

SUR

1951

200-203

Nº 200

Junio de 1951

Nota sobre (hacia) Bernard Shaw

A FINES del siglo XIII, Raimundo Lulio (Ramón Lull) se aprestó a resolver todos los arcanos mediante una armazón de discos concéntricos, desiguales y giratorios, subdivididos en sectores con palabras latinas; John Stuart Mill, a principios del XIX, temió que se agotara algún día el número de combinaciones musicales y no hubiera lugar en el porvenir para indefinidos Webers y Mozarts; Kurd Lasswitz, a fines del XIX, jugó con la abrumadora fantasía de una biblioteca universal, que registrara todas las variaciones de los veintitantos símbolos ortográficos, o sea cuanto es dable expresar, en todas las lenguas. La máquina de Lulio, el temor de Mill y la caótica biblioteca de Lasswitz pueden ser materia de burlas, pero exageran una propensión que es común: hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito; las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la Eneida significaron el interlunio, la oscuridad que per-

mitió a los griegos entrar en la ciudadela de Troya¹. . . La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual — ésta, por ejemplo — como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil. La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera Reissig).

Si la literatura no fuera más que un álgebra verbal, cualquiera podría producir cualquier libro, a fuerza de ensayar variaciones. La lapidaria fórmula *Todo fluye* abrevia en dos palabras la filosofía de Heráclito: Raimundo Lulio nos diría que, dada la primera, basta ensayar los verbos intransitivos para descubrir la segunda y obtener, gracias al metódico azar, esa filosofía — y otras muchísimas. Cabría responder que la fórmula, obtenida por eliminación, carecería de valor y hasta de sentido; para que tenga alguna virtud debemos concebirla en función de Heráclito, en función de una experiencia de Heráclito, aunque "Heráclito" no sea otra cosa que el presumible sujeto de esa experiencia. He dicho que un libro es un diálogo, una forma de relación; en el diálogo, un interlocutor no es la suma o promedio de lo que dice: puede no hablar y traslucir que es inteligente, puede emitir observaciones inteligentes y traslucir estupidez. Con la literatura ocurre lo mismo; d'Artagnan ejecuta hazañas inúmeras y Don Quijote es apaleado y escarnecido, pero el valor de Don Quijote se siente más. Lo anterior nos conduce a un problema estético no planteado hasta ahora: ¿Puede un autor crear personajes superiores a él? Yo respondería que no y en esa negación abarcaría lo intelectual y lo moral. Pienso que de nosotros no saldrán criaturas más lucidas o más

¹ Así las interpretaron Milton y Dante, a juzgar por ciertos pasajes que parecen imitativos. En la *Comedia* (*Inferno* I, 60; V, 28) tenemos *d'ogni luce muto* y *dove il sol tace* para significar lugares oscuros; en el *Samson Agonistes* (86-89):

*The Sun to me is dark
And silent as the Moon,
When she deserts the night
Hid in her vacant interlunar cave.*

Cf. E. M. W. Tillyard: *The Miltonic Setting*, 101.

nobles que nuestros mejores momentos. En ese parecer fundo mi convicción de la preeminencia de Shaw. Los problemas gremiales y municipales de las primeras obras perderán su interés, o ya lo perdieron; las bromas de los *Pleasant Plays* corren el albur de ser, algún día, no menos incómodas que las de Shakespeare (el humorismo es, lo sospecho, un género oral, un súbito favor de la conversación, no una cosa escrita); las ideas que declaran los prólogos y las elocuentes tiradas se buscarán en Schopenhauer y en Samuel Butler¹; pero Lavinia, Blanco Posnet, Keegan, Shotover, Richard Dudgeon y, sobre todo, Julio César, exceden a cualquier personaje imaginado por el arte de nuestro tiempo. Pensar a Monsieur Teste junto a ellos o al histriónico Zarathustra de Nietzsche es intuir con asombro y aun con escándalo la primacía de Shaw. En 1911, Albert Soergel pudo escribir, repitiendo un lugar común de la época, "Bernard Shaw es un aniquilador del concepto heroico, un matador de héroes" (*Dichtung und Dichter der Zeit*, 214); no comprendía que lo heroico prescindiera de lo romántico y se encarnara en el capitán Bluntschli de *Arms and the man*, no en Sergio Saránoff.

