pero la finalidad está en alcanzar, más allá de esa periferia, una zona más entrañable, de orden intelectual o emotivo, en que la sensación se trueca en sentimiento, como en toda verdadera poesía. Ello se advierte incluso en los poemas más puramente descriptivos, en que lo real y lo irreal, el elemento pintoresco y el imaginario se alían consustancialmente. Tal por ejemplo:

Praga escondía sus colinas finas
y el rubor del crepúsculo tocaba
con una rosa el aire antiguo.
En el vaivén de los tejados
iban durmiéndose las alas
de los ángeles.

Es singular, en libro relativamente tan parvo, encontrar un repertorio de motivos tan diverso. Desde la emoción simple, desnuda y trémula, un poco a lo Francis Jammes (aunque en muy distinta tónica) de:

Ah pobre perro, solo como un hombre,
buscando su mendrugo funeral;
ah pobre perro, con su inesperada
forma de perro...

o la curiosa y delicada fantasía del *Poema de los Espejos*:

¡Cuanta paciencia, qué paciencia, qué paciencia
la de los espejos!
¿Cuándo organizarán su fuga
los espejos?

hasta la mixtura de plástica y de música del *Poema del Humo,* en que las palabras *humo* y *pinos* se alternan y entrelazan muellemente, en una especie de contrapunto:

El humo se desliza de la tierra,
reconoce los límites del aire
y hace de cada pino un ser distante,
planta tal vez, oro tal vez, apenas
penacho oscuro, sol inexplicable
en la ceniza gris, en el andar del humo
como un pájaro lento sobre las montañas...

Cuando parezca el mundo será gris
como un plateado caos,
lleno de pinos, humo, pinos distantes, humo.

Pero quizás en ninguno culminan y se amalgaman tan armoniosamente estas características de la poesía de Paseyro, de sensación y de intelección, como en el *Poema del Sueño*:

El sueño con su fondo de algas,
de violentos islotes, de anguilas luminosas,
de pesados oscuros esqueletos,
me retiene en su limo, en su arenal hundido.
Fauna de gelatina
— pulpo, estrella de mar, caracol, aguaviva —
me guarda entre sus alas, estrangula
mis ojos.
Espanto las figuras, la cintura
de barro, el apretado mar
nocturno. Mi pie se mueve apenas
como una raíz moribunda...

Ricardo Paseyro acaba de publicar (en una edición desusadamente estética en estas latitudes) un segundo libro (librito más bien por la extensión: 106 versos) titulado *Poema para un bestiario egipcio*, suerte de friso en bajo relieve inspirado por la contemplación del arte egipcio, en el que, a semejanza de los poemas del libro primero, no es la imagen externa lo esencial sino la interior que van tramando el pensamiento y la emoción. Menos importante en total que el anterior, abunda sin embargo en versos deliciosos, de un arte más preciosista:

¿Dónde el inmóvil vuelo de los buhos
dibujaba los signos de los dioses?
¿Dónde moraban tantos corazones yacentes,
dónde estaban su sangre, sus muecas, sus deseos
y las extrañas líneas de sus sombras?
.....
Los halcones vigilan, libres y navegantes:
ellos no dicen nada contra Dios, son felices
por su piel voluptuosa, por sus alas
y sus feroces vuelos de paloma en paloma
y de montaña en nube y en cordero.

La maestría tan temprana de la forma sorprende en esta poesía tanto como la sensibilidad artística en que tiene origen. Los versos de Paseyro (todos ellos verso libre, salvo dos sonetos de molde clásico, menos personales) son versos de veras, de una poesía orgánica y sustantiva, en que la vena lírica no se interrumpe, no versos sueltos entreverados de prosa, ni versículos más o menos acompasados, ni prosa tipografiada como verso —como son los de tantos fáciles poetas jóvenes de hoy día—. Y este dominio de la forma, la soltura natural con que en él se mueve, es acaso lo que más nos permite esperar confiadamente en la obra futura de Ricardo Paseyro. Aunque desde luego estos dos libros bastan ya para situarlo entre los auténticos poetas actuales de habla castellana.

RICARDO BAEZA

NOVELA

THOMAS MANN: *Doktor Faustus* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950). —

Resulta poco menos que imposible encuadrar en los límites de una reseña un libro que, aparentemente enderezado a narrar la muy silenciosa aunque atormentada vida del compositor alemán Adrián Leverkühn, no tarda en relevarse como el oportuno y novelado pretexto de inquietudes que, escapando a la mera vicisitud de una existencia humana, desembocan a cada instante en el planteo de problemas tan hondos como el de la naturaleza del artista, el del arte mismo o el no menos arduo de las relaciones de la estética con la moral y la religión; tan hondos, por añadidura, como el de su inevitable contacto con la entera crisis de una época, agudo descalabro que en el país de enfoque, la deplorada Alemania en que transcurre la acción, asumiría sus consecuencias más profundas. Añádase, por lo demás, el pretexto mismo, la "novela" en que se engarzan aquellos temas, no menos rica en su desenvolvimiento propio que el asunto fundamental, extraliterario, que la anima, y se tendrá una idea decisiva de la dificultad señalada, capaz de amilanar al relator más entusiasta de sus páginas densas. Sirva, pues, de estímulo el gran amor —un amor que la Música enciende todavía más—, ya que no el largo estudio que un comentario cabal exigiría.

Doktor Faustus, la última novela de Thomas Mann, transcurre pues en dos planos bien definidos: biográfico el uno, referido a la "vida del compositor alemán Adrián Leverkühn narrada por un amigo", según lo indica su modesto

subtítulo; filosófico el otro, si es que vale aplicarle una denominación clásica que no desdeñaría, de seguro, el tan escrupuloso como noble profesor de filosofía que nos narra aquella vida y que no es otro que don Serenus Zeitblom, amigo indeclinable y admirador inquieto del biografiado. En todo caso, la excesiva amplitud de este segundo término, su ambigüedad circunstancial incluso, quedará absuelta (así lo esperamos, al menos) en las precisiones de un análisis que, aunque adscripto al episodio, no podrá desoír sus consecuencias más profundas, metafísicas, demasiado implicadas en su marcha para desatenderlas sin desmedro de su íntima razón de ser. Estos planos no nos impedirán el seguir de cerca las alternativas de una novela biográfica que su autor no eximió del orden cronológico más estricto, sea cual fuere la hondura contrapuntística o el retorno temático que le impriman, absolviéndola de su tiempo físico, de su curso lineal y sin regreso, aquellas implicaciones trascendentes.