La biografía de Bernard Shaw por Frank Harris encierra una admirable carta de aquél, de la que copio estas palabras: "Yo comprendo todo y a todos y soy nada y soy nadie". De esa nada (tan comparable a la de Dios antes de crear el mundo, tan comparable a la divinidad primordial que otro irlandés, Juan Escoto Erígena, llamó *Nihil*), Bernard Shaw edujo casi innumerables personas, o *dramatis personae*: la más efímera será, lo sospecho, aquel G.B.S. que lo representó ante la gente y que prodigó en las columnas de los periódicos tantas fáciles agudezas.

Los temas fundamentales de Shaw son la filosofía y la ética: es natural e inevitable que no sea valorado en este país, o que lo sea únicamente en función de algunos epigramas. El argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito concurso de átomos de Demócrito; la filosofía no le interesa. La ética tampoco: lo social se reduce, para él, a un conflicto de individuos o de clases o de naciones, en el que todo es lícito, salvo ser escarnecido o vencido.

El carácter del hombre y sus variaciones son el tema social de la novela de nuestro tiempo; la lírica es la complaciente magnificación de venturas o desventuras amorosas; las filosofías de Heidegger y de Jaspers

¹ También en Swedenborg. En *Mand and superman* se lee que el Infierno no es un establecimiento penal sino un estado que los pecadores muertos eligen, por razones de íntima afinidad, como los bienaventurados el Cielo; el tratado *De Coelo et Inferno*, de Swedenborg, publicado en 1758, expone la misma doctrina.

hacen de cada uno de nosotros el interesante interlocutor de un diálogo secreto y continuo con la nada o con la divinidad; estas disciplinas, que formalmente pueden ser admirables, fomentan esa ilusión del yo que el Vedanta reprueba como error capital. Suelen jugar a la desesperación y a la angustia, pero en el fondo halagan la vanidad; son, en tal sentido, inmorales. La obra de Shaw, en cambio, deja un sabor de liberación. El sabor de las doctrinas del Pórtico y a la vez el sabor de las sagas.

JORGE LUIS BORGES

Adiós de Shaw, en la Pantalla

E SPECTÁCULO exacto, sorpresa verdadera en esta sala: última nivea barba, niveas sábanas junto a formas de niño; la muerte, depurada de cirios, apenas consentida sobre esta frente, por largos años visitada de blancos héroes. Edad, argucia, pugna desposando lo angélico; ahondados ojos, pensativos sin sueños, ya de sí mismos olvidados. Y muy cerca, a distancia de un murmullo, la minuciosa hierba creciendo, el sol tornando a su antigua tarea. Y aun calladas amigas (el rostro prestado apenas a la cámara) con lágrimas que son como una breve pompa en los castos aposentos... Mientras tanto, por tendidas, pacíficas colinas la alegría de este férvido hereje, grato a Dios, cruza los lindes del silencio, toma su santidad. Aquí, desde una quieta atalaya de sombra, desde estos mismos rostros que ahora inmóviles miran, sus palabras lo acompañan seguras, livianas, sin fatiga.

MARIO ALBANO

"The Mighty Dead"¹

ENTRE los escritores que había deseado conocer hay uno que sólo vi una vez en 1946 y con el cual me pasó algo cómico: Shaw. En 1929 Keyserling me había dado una carta de presentación para él. Pero cuando se la mandé, durante una breve estadía en Londres, estaba con gripe. Su mujer me escribió diciéndome que me avisaría cuando se restableciera su marido. El hecho es que después de una semana me fui de Inglaterra y el gran hombre seguía en cama. Desde aquella vez, en cada viaje a Londres traté de entrar en comunicación con él, pero los desencuentros continuaban. Finalmente, en junio de 1939, justo antes de la guerra y cuando SUR acababa de publicar un ensayo de él, resolví darle a mi pedido de audiencia un tono más *matter of fact*. Expliqué a Shaw que deseaba hablar con él a fin de escribir un artículo para *La Nación*. Sospecho que él debía haber olvidado en el interín la carta de presentación que Keyserling le había enviado diez años antes. Por toda respuesta recibí una tarjeta postal impresa en que leí, a la vez divertida y furiosa, lo que sigue: "Mr. X se ve obligado a recordar a quienes le escriben solicitando una *interview* para la publicación que como él es también un periodista profesional prefiere, como es natural, comunicarse directamente con el público a través de la prensa. Tendrá mucho gusto, cuando su tiempo se lo permita, en contestar preguntas escritas siempre que éstas sean de interés como noticias de actualidad y puedan ser contestadas en veinte palabras o *menos*; pero sólo recibe visitas personales a condición de que sus palabras no sean publicadas." Mi primer impulso fué escribir una carta arrebatada asegurándole que en mi vida había explotado a los escritores y que la literatura me había hecho perder probablemente tanto dinero como le había hecho ganar a él (no era poco decir, pues sabía el excelente hombre de negocios con quien trataba); pero al reflexionar decidí dejar pasar la cosa, no contestar nada y por consiguiente no verlo. Creía estar curada de este deseo, pero pocos años más tarde una amiga común, lady Astor, lo renovó, insistiendo para que