Sin innovar sustancialmente en el género (el *Juan Cristóbal* de Romain Rolland nos viene involutariamete a la memoria) Mann, convertido en el sosegado y convicto doctor Zeitblom, comienza las cosas por el principio. Toma a su amigo Leverkühn poco antes de su adolescencia y de la suya propia, sigue con él el variado avatar de su juventud y lo deja, de la mano, en el dramático fin de su tronchada madurez espiritual. Paso a paso, sin otras interrupciones que las materiales, Zeitblom seguirá los menores actos de un amigo a cuyo admirado culto, constantemente encendido por la originalidad de su genio, dedicará su vida, una vida "sin importancia" en que la ambición y el brillo propio han dejado su lugar al goce altruísta de una amistad superior, una vida que a cada instante es el "nosotros", la "sola persona" que el narrador quiere (sin poderlo, sin embargo) para sí. Esta amistad conmovedora, sólo a medias correspondida por un genio solitario y demoníaco, rechazada en su calor por una frialdad a la que no es ajena la causa somática de su lúcida demencia, esta amistad que en Zeitblom se confunde admirablemente con la gracia misma, merecería ella también el inexcusable comentario preliminar que le corresponde, si nuestro trabajo no nos permitiera, en este ya muy largo proemio, otra cosa que aludirla, volviéndonos, sin más, al orden modesto de los episodios

Los primeros años de Adrián Leverkühn —los primeros, también, de su fiel amigo— transcurren en la pequeña ciudad de Kaisersaschen, ciudad culta, pintoresca; cerca de Halle, cerca de Leipzig, cerca de Weimar. Nombres que por sí solos evocan en ese instante —corren los días que conducen al siglo xx— una Alemania todavía perdurable y a través de ellos una Europa en que la palabra "espíritu" aun traduce un lujo calmo, un don que le pertenece como la emanación natural de una historia y de una cultura. Aunque a escasa distancia de su crisis, el "espíritu" no alude todavía a su fuerza de oposición, de combate: a las tinieblas que lo acechan como un reverso inevitable. Más que salvación

el espíritu es, en aquella Alemania quieta, el saber cristalizado, la positiva suma de cultura que toma cuerpo, armonizando con sus viejas piedras, en sus memorables universidades, orgullosas de sus doctores y teólogos. Es, también, el respeto, la adhesión a sus númenes gloriosos: es Kant, Goethe, Beethoven... ¿Para qué citar más nombres? Allí, bajo ese signo pacífico que es, por un tiempo más, Kaisersaschern, pasará la adolescencia de Leverkühn, descendiente de hacendados, estudiante despierto y desordenado, a la vez el primero y el último de la clase, según Zeiblom; muchacho que admira y desconcierta a sus profesores, cuando no los irrita. Su facilidad para apropiarse cualquier conocimiento es increíble, aunque las matemáticas ocupen preferentemente su atención (ese amor por las "relaciones ordenadas" que poco más tarde traspondrá al terreno de su vocación definitiva). Por el momento, y salvo como un objeto susceptible de especulación teórica, capaz de reducirse al "número", la música, la sagrada Música de todo alemán, no le apasiona demasiado. Mucho menos en lo que tiene de "sentimiento", de inevitable alusión. En este aspecto el arte que mañana lo ocupará por entero sólo merece su irónica burla, cuando no, para inquietud de su amigo, su implacable escarnio.

No parece ocioso insistir sobre este rasgo de Leverkühn que su biógrafo emparenta con la frialdad de un carácter taciturno, destinado, por indeclinable mandato de su hechura física y moral, a la neurosis y, finalmente, a la demencia. La heredada jaqueca, que poco después le obligará a permanecer en la oscuridad muchas horas de su vida, pertenece, como la temible enfermedad contraída en brazos de un amor loco, a la línea general a la figura de su existencia. Son la cristalización física, el sustrato, la definición material, de sus modos abruptos, de sus salidas perversas, de sus juicios agrios: de esa invencible locura que lo acosa, como una prenda de su inmenso talento. Invencible, también, en la medida en que refleja, como un símbolo, el mal de una época. Más precisamente, la locura nacional que lo circunda: un extravío que bien pronto no podrá negar, en el desborde a un tiempo genial y demoníaco de Leverkühn, la fiel réplica de su malestar. Zeitblom, el narrador, ama demasiado a su amigo para no asociar en su inquietud la vida paroxística de Adrián con el desenlace que presiente en su otro amor: una Alemania que no podrá dejar de querer, pese a todo el horror que le inspire una patria que sus hijos, enrolados en el nuevo régimen, no compartirán.

Pero no nos adelantemos demasiado. Volvamos a los felices tiempos de Kretzchmar, el primer maestro de Adrián, felices tiempos asociados a su figura memorable, a su honesta pasión por la música, a sus famosas conferencias y hasta a su amena y simpática tartamudez. Sus disertaciones, dirigidas a una decena de personas, constituída en su mayor parte por amigos —¿qué les importaba a los lectores del diario local "El Ferrocarril" "porque Beethoven

no había añadido un tercer tiempo a la sonata para piano op. 111?" – son instructivas, dictadas por un conocimiento profundo y por una buena fe celestial. En aquellas conferencias no hay tema de estética que no se trate. Hasta el más arduo. "Quién sabe –decía Kretzchmar– si el deseo profundo de la Música es el de no ser oída, ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada, de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma". Salen a luz los maestros flamencos, el famoso canon de Juan Sebastián Bach sobre un tema de Federico el Grande. Es tiempo, todavía, de grata polémica, tiempo joven en que manos van y vienen, voces gritan y callan sobre si Beethoven sabía o no construir una fuga... Aun es esto posible, se dice Zeitblom. Su amigo, sin embargo, no le permite ufanarse demasiado de semejantes sentimientos. Sus sarcasmos, vertidos en cuestiones de estética, sin excluir la moral y la política, le recuerdan a Zeitblom, inexorablemente, su inquietud frente al amigo, el malestar que la producen unas ideas cuyo morbo está tristemente unido a las adivinaciones de su inteligencia.

El invencible optimismo de Serenus, su denodada fe humanística en una cultura armónica, en una conjunción de los valores, no saldrá nunca muy bien parada de aquellos encuentros verbales a los que Adrián aporta toda la fuerza de una crítica acerba, fundada en el descreimiento radical frente a unos bienes espirituales que estima caducos o, en todo caso, condenados a una revisión impostergable. Una cultura transformada en civilización debe volver a las condiciones primitivas que la hacen posible, al zumo fertilizador de la "barbarie" que le da vida. A veces no se es lo bastante bárbaro para ser verdaderamente culto. Estas reflexiones paradójicas, alentadas, en el fondo, por un ideal ascético llevado al frenesí, alcanzan su máxima virulencia en el terreno del arte, un arte que, pese a su necesaria evolución, Zeitblom quiere unido a sus antecedentes, en buenas relaciones con una tradición a la que no debe renunciar; un arte, en fin, que no renuncie a una "inspiración" que es, también, historia, sentido profundo del tiempo. Arte, empero, que es lo contrario en la mente de Adrián Leverkühn –desdeñoso de la inspiración– de todo lirismo, de todo abandono. Estas contaminaciones no entran, claro está, en su concepción de una estética descarnada, alimentada de su propia norma, ceñida a su recóndita ley. Todo lo demás es extraartístico. ¿Qué tienen que hacer aquí nobleza, dignidad, hondura metafísica? ¿Qué tienen que hacer estos "buenos sentimientos" en el orbe puro, incontaminado, de las "relaciones ordenadas"? La música, la declamada y mayúscula Música de Serenus no es más que esto. ¿Para qué más? El menor exceso ya no es música, es invadir otros mundos, igualmente cerrados, inexpugnables. Es, por ejemplo, caer en la Etica. ¿Pero es que vamos a discutir la santidad de una sonata, la honradez de una sinfonía? Tanto equivaldría el interesarnos por la dignidad estrictamente moral del artista para establecer des-

pués un juicio sobre su obra. He aquí la cuestión sobre la naturaleza del artista, tan emparejada con la del arte mismo. ¿Está el artista más allá del bien y del mal?