¹ Páginas de una conferencia titulada "Personajes y anécdotas".

yo fuera con ella a tomar el té a casa de Bernard Shaw, en Ayot St. Lawrence. Confieso que al encontrarme sola con el famoso G.B.S., cuando Nancy Astor y su torbellino de palabras hubieron desaparecido en el cuarto contiguo, sentí que no tenía nada que decirle y que su fragilidad me daba miedo. Lo único que me habría gustado decirle estaba en uno de sus libros y era él quien lo decía de sí mismo. En aquel momento este pensamiento se me antojaba más mío que suyo: "Sea que hubiera nacido loco, o un poco demasiado cuerdo, mi Reino no era de este mundo: sólo me sentía como en mi casa en el reino de mi imaginación, y a mis anchas sólo con los *mighty dead* [los grandes muertos]". También yo sólo me encuentro como en mi casa en el reino de mi imaginación. En ese reino los *mighty dead* no me dan miedo, y los tuteo. Y en media hora, ¿qué podía decirle a Shaw que llegara a alcanzarlo; qué podía decirme Shaw que no me hubiera repetido mil veces en sus libros? Estábamos sentados frente a frente, con una taza de té en la mano, yo invisible para él aparte de lo corpóreo; él demasiado visible para mí, pues yo veía en él todos los Shaw superpuestos que su obra me había revelado. No era todavía el *mighty dead* que habría podido tutear. Estaba instalado en la vejez como en una torre muy alta desde la cual tan sólo se puede saludar con la mano a los transeúntes, como los soberanos desde sus carrozas. Cuando nos despedimos lady Astor y yo, él se quedó en el umbral de la puerta, haciéndonos un saludo con la mano, Mefistófeles de cabello blanco y de cejas hirsutas. Lo miré, segura de no volver a verlo, segura de no haberlo visto más que en sus libros, segura de no haberle dicho nada, segura de haberle simplemente estrechado la mano, como en el andén de una estación, cuando ya silba el tren.

Shaw contaba una vez que cierto médico, después de largas investigaciones sobre "su interior", le había revelado que "durante muchos años había estado convirtiendo la entera reserva de energía extraída de sus alimentos en genio puro". Es en suma lo que hacen todos los grandes artistas. Y eso es lo que nos dan de sí mismos: lo mejor. Pero a menudo queremos acercarnos al plato y mirar lo que hay dentro, y solemos vernos castigados por pequeñas y grandes decepciones.

Un día, almorzando en París con Tagore, Paul Valéry, el abate Brémond y el abate Mugnier, este último me dijo mirando a los dos poetas, mientras comían un exquisito pato con naranja: "¿No es misterioso y maravilloso pensar que este pato va a transformarse quizá en un perfecto poema que aprenderemos de memoria?" Yo le contesté: "¿No es misterioso, maravilloso ver a estos dos grandes poetas comiendo pato?"

Reconozco que siempre he tenido esa debilidad a pesar de saber que sólo me encuentro a mis anchas con los *mighty dead*. Me ha gustado verlos vivos, comiendo el pato que se transformaría en poema.

VICTORIA OCAMPO

Recuerdos de Bernard Shaw

SEGURAMENTE Bernard Shaw fué uno de los más grandes escritores contemporáneos y es muy probable que su obra dramática, hecho el balance, sea la más importante en el panorama teatral posterior a Ibsen. Pero quizás no vea exactamente a Bernard Shaw el que sólo lo ve como un dramaturgo genial o un gran escritor. Fundamentalmente, Shaw es un reformador social, un predicador, cuya aspiración esencial es la mejora de la especie y la creación de un mundo superior. El mismo lo declara una y otra vez, cuando afirma: "los artistas filósofos son la única clase de artistas que tomo completamente en serio", o: "mis libros, con el tiempo, perecerán o, si el mundo es aún lo bastante indigente para tener necesidad de ellos, sobrevivirán por cualidades de carácter y de energía absolutamente amorfas. Con esta convicción, huelga decir que no puedo sentirme *hombre de letras*... El arte por el arte solo no me habría movido a escribir una sola línea". Para él, como nos dice de modo más concluyente aún en *Pigmalion*, no hay verdadero arte que no sea didáctico, esto es, que no enseñe al hombre a ser mejor, a superarse, individual y colectivamente¹. Conviene hacer hincapié en el segundo término, pues aun sabiendo que difícilmente podrá el hombre mejorar como colectividad si no mejora antes como individuo, a diferencia de Tolstoy y Dostoiewsky, que atienden sobre todo a las relaciones del hombre consigo mismo y con Dios, lo que preocupa más sustantivamente a Shaw son las relaciones entre sí de los hombres, su ser social. Pues Shaw, repitámoslo,