Fácil es imaginar la impresión que dejan en el bueno de Zeitblom, en su espíritu conservador, unas opiniones cuya excesiva buena fe, cuando no su tajante intemperancia, están demasiado unidas a cierta parálisis del humor, a determinada taciturnidad, a tal estructura morbosa del carácter, para no inquietarlo seriamente. Una inquietud mucho menos inspirada por la dosis de verdad que hay en aquellos juicios que por el último término, las postreras consecuencias a que su amigo pretende, invenciblemente, llevarlos. Un vago recelo lo acompaña al finalizar aquellas polémicas, un recelo en que el destino individual del amigo querido se confunde con preocupaciones más hondas: el sentido de un mundo que empieza a ser convulso, esquizofrénico. La antinomia entre el Bien y el Mal vuelve una y otra vez a la angustia del fiel biógrafo, que la ve reflejada como una crisis inevitable en la sombría frente del amigo, y en esa frente adivina el triunfo demoníaco y fulminante del segundo y pavoroso término.

Es el Maligno, en efecto, y no Dios, quien impulsa los pasos del joven Adrián Leverkühn a la facultad de teología, y es la atracción insalvable del Mal, de un demonio que se confunde con su destino de hombre y de artista, lo que provoca necesariamente su memorable trance con el Diablo. Su vana lucha, su insuficiente protesta frente al representante del Mal apenas si servirán para prolongar el diálogo que terminará con su entrega incondicional a las fuerzas infernales que apoyarán su genio. La frialdad absoluta, la ausencia definitiva del amor, la demencia, por último, serán el precio de su triunfo artístico, la prenda de un ideal estético que buscaba la objetividad perfecta, la pura y simple cristalización, la relación ordenada de los sonidos. O quizá, tan sólo, de las figuras. ¿Por qué no la mera contemplación visual de ese ajuste, de ese orden que es, al fin y al cabo, la música? No se hable más de "inspiración". Háblese, más bien, de constelación, de series, de resultantes. En música, como en las demás artes, todo ha de resultar. Crear es descubrir unas relaciones que ya estaban allí, fuera de las cuales no hay nada, no *debe* haber nada. La serie fundamental de los doce tonos en que, desde años, viene trabajando Adrián [1] responde, naturalmente, a estos sueños. El inflamado músico de la "inspiración" cederá su lugar al modesto artesano de las series: trabajo de paciencia, de escrupulosa selección de los materiales, labor en que se conoce de

1 Parece obvio señalar la evidente alusión al compositor Arnold Schoenberg, de quien Mann fué amigo, por mucho que el retrato se componga de alguna otra figura. Wolf, por ejemplo. En cierto modo Mann estuvo vinculado al grupo de Viena (a través del doctor Adorno, de quien fué discípulo).

antemano, con seguridad infalible, cuáles serán los resultados. La cuestión esencial reside en el hallazgo de la fórmula y en la disposición de las combinaciones. Claro que el curso de éstas no se halla librado al menor azar. Su movimiento está rigurosamente previsto y organizado y la "composición" no hará más que seguir el camino impuesto por una estructura que se le anticipa. Esta música, así prefabricada, podrá, *eventualmente,* ser oída... La ironía del Maligno es terminante, porque es la prueba conclusiva, el extremo finalmente descubierto en que habrá de parar ahora, *vellis nollis,* el genial devaneo de Leverkühn. El triste pacto encarrilará definitivamente al héroe en los laberintos de un arte que lleva en sí, en su ilimitado afán destructivo, en su obsesión de equidistancia, en su culto masoquista de la dificultad, el signo incontenible de la esterilidad y de la demencia.

Lo que viene después de aquel diálogo inolvidable es cosa fatal. No sólo el arte sino los menores actos de Leverkhün asumirán la prefigurada marcha que les impone el pacto. La inquietud que lo lleva a Leipzig para consagrarse por entero a la música es un movimiento tan previsto como el que animará su mano en la escritura del *Apocalipsis,* y el avatar que lo lanza en su desgraciado amor con una ramera es el mismo que lo arroja en la amistad equívoca del violinista Scherdtfeger, o que lo aflige en la muerte de su angélico sobrino Nepomuk. Marie Godeau será el símbolo de un amor que le está vedado e Inés Institoris, amante del violinista, la víctima impensada de tanto mal fatídico. El retiro de Adrián en Pfeiffering, cerca de un Munich todavía feliz, en donde escribirá su famoso "Lamento del Dr. Faustus", escritura que es un jalón decisivo en su marcha irreversible a las tinieblas, descubre de un modo típicamente simbólico la consecuencia final del pacto: la pérdida del cielo y de la tierra, el alejamiento de Dios y del mundo. Cuando el compositor recluso reúne al grupo de amigos que componen su limitada sociedad para hacerles escuchar su "Lamento", Adrián Leverkühn, el hombre, es ya un demente. Así lo dan a entender sus balbuceos, su mirada extraviada y, muy pronto, las palabras procaces, las imágenes inconsultas en que para el proemio con que anticipa la lectura de su última composición.

La cuestión capital que parece debatirse en esta biografía, cuya acción transcurre durante la primera guerra mundial y cuyo autor escribe en pleno auge de la segunda, a saber: la posibilidad y perspectiva de una arte que rechaza, por espúrea, toda idea de inspiración, depurándolo de todo movimiento expansivo que lo distraiga de su función numeral y abstracta o de las condiciones preliminares que lo hacen posible, la cuestión, en fin, de un arte de tal modo "puro" que llegue, por compresión de sus elementos funcionales, al ahogo de su voz y, por tanto, paradójicamente, al silencio, esta cuestión, decimos, queda magistralmente abierta en las páginas del libro que comentamos. A menos, natu-

ralmente, que el problema sólo indique otro más profundo: el de un mundo que parece vedarse toda salida, encerrándose en el insalvable margen de una "existencia" fijada en el rígido marco de las "situaciones", el de un mundo que renuncia de antemano a aspirar. Esta otra cuestión se corresponde demasiado con la primera para no asociarla como lo principal a lo accesorio. Mann –o Zeitblom, si se quiere– no se contenta con insinuar estas cosas. Las dice de un modo claro cada vez que, como un "leit-motiv", reúne la locura de su querido amigo Leverkühn a la neurosis nacional que descubre en una patria que es también el mundo. Pero el bueno de Zeitblom –Mann, indudablemente– confía en la Etica y, a través de ella, en un arte que no se avergüence de proclamarse Bueno. El pacto demoníaco de Adrián, ¿no era, acaso, una caída irremisible en la Moral?

MARIO A. LANCELOTTI

JUAN CARLOS ONETTI: *La vida breve* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950).

Esta novela es un orbe. Si la comparamos con otros trabajos anteriores de Onetti, como *Tierra de nadie,* que mereció un premio en un concurso organizado por la Editorial Losada en 1939, y *Para esta noche,* observamos el ascenso de una obra que va creciendo y se va afinando con la segura marcha de una vocación persuasiva. Y decimos que esta novela es un orbe porque implica en su arquitectura, en su materia, en su red de sueños y contra sueños, la configuración de todos los caminos inextricables de un cosmos, a través de la multiplicidad de sus personajes, exaltados en una trama donde el hilo conductor torna y desaparece, vuelve a surgir y a esfumarse, con la magia de un sortilegio.

También, como a orbe situado en la lejanía, debemos juzgar *La vida breve.* Aunque la temática de Onetti se orienta hacia la presentación de ámbitos y personajes argentinos, el tránsito de los mismos no transcurre en zonas determinadas por demoras y seres argentinos. El paisaje, las ubicaciones, los desplazamientos lo son, pero esta novela, proyectada y lanzada a la consideración de ojos argentinos, es un apartamiento "técnico" de medio frecuentado. Por eso no ahonda la búsqueda de nuestro dintorno, limitándose a "mostrarlo". No se trata aquí de establecer fundamentos o aproximaciones a órbitas particulares: la realización artística se encuentra, en verdad, más allá de las posibilidades de un encierro entre paréntesis. Mas lo que acontece con *La vida breve* es la fundación de su estructura y sensibilidad en una "técnica" que huye y no tiene

en cuenta para nada la evolución de una "idea" de la novelística argentina. Decimos técnicamente, porque *La vida breve* es, toda ella, una irrenunciable función mecánica, en la cual la existencia se describe con un alejamiento, con inanidad, con una despoblación tal del alma, que todos los sucesos narrados parecerían acontecer, precisamente, en un orbe distinto de aquel en el que se sitúa para centralizar su visión. La voluntad entre el hacer y el soñar aparecen aquí fijados por un tipo de efectividad que desfigura y, en cierto modo, atenúa los méritos reales de esta fluente novela. Se nos ocurre que existe entre nosotros —y conste que no nos oponemos a la técnica brotada de un desarrollo sino a la nacida de una captación artificiosa—, en este ambiente, que conceptuamos virgen para los hallazgos novelísticos, el prejuicio de ahondar en la vida circundante y ofrecerla como "valor", y, la debilidad consiguiente: vamos a buscar, fuera de nuestros orígenes, elementos que nos distraen del verdadero menester de nuestras dolorosas y felices experiencias. El anhelo de todo fundador de palabra es hacer con ella un mundo, pero sin apartarse de aquel que lo sustenta y compromete. Este fundar presenta entre nosotros dos bifurcaciones, que podríamos denominar acercamiento sin prevención y alejamiento prevenido. En la primera tenemos a personajes que se lanzan unos contra otros con la esperanza de suponer que son los descubridores de un planeta y, por tanto, que que pueden hacer de éste lo que les plazca; generalmente pasan las vacaciones en su estancia, o viven en un conventillo, o son proletarios, o burgueses a golpes de hacha, y, al fin, el amor viene y los redime en interminable, húmeda reconciliación. En la segunda, sabiendo que el terreno escudriñado admite los peligros de toda tierra a descubrir y donde el fracaso del descubrimiento acecha de continuo a quien se lanza en su busca, se prefiere poner entre el mundo a indagar y el mundo a estatuir un tabique, a través del cual las palabras, las ideas, pasan como asordadas, como sometidas a un exótico proceso de elaboración que las distorsiona y convierte en lo contrario de aquello que pretendían ser: bases de un mundo eficaz. El aspecto de este orbe es positivo desde el punto de vista orgánico, más negativo en cuanto al creador. Es un orbe, cierto, pero volcado en una trayectoria propia, con el avance de un objeto singular que rueda por los espacios sin posibilidad alguna de entrar en contacto con los mundos vecinos. ¿Por qué? Porque la prevención trabaja este orbe a través de la técnica. Y ésta, elemento histórico, justificada por el ritmo de una tradición o de una originalidad absolutamente primitiva y, por tanto, original, no basta para ratificar tentativas como *La vida breve*. No basta, decimos, para postularla en un plano de trascendencia, en un plano de creación, aunque la excuse en el puramente novelesco. La prevención es, casi siempre, un miedo de arriesgarse, con todo el cuerpo y con todo el espíritu, en el caos envolvedor. El mundo es un riesgo y debemos aceptarlo o negarlo tal cual es, sin términos medios de

ninguna especie. Menos aún, "tolerarlo" por el recurso del instrumento técnico. No debemos, de ninguna manera, entorpecer el río de la vida. En esa senda de aparente equilibrio, el mundo circundante —esta ciudad, este país, estos hombres que nos tocan y nos observan— no merece ser tenido en cuenta. Decimos que no merece ser tenido en cuenta porque tal camino, el de la neutralidad, el de la presentación —Onetti "cuenta" siempre, es un narrador perfecto de las situaciones que atraviesan sus personajes, sin inclinarse por uno o por otro, sin imponer distinciones entre uno y otro, tanto que la psicología de Brausen puede aplicársele tranquilamente a la Queca, y la de ésta a la de Stein, y la de éste a Gertrudis— es un derrumbe de todas las ensoñaciones, justamente, de "esta ciudad, este país, estos hombres que nos tocan y nos observan". Mas, en el otro circuito, en el de tomar partido, la técnica es una herramienta que no debe interesarnos para nada, y que, de cualquier modo, nos molestaría sobremanera para la prosecución de esa tarea que, como en el caso de Onetti, es la de "descubrir" el mundo por medio del cual recobramos "nuestra" palabra: actos concretos, sustancia, esencia de la vida argentina. Por consiguiente, como *La vida breve* se abre sobre un escenario "en descripción", en el cual opera el viaje más que el cateo, la realidad ofrecida es la de una ejecutoria más en el campo de la novela, ejecutoria óptimamente conseguida, dosificada con sabiduría, fiscalizada con esplender, en sus quehaceres discursivos, pero negativa en lo referente a la trascendencia ideal de sus moradores.

El hecho de que el protagonista, Brausen, posea, además de su vida real, otra soñada, y una más —la ficción de Díaz Grey— supone un manejo eficaz de las pinzas técnicas. Su manipuleo abunda en las manifestaciones novelísticas contemporáneas. Faulkner, Dos Passos lo han frecuentado y todavía lo verifican con abundancia y azares diversos. Mas lo que en ellos es una adhesión condicionada por el ambiente, acto reflejo de liberación y de puesta en marcha, aquí, entre nosotros, no deja de ser una dispersión, un desconocimiento de nuestro mundo. Creemos que este camino no es verdadero y, para probárnoslo, *La vida breve* está ahí, delante de nosotros, envuelta en su fragor infinito.

F. J. SOLERO

ENSAYOS

DANIEL DEVOTO: *Las hojas* (Losada, Buenos Aires, 1950). –

Hojas de "júbilo" y Hojas de "denuncia", estas que Daniel Devoto ha recuperado en un libro que contiene diez años de desprendimientos.

El poeta que las escribió revive estas páginas como una constancia; para que todas juntas confirmen la unidad de su entrega. Y ellas, juntas, le devuelven la seguridad de que no han "volado en vano de su rama a la tierra" al irlas esparciendo por el ámbito de la cultura como su propia búsqueda. Cuando niega, es cuando más hondo sentimos su fervorosa adhesión por la cultura y el arte. Su sentir poético acude entonces al menudo punteo erudito y confecciona casi con frialdad sumarial la perfecta denuncia. Todo, sublimado por una graciosa ironía que si bien termina por alejarnos definitivamente del peligro por él advertido, inicia una idulgente y risueña reconciliación con el "acusado". Y si suscita la polémica, mejor. Porque de esa manera podrá acumularle más errores al apresurado o nuevas falsedades al impostor.

El júbilo de las otras, sólo pertenece al poeta.

Allí, el humanista que hay en Devoto habla recretativamente de la obra auténtica. Figuras amigas, aproximadas por la vida en su tejido diario de encuentros y postergaciones, o el amigo desconocido que nos tiende su libro como una mano sensitiva y nuestra. Todas con una conversación adentro o lecturas que abren el recuerdo y lo vuelcan a través del poeta hacia nosotros que leemos su prosa como una forma de su poesía.