¹ Por mi parte, supongo que con ello no quiere decir Shaw (o no debe querer decir) que todo arte tenga que proponerse la enseñanza o la demostración de algo concreto, sino más bien que toda obra de arte (las válidas, claro está), por el hecho de serlo, nos enseña ya algo, aunque no sea doctrinariamente, esto es: alecciona o depura el alma, aviva nuestra vida interior, aguza nuestras facultades, enriquece nuestro espíritu.

es, cardinalmente, un socialista, y a su función de constructor social consagró sus mejores energías y subordinó todo el resto. Recuérdense, por ejemplo, el parrafito de aquella famosa carta sobre su vida amorosa que aparece en la biografía por Frank Harris y que a instancias de éste hubo de escribirle, en el que nos declara sin rodeos que "anteponía todo a sus necesidades sexuales y que nunca rehusó ni perdió una oportunidad de hablar sobre el socialismo por pasar una velada galante". ¿Puede pedirse más espíritu de sacrificio y más dedicación a una causa?

Pero si Shaw sabe que para la mejora de la colectividad es necesaria la mejora del individuo, y que para ello tiene el individuo que conocerse y ponerse a prueba y el reformador social que ser un profundo psicólogo, cuando surge el conflicto — y surge a menudo — entre la conciencia o el bien individual y el bien colectivo, Shaw no vacila en afirmar el derecho preferente de la sociedad. "Nuestra piadosa costumbre — nos dice terminantemente — de considerar el mundo como un gimnasio moral especialmente destinado a ejercitar y fortalecer nuestro carácter suele llevarnos a pensar en nuestros condenados principios cuando deberíamos pensar ante todo en las necesidades del prójimo".

Shaw pensó constantemente en las necesidades del prójimo, en la necesidad de combatir los prejuicios que deforman la vida intelectual, moral y sentimental del hombre, en la necesidad de librarlo de sus malos ídolos. Nadie quizás, fuera de Nietzsche, ha luchado tan enérgica y eficazmente por el mundo nuevo, y es muy posible que, efectivamente, y como él esperaba, en ello más que en sus valores literarios radique su gloria principal.

Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los utopistas, Shaw no tenía una visión optimista del hombre y del mundo. Su concepción a este respecto se nos muestra a las claras en el diálogo que en *Hombre y Superhombre* sostienen el Diablo y Don Juan en el Infierno, cuando oímos al Diablo: "Me he dado una vuelta por la tierra hace poco y he examinado las maravillosas invenciones del hombre. [Téngase en cuenta, para lo que sigue, que Shaw escribe esto en 1903, e imagínese qué no habría podido decir después de las dos guerras mundiales, en esta era de la bomba atómica.] Pues bien, en las artes de la vida el hombre no inventa nada; pero en las artes de la muerte supera a la misma Naturaleza y mediante la química y la mecánica mata más que la peste, las plagas y el hambre. El campesino al que tiento hoy día come y bebe lo que comían y bebían los campesinos de hace diez mil años, y la casa en que vive no ha variado tanto en cien siglos como varían los sombreros de las señoras en unos meses. Pero, cuando se trata de matar, saca un artefacto