Esa crítica que se hunde en lo penetrable de cada obra, que se ejercita en explicar su objeto, en desplegarlo para que lo veamos a lo ancho de su significación y trascendencia, es más un deleitoso aprendizaje de su autor que una pretendida conclusión de juicio.

Siguiendo los ejercicio de su sensibilidad nos adiestramos en el conocimiento de este humanista que hace de su estudio "búsqueda de una policía y un equilibrio críticos". Y cuando llega a enunciar "Proposiciones para una Música Argentina" adelanta una actitud similar: el hallazgo de lo auténtico por la búsqueda y el establecimiento de una artesanía responsable. El equilibrio como fórmula de perfecta expresión a través de la decantación del ensayo y la rectificación hacia adentro.

Ésta es en realidad la posición que nos dejó nuestro maestro Pedro Henríquez Ureña, quien en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* nos ha

dicho: "Mi hilo conductor ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con ansia de perfección. El ansia de perfección es la única norma". El maestro dominicano arribaba a esta conclusión de regreso de su búsqueda a través de todas las soluciones que señalaron al tema de la expresión americana. El amor y el conocimiento de la tierra patria y la formación humanística lo mantenían puro de teorías convencionales y prescindente de cualquier snobismo o tradicionalismo temperamentales.

Hemos apuntado esta coincidencia deliberadamente ya que, además de declararla al hipotético lector de esta nota, queríamos, si el azar de la lectura lo trae a estas líneas, recordársela al mismo Daniel Devoto. Pues conservar el pensamiento de maestros como Henríquez Ureña y descubrirlo y reconocerlo en la palabra del compañero es el síntoma más esperanzado de nuestra perdurabilidad de americanos. Esa perdurabilidad desde la cual habrá de poblarse nuestra América, definitivamente.

Si el libro incluye capítulos de literatura y otros sobre música no abriremos una doble consideración para tratarlo. Su mismo agrupamiento cronológico sin deslindar ambos temas está preanunciando la unidad del contenido. Se da en todos por igual el estudioso ejercicio de interpretación que hemos señalado; por ello, y porque sería quebrar lo que tiene de más significativo como testimonio de una conducta literaria, no incurriremos en el desmenuzamiento de sus actos. Antes al contrario, y aunque la brevedad de esta nota no admita resumen, preferiremos la confirmación de lo dicho de estas *Hojas*. Que son la reunión de los temas que un humanista se ha ido incorporando en una década de estudio. Cada tema, beneficiado por la sensibilidad del poeta que los ha sentido suyos y así nos ha hablado de ellos. Su lectura deja la esperanza de que esa obra se dé en una nueva y necesaria etapa de profundización del autor en sí mismo y la seguridad de que así ha de ser. Que no cierran diez años de vida literaria ejercitada en la crítica, sino que, testimonio de confrontación moral, un escritor joven ha querido juntarlas con valor de reconocimiento. Actitudes así, aunque ya maduras, resultan más bien iniciales. Y abren al futuro cauces de realización que, como en el caso del poeta de *El arquero* y *Las torres, El libro de las fábulas y Las canciones*, sólo dependen de una condición para confirmarse: el tiempo.

ROBERTO DI PASCUALE

Cinematógrafo

COCTEAU Y EL ÁGUILA BICÉFALA

PARA la mayor parte de los productores, el cine es un excelente medio de ganar dinero divirtiendo a los tontos o a los que, incapaces de privarse de esta dosis casi cotidiana de droga (imágenes en movimientos que nos hipnotizan como una raya trazada con tiza en el suelo hipnotiza a las gallinas), hacen el tonto. Me incluyo en el número. Así desaparecen las tan saludables posibilidades de boicotear, como se merecen, las inepcias, las fealdades, las estupideces embrutecedoras que sin el menor pudor se exhiben en todas las pantallas del planeta y particularmente en las nuestras. En la actualidad, no pudiendo hincar el diente sino en el pan duro de los viejos films (a menos de rompérnoslo en la pétrea galleta de fabricación nacional), percibimos mejor la sordidez de ciertos productos hollywoodienses que, vistos por primera vez, se toleran como diversión de tercera categoría. Ni más ni menos que la "canasta". Pero el inventor de este "pasatiempo" idiota (en el que pierdo a veces el mío con incomprensible complacencia) era por lo menos decente y no pretendía hacer obras de arte al establecer sus reglas para retardados. En cambio, la mayoría de los cineastas y las estrellas se tienen por artistas del modo más injustificado. Si no pretenden realizar obras de arte sino provocar la risa, estimular el erotismo o halagar la afición a la crónica policial de un público cuya educación les importa un bledo ¿por qué no lo confiesan humildemente una vez por todas? Si nos hacen cosquillas en la planta de los pies, si nos frotan los ojos con cebolla, reímos, lloramos. ¿Qué relación tiene esto con el arte? La mayoría de los cineastas y las estrellas sólo emplean sucedáneos de las cosquillas y la cebolla.

Podemos reprochar innumerables cosas al último film de Cocteau, que ha tardado más de dos años en llegar hasta nosotros, excepto el querer ser una diversión para tontos. La parte lograda de *L'aigle à deux têtes* mal podrá llegarles, y es precisamente la parte en que se ha esmerado y complacido Cocteau: el cuidado exquisito de la *mise en scène* (la primera toma, en las montañas, es perfecta), los paisajes, los interiores, los trajes maravillosos de Christian Bérard (alma gemela del

poeta), el hablar en sordina de Jean Marais al pronunciar ciertas frases (está "at his best" cuando habla con voz ahogada), su manera de acariciar el sillón de la reina, la tan característica y decorativa alfombra negra de flores claras sobre la cual cae exhausto después de escalar el balcón (refinamientos que en vano buscaríamos en la producción hollywoodiense; sólo se le podrían ocurrir a un Laurence Olivier) ... En fin, mil detalles que dudo importen al gran público han debido encantar al director, y gracias a ellos el film sale de lo común, bajo ese aspecto, y se convierte en un auténtico producto de sello "Jean".

Los ademanes y movimientos de Jean Marais (también los Edwige Feuillère y demás actores) están combinados como en un ballet, y qué de reminiscencias traen. Así, cuando surge de la noche y aparece, tambaleante, Stanislas (Marais) con el traje en desorden, en la ventana abierta de la reina, no puedo menos de asociar su aparición a la de un extraño y moribundo *Espectro de la Rosa*. Espectro de la no cortada rosa que fué el rey (asesinado el día de la boda), espectro ajado, maltrecho por una tormenta romántica y amanerada que no tiene ya fuerzas para ser una tempestad de veras. Un espectro del espectro de la rosa brotando del espectro de una tormenta. El toque Diaghilev se hace sentir en el drama. No en vano nuestra adolescencia, la de Cocteau y la mía, ha coincidido con el esplendor inicial de los ballets rusos trasplantados a París.

También resulta patente el toque "Aiglon". Me divierte particularmente porque quizá en la misma época sufrimos, Cocteau y yo, el hechizo de Rostand. *L'aiglon* fué un delirio de mi adolescencia. La malaventura de este "pas-prisonnier-mais" se me antojaba equiparable a la mía en el aspecto de "pas-prisonnier-mais". En suma, el "triste oiseau bicéphale au cruel oeil d'ennui" parece asomar la oreja (o la pluma) en *L'aigle à deux têtes*. La entrada de Melle de Berg en el cuarto de la reina mientras el joven anarquista (Jean Marais) le lee en voz alta (para disimular) *Hamlet* (un *Hamlet* lleno de alusiones: "Sentaos para que os retuerza el corazón ...") me recuerda la entrada en escena del Aiglon (tan ansiosamente esperada) mientras Petite Source lee un libro de versos a la ex emperatriz María Luisa:

"Courage, enfant déchu d'une race
divine ..."

El duque de Reichstadt se detiene en el umbral de la puerta y dice (Ah, qué temblor nos comunicaba este alejandrino tan chato como la prosa de Monsieur Jourdain):

"Je demande pardon, ma mère, à
Lamartine ..."

Y el conde de Foehn ¿no es acaso una sombra del odioso Metternich? ("Vous lui remettrez son uniforme blanc ...") ¿Y la reina una nueva encarnación del "pas-prisonnier-mais"?

Jean Marais (no lo he visto en *Les parents terribles*, su gran éxito) no me

parece un actor notable; pero tiene, lo repito, un modo delicioso de pronunciar ciertas frases con voz apagada. Mi gula auditiva se deleita en ello. Por ejemplo (en el film en cuestión): "Je suis un objet de honte", o "Je ne vous offre pas le bonheur. C'est un mot deshonoré".

Yo no había leído *L'aigle à deux têtes* cuando vi la película en Nueva York, en 1949. Pero en el momento en que Stanislas pone su cabeza sobre las rodillas de la reina (una muy hermosa cabeza, por cierto), me dije: "¡Qué bien lo hace! Diríase que acepta el ser guillotinado, que se dispone cuidadosamente a ello. Es ya la suya una cabeza de guillotinado. Guillotinado de amor". Pues bien, con gran sorpresa mía he comprobado después, al leer el texto de la obra, que es exactamente la impresión que Cocteau quiere trasmitir al espectador, puesto que dice (o hace decir a la reina): "¡Cómo pesa su cabeza! Diríase una cabeza cortada". Estas palabras no se pronuncian en la película, pero es preciso reconocer que Jean Marais las "representa" tan admirablemente que nos las hace adivinar.

El porte de Edwige Feuillère (actriz dotada, sin duda) me parece más rígido que regio. La aspereza de su tono (por lo demás, todos los actores del film, excepto el negro mudo, adoptan un tono agresivo, soberanamente desagradable y, a la postre, exasperante) fatiga y no convence. Se puede ser violento sin ser vulgar, y aristocrático sin parecer haberse tragado un sable, y autoritario sin pegar con un rebenque en los muebles. ¿Lo ignora Mademoiselle Feuillère? Los vestidos perfectos de Bérard le quedan pintados; pero no hay que confundir distinción y esbeltez. ¡Cuántos maniquíes de cintura de avispa e increíble ordinariez a un tiempo! Eduardo VII, a quien entreví en Biarritz, era un gordo barrigón. Pero ¡qué porte! Pues bien, a Edwige Feuillère, por muy avispa que sea, le falta por completo. Hace la reina con una mentalidad (que se traduce en los gestos y en el acento) de maniquí de gran modisto, petrificada en sus atavíos, el día que se presenta la "colección". ¡Qué lejos nos sentimos de Laurence Olivier-Henry V poniéndose la coraza de Azincourt como si la hubiera llevado siempre! ¡Qué lejos de este gran actor que da majestad a las coronas de hojalata de guardarropía y que es más rey, en las obras de Shakespeare, que otros en un trono de veras!

Mucho me temo que Edwige Feuillère no sea ni siquiera una archiduquesa de Rostand, a pesar de los candelabros (de los cuales Cocteau, como el Rostand de *L'aiglon*, hace gran consumo). ¿Y por qué diablos se la obliga (no es culpa de la infeliz) a tomarse tanto trabajo en limpiar su guante manchado de sangre en vez de quitárselo simplemente? El papel de Nastasia Filípovna (en el film sacado de *El idiota* todavía no proyectado entre nosotros y en el que Gérard Philippe encarna con tanta ternura al príncipe Muichkin) le iba mil veces mejor.

Cuando vi *L'aigle à deux têtes* en Nueva York quedé tan decepcionada

como suelen dejarme los films de Cocteau. ¡Es éste tan superior a lo que nos da en la pantalla! Aunque de todos modos —como le decía saliendo del cine a mi sobrina, que está en la bendita edad de los deslumbramientos fáciles— se oyen en ellos, en el diálogo, algunas frases que en vano se buscarían en los films corrientes, donde el espíritu de los poetas no tiene intervención. Eso habrá siquiera que agradecerle.

El drama es una poco feliz fantasía inspirada por la lectura de libros sobre Luis II de Baviera y su muerte misteriosa. Y más aún, a mi entender, por Elisabeth de Austria, esa encantadora e infortunada soberana cuya sombra enamora a tantos republicanos y demócratas incorruptibles: Ricardo Baeza entre otros, que desde tiempos inmemoriales sueña con escribir la biografía de esta Wittelsbach. Pero ¡cuánto más viva en su tumba esta "Emperatriz de la Soledad", a la que Barrès, tan aficionado a las princesas, dedicó unas páginas ardientes y castas, que la reina en el escenario del castillo de Krantz, por bien que la haya vestido y constelado Bérard! La reina de Krantz es un maniquí de primera clase de la *haute couture* literaria, no una soberana. Sí, se nos muestra que la del castillo de Krantz, como la del Aquileion de Corfú, hace gimnasia en las anillas, en el trapecio, galopa por los campos, pasa de un castillo encantado a otro, escucha abundantes lecturas... Pero eso no basta. Parece que Elisabeth sabía el griego, detalle que nos ahorran. Parece también que le gustaba hacerse cepillar prolongadamente el pelo (tratamiento excelente para el cuero cabelludo que las O'Gilvie han hecho famoso en nuestros días y que contribuye al esplendor de las cabelleras femeninas en U. S. A.) La de Edwige Feuillère no estaba sin duda a la altura, o a la longitud más bien, del papel. La de la verdadera reina habría podido rivalizar, según cuentan, con la de Lady Godiva.

En suma, los refinamientos, las manías, las sutilezas, las preferencias, los pensamientos de esta extraña y seductora criatura, subida por azar al trono (puro azar el encuentro en un parque— otros dicen que en un comedor — de una muchachita de dieciséis años con un emperador de veinticuatro) son realmente tentadores para los aficionados a *lo que fué*. Pues Elisabeth era un objeto de lujo, una obra de arte (un ser-obra de arte) como nuestra época no está ya en condiciones de suministrar a los poetas-anarquistas. Seres-obras de arte vilipendiados por una época que conserva no obstante la nostalgia de ellos. Al hombre simple como al poeta (que ocupa el peldaño más alto de la escala artística) le gusta y soñará siempre dejarse transportar por seres legendarios (aun por aquellos cuya característica es carecer de utilidad: que no sólo de pan vive el hombre, sino también de sueños).

Según lo que de ella cuenta su lector y profesor de griego Christomanos, también deslumbrado por su proximidad a la soberana, Elisabeth merecía este género de devoción más que la puña-

lada estúpida de Luccheni. Es corriente en nuestros días, e incluso una moda, confundir la "goujaterie" de alma (como dijo Barrès) que inspira semejantes crímenes, el fanatismo imbécil y desesperado que los dicta y que justifica todas las barbaries, con el heroísmo, la sublimidad, la persecución a toda costa de un "ideal".

"Fué la calidad particular de su sensibilidad lo que hizo fracasar a Elisabeth de Baviera como Emperatriz", observa Barrès. ¿Cómo ser a la vez emperatriz de la Soledad y del Mundo? Todo lo que hacía de Isabel de Inglaterra una gran reina faltaba ciertamente a Elisabeth de Austria. Y todo lo que hacía a Elisabeth de Corfú capaz de reinar en el corazón de los poetas faltaba a la que vió florecer bajo su reinado un poeta inmortal cuya gloria basta a muchos siglos.

El amor a la naturaleza es a veces tan absorbente como una pasión amorosa. "Cuando no estoy enamorado no tengo ganas de escribir, y cuando lo estoy no tengo tiempo", me decía un escritor amigo. Pero los que están enamorados de la naturaleza no conocen tales intermitencias y el cuidado de saborear este amor los distrae de la necesidad de expresarlo.

Elisabeth amaba la naturaleza. Christomanos nos transcribe sus palabras: "El mar y los árboles nos despojan de todo lo que es terrestre". Esto, a primera vista, podría parecer contradictorio. Pero la reina entiende por terrestre todo lo que es relación con *la sociedad* (no con el hombre). Victor Hugo ha interpretado el mismo sentimiento cuando escribe, después de la muerte de su hija:

"Maintenant que Paris, ses pavés
[et ses marbres
Et sa brume et ses toits son bien
[loin de mes yeux,
Maintenant que je suis sous les
[branches des arbres
Et que je puis rêver à la beauté
[des cieux;

Maintenant que du deuil qui m'a
[fait l'âme obscure
Je sors pâle et vainqueur,
Et que je sens la paix de la gran-
[de Nature
Qui m'entre dans le coeur..."

Elisabeth sabía por experiencia hasta qué punto la relación con la sociedad (con la corte principalmente, terrible caldo de cultura de todas las ambiciones y todas las perfidias subterráneas) puede hacer abortar las tentativas de ascensión a nuestras propias cimas; hasta que punto puede favorecer, además, el desarrollo de nuestros peores defectos y agobiarnos con su carga. "Ciertos hombres me son sin embargo tan agradables como los árboles y el mar", decía. Sí: los vírgenes de sofisticación. Y ellos solamente.

Cocteau ha sabido interpretar ese estado de alma cuando hace decir a Stanislas, sabiendo cómo semejante súplica llegará directamente al corazón de la reina (la verdadera, en la que sueña):

"Dios mío, aceptadnos en el reino de vuestros enigmas. *Evitad a nuestro amor el contacto de la mirada de los hombres*" (léase: de la mirada malévola de *la sociedad*). Esta última frase, tan importante, no se pronuncia en el film. ¡Lástima! ¡Ay del amor que se marchita al contacto de las miradas hostiles o malévolas de los hombres! Podrá no morir de este veneno, pero ¡qué no le hará sufrir! Le agradezco a Cocteau que lo haya comprendido tan a fondo.

Una frase de la emperatriz (la auténtica) a Christomanos que parece tan digna de ser recordada que me duele que el poeta no la haya recogido. Una mañana, el profesor de griego y Elisabeth leían juntos *Othello*. Al llegar a la canción del sauce:

"The poor soul sat sighing by a
[sycamore tree
Sing all a green willow . . ."

la emperatriz levantó la cabeza, quedó un momento absorta y dijo: "Sin embargo, hay algo más que los celos o el heroísmo, y son los sauces . . ."

Quien halló alguna vez refugio en la naturaleza sabrá lo que significa este inesperado comentario.

Sí, Elisabeth: son los sauces. Tú no tenías el respeto de la política y querías demasiado a los sauces. Eso te valió el ser apuñalada por un desconocido.

¿Y por qué Cocteau no colgó en el castillo de Krantz (ya que había tomado a Elisabeth por modelo) aquel lienzo representando a Titania acariciando una cabeza de asno que decoraba todos los palacios de la Emperatriz de la Soledad?

Al llegar al palacio de Corfú, que tan querido le era, Elisabeth advirtió a Christomanos: "Pasaremos dentro el menor tiempo posible. No se deben consumir las horas preciosas de la vida entre cuatro paredes: justo lo indispensable". He ahí unas palabras que llevo en el corazón porque en él estaban antes de saber que otra las había ya pronunciado.

Es ya mucho que un film, en los tiempos que corren, vuelva a traernos todo esto al espíritu.

VICTORIA OCAMPO

"SANGRE NEGRA"

SUPONGO que llevar a la pantalla una obra literaria, novela, cuento o pieza de teatro, tiene el evidente propósito de trasladarla con fidelidad, lo que no quiere decir copiarla cinematográficamente (cosa imposible, tratándose de una novela); el propósito de preservar su espíritu, su esencia, o sea el interés originario que movió al productor para emprender semejante aventura. Desde luego, necesitamos admitir que el cine tiene su lenguaje propio y que rara

vez las obras literarias pueden adaptarse estrictamente a la pantalla, salvo que hayan sido escritas (como *Mice and Men,* de Steinbeck; o *The Killers,* de Hemingway) en la forma casi esquemática que exige el guión cinematográfico.

Sangre negra es una novela de más de trescientas páginas con el ritmo vertiginoso de un cuento (una novela ideal para llevar al cine), de manera que eligiendo cuidadosamente los elementos que la condesaran podía llegar a conseguirse el film que no se logró.

Varias fueron las causas que atentaron contra esa materialización: primero se desecharon todos los episodios de la infancia y adolescencia de Bigger Thomas, tan importantes para calificar psicológicamente al protagonista, más aún tratándose de un problema grave y agudo como el racial; permanentemente, en el film, el muchacho debe dar la sensación de estar acuciado por el miedo, y distintos diálogos de personajes secundarios insisten en el mismo tópico, pero ¿de dónde nace ese miedo?

Segundo, se hizo una versión yanqui con muchos chistes, gran despliegue de detectives, policías y los infaltables reporteros, los muchachos ya clásicos de cualquier película del país del norte, que se localizan fácilmente porque mascan chicle, beben whisky (que allí parece que es muy barato) y tienen el nudo de la corbata flojo. De modo que vimos un film de gangsters, totalmente alejado del original literario.

Tercero, se suprimió el matiz esencial de la novela, que tiene visos fuertemente sociales, y se lo transformó exclusivamente en un problema de miedo, que en el original existe, sin duda, pero emsamblado con otro más general, con un paisaje humano total que el actor no supo trasmitir. En este sentido se suprimieron las importantes escenas de la novela que transcurren en el tribunal, el importante discurso del abogado defensor, y, también, la extraordinaria escena de la cárcel (en la novela) entre Bigger y el doctor Max.

Y, finalmente, y no sé por qué razón, el protagonista fué encarnado por Richard Wright, que es un muy buen escritor pero mal actor. Bigger Thomas es un muchacho de color, instintivo, sin ningún fondo espiritual, que nunca llega a comprender su propia vida ni su drama, y que sólo al final (en la escena de la cárcel que falta en el film) empieza a vislumbrar los símbolos de su tragedia y se reconforta tímidamente esperanzado con las palabras del abogado defensor (éste, dicho sea de paso, es en el film un personaje insignificante).

Pero sucede que el Richard Wright de carne y hueso es un ser humano de raigambre espiritual, que desvirtúa desde un principio la imagen verdadera del protagonista; y si a ello se agrega una casi absoluta incapacidad expresiva, tendremos que el film, que casi constantemente sigue y enfoca el drama del muchacho negro, resulta un poco burdo (además de los otros inconvenientes ya señalados y que falsean su

atmósfera), superficial, exterior, justamente porque no tuvo el aliado de un gran actor que compensara o subsanara los anteriores desaciertos.

Pero es interesante señalar, colateralmente, cómo el escritor, que en la creación llega necesariamente a identificarse con su protagonista (incluso en la mímica, en los gestos), es incapaz de exteriorizarlo, de visualizarlo; y digo que es interesante porque aquí surge el ejemplo patente, gráfico diría, de cómo se divorcian dos expresiones artísticas que muy bien pueden tener un mismo origen: el escritor Richard Wright es un introvertido que vive sus personajes de manera muy peculiar y que sólo los reproduce sobre el papel, escribiendo. El actor que hacía falta para Bigger Thomas hubiera dado la versión exterior (con toda la intensidad sentimental interior que se quiera, pero viviéndola hacia afuera y no hacia adentro) necesaria para crear ese muchacho brutal, ingenuo, pendenciero, bueno, ese negro de barriada pobre. Por eso el miedo de que se habla mucho en la película para justificar el crimen de Bigger no está en el rostro de Richard Wright (actor) y, cuando aparece, resulta una caricatura.

No ocurre precisamente lo mismo con los demás actores de color, verdaderos actores, como la actriz que encarna a la muchacha de Bigger, de fuerte exteriorización natural. Hay una escena muy simple, incidental, secundaria, que llega a emocionar hondamente: esa inmensa felicidad que siente la muchacha negra en el vértigo de la montaña rusa, en el parque de diversiones. El contraste a veces resulta tan abrumador que Richard Wright (actor) parece perdido, achatado entre sus compañeros de raza, como si no fuera un negro.

Es realmente digna de elogio la escenografía de la obra, llena de infinitas dificultades que han sido salvadas con gran altura.

Pierre Chenal, excelente director, ha preferido esta vez un lenguaje periodístico para las tomas, lo que también atenta contra la intensidad psicológica y de ambiente propias del drama.

VALENTIN FERNANDO

Aclaración

CESAR VALLEJO Y LA POESIA SOCIAL

En su inteligente nota titulada "A propósito del *Canto General*, de Pablo Neruda" (Véase SUR, Nº 198, abril de 1951) H. A. Murena dice: "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 americana debe ser social..."

Creo que sólo un conocimiento muy somero o indirecto del pensamiento de César Valllejo puede haber llevado a Murena a afirmar que el poeta peruano fué marxista (como se desprende del párrafo citado) y que él *sostuvo* que la literatura de nuestro continente debía ser social. No debido a un prurito nacionalista, que no poseo, sino movido por la devoción que hacia Vallejo tengo, es que me siento obligado a destacar la posición del autor de *Poemas Humanos* al respecto. La poesía social, según habitualmente se la entiende y la definen sus adictos, es la que está compenetrada con un programa político, específicamente clasista, y comprometida en sus raíces mismas con los principios de un partido (en especial el comunista), a cuya propaganda revolucionaria sirve. Su forma ha de ser accesible y su fondo debe contener un mensaje. He allí, en pocas palabras, su esencia. Bien clara es la actitud de Vallejo en ese sentido. Está expuesta en un artículo suyo publicado en la revista "Mundial" de Lima, fechado en París el 30 de diciembre de 1927, en el cual sostiene que "el artista es inevitablemente un sujeto político, pero no ha de reducirse a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica en el hombre...", y que "cualquier versificador como Maiakovsky puede defender la excelencia de la fauna soviética del mar, pero solamente Dostoyevsky puede suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana" [1] Lo mismo manifiesta su artículo titulado "Literatura proletaria", fechado también en París el 21 de setiembre del año siguiente y publicado en la misma revista, en donde confiesa textualmente: "Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas" [2]. Tangencialmente se refiere Vallejo al problema en muchos de los artículos dados a conocer por

1 "Nota bibliográfica sobre Vallejo". "Mar del sur", mayo-junio de 1950, Lima.
2 Ibid.

aquella publicación limeña, siempre negándose a servir con su poesía la causa política con la cual simpatizó. Creo también que a ello alude en una nota de "Se prohibe hablar al piloto" [3], donde expresa: "Amigo Alfonso Reyes, señor ministro plenipotenciario: tengo el gusto de afirmar a usted que, hoy y siempre, toda obra de tesis, en arte como en vida, me mortifica."

Es posible que el error de Murena se desprenda del uso intencionado que ciertos grupos políticos han hecho de la obra de César Vallejo (yo he sido testigo perplejo de la disputa de su cadáver, hace algunos años en el Perú) y de los interesados comentarios de que ha sido objeto. Contra ellos tenemos un testimonio irrebatible: sus libros. La poesía de Vallejo rebasa —no así la de otros, incluso la del propio Neruda— toda calificación ideológica, extrapoética. Su posición ante América —y esta atingencia sí que es justa— fué, en todo caso, la de un *indigenista* de tipo evangélico, no por ello menospreciador de la sustancia cosmopolita que enriquece humanamente nuestro continente. Sufrió profundamente, encerrado por Europa, por la miseria de Europa, que no sospechó al ir hacia ella, la época que le tocó vivir, y su palabra estuvo empapada de compasión desesperada e impotente, sin optar por una bandería, escogiendo más bien el partido del hombre de cualquier clase, de la víctima inocente de toda guerra. Estuvo con las causas populares, es cierto, pero no tanto como se cree, con las facciones que la encarnaron.

Estoy absolutamente de acuerdo con el punto de vista sobre la literatura americana que Murena desarrolla en el artículo que comentó. Valga esta amistosa salvedad, que no tiene otro fin que la de ganar para su causa la figura de un gran poeta no siempre bien comprendido, como la forma más viva de mi adhesión.

S. S. B.

3 "Antología de César Valejo". Buenos Aires, 1942.

INDICE

Europa: Cauda de Asia o Colonia de América, por *Álvaro Fernández Suárez* 1

El Negro y el Viejo de la Cuchilla, por *Alberto Moravia* 12

Balzac y el Aulterio, por *Eduardo González Lanuza* 22

Calles del Este; Himno a la Noche, por *H. A. Murena* 31

El Café, por *Alberto Salas* 33

Hudson a solas, por *Fryda Schultz de Mantovani* 39

CRÓNICA

Una novela y su público: "La Romana", por *Enrique Pezzoni* . . 49

NOTAS

Libros

Jorge Guillén: "Cántico", por *Sebastián Salazar Bondy* 57

Ricardo Paseyro: "Plegaria por las cosas"; "Poema para un bestiario egipcio", por *Ricardo Baeza* 60

Thomas Mann: "Doktor Faustus", por *Mario A. Lancelotti* 64

Juan Carlos Onetti: "La vida breve", por *F. J. Solero* 70

Daniel Devoto: "Las hojas", por *Roberto di Pasquale* 72

Cinematógrafo

Cocteau y "El Águila Bicéfala", por *Victoria Ocampo* 74

"Sangre negra", por *Valentín Fernando* 79

Aclaración

César Vallejo y la Poesía Social, por *S. S. B.* 82



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

Este número ciento noventa y nueve de "SUR" terminóse de imprimir el día cinco de junio 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"

ERRATA

En la nota de Victoria Ocampo sobre "Cocteau y el Aguila Bicéfala", donde dice (página 79, línea 14): "a christomanos que", debe decir "a christomanos *me*".