maravilloso que, al apretar el dedo libera las secretas energías moleculares y deja en pañales la jabalina, la flecha y la cerbatana de sus abuelos. En las artes de la paz el hombre es un chapucero. Basta ver sus fábricas de tejidos, con una maquinaria que cualquier perro medianamente listo podría haber inventado si en vez de comida hubiese necesitado dinero. ¿Qué son sus máquinas de escribir, sus locomotoras y sus bicicletas? ¡Juguetes, comparadas con su artillería, sus submarinos y sus explosivos! En la maquinaria industrial del hombre no se ve sino su codicia y su indolencia; su alma está en sus armas. Esa maravillosa "fuerza vital" que usted pregona es una fuerza "mortal": el hombre mide su fuerza por su capacidad de destrucción. ¿Qué es su religión? Un pretexto para odiarme. [No se olvide que es el Diablo el que habla.] ¿Qué son sus leyes? Un pretexto para ahorcar al prójimo. ¿Qué es su moral? Moral de grandes terratenientes: un pretexto para consumir sin producir. ¿Qué es su política? O la adoración de un déspota, porque un déspota puede matar, o un reñidero de gallos parlamentario. El otro día compré una revista popular y no vi sino fotografías de jóvenes pegando tiros y dándose de puñaladas... Y es que la imaginación, las energías de esa gente se exaltan a la idea de la muerte, y cuanto más horrible es ésta, mejor... No, el poder que gobierna la tierra no es el poder de la Vida, sino el de la Muerte."

Shaw, a pesar de todo, no lo cree así. "Cierto — concede Don Juan — que la Fuerza Vital es estúpida; pero no tan estúpida como las fuerzas de la Muerte y de la Degeneración; sin contar que éstas se hallan a sueldo de aquélla todo el tiempo. La Vida, pues, acaba por triunfar." Shaw cree que el hombre es perfectible, y fía sobre todo en la posibilidad de encender en él la "pasión moral", la única auténtica pasión según su experiencia. A este propósito escribe unas líneas tan conmovedoras (para mí al menos) como significativas para la comprensión general de su obra: "Todas las demás pasiones estaban en mí antes; pero ociosas y sin sentido: simples concupiscencias y crueldades pueriles, curiosidades y caprichos, hábitos y supersticiones, grotescas y ridículas para la inteligencia madura. Cuando súbitamente empezaron a relumbrar como llamas recién prendidas no fué por un resplandor propio sino por la irradiación de la naciente pasión moral. Esta pasión las dignificó, les dió una conciencia y un sentido; de la multitud de apetitos que habían sido hasta entonces las organizó en un ejército de propósitos y de principios. Mi alma nació de esa pasión".

A la cabeza de ese ejército Shaw se enfrentó durante más de medio siglo con todos los problemas de su época y predicó incansablemente la

cordura a los hombres, que le escucharon con admiración (en el mejor de los casos), pero que no parecen haber seguido gran cosa sus consejos.

Trató ante todo de hacerles ver su realidad, de infundirles el valor de ver el hombre y la vida tales como son, conocimiento previo indispensable a todo intento de reforma. "Vivimos — dice a este propósito — en una atmósfera de vergüenza. Nos avergonzamos de todo lo que es real en nosotros: nos avergonzamos de nosotros mismos, de nuestros parientes, de nuestro poco dinero, de nuestra pronunciación, de nuestras opiniones, exactamente lo mismo que nos avergonzamos de estar desnudos... Cuantas más cosas avergüenzan a un hombre, tanto más respetable se le considera."

Pese a la inmensa difusión de su nombre, temo que, en realidad, la obra de Shaw es bastante menos conocida, *realmente* conocida, de lo que podría suponerse. A la dificultad de su comprensión cabal contribuyen muchos factores, entre ellos la frondosidad de la obra, la densidad del pensamiento y la expresión, y la necesidad de conocerla toda ella, o casi — y muy particularmente los largos prólogos, que muchos lectores pasan por alto.

Pero que en general es deficiente y hasta erróneamente entendida me parece indudable; cuando menos a juzgar por lo que uno suele oír a su respecto. Así, por ejemplo, el otro día un amigo, habitualmente inteligente, me aseguró que no acababa de gustarle la obra de Shaw porque era "exclusivamente ingenio" y carecía de emoción y de lirismo.

Cierto que Shaw es uno de los escritores más ingeniosos que han existido; con Sheridan, Congreve y Oscar Wilde los más ingeniosos del teatro inglés (irlandeses los cuatro por otra parte). Pero el que se abunde en un sentido no quiere decir que se esté exento en otros, y a este caso, como a tantos, es aplicable la máxima de Wilde: "Los hombres tienden a creer que todo lo que tiene una superficie brillante es superficial."

Cuando se consideran obras como *Cándida*, *La Profesión de Mrs. Warren*, *La otra isla de John Bull*, *El Dilema del Doctor*, *Santa Juana*, ¿cómo se podría razonablemente tachársele de falta de emoción y de poesía? Pero la causa de esa impresión equivocada en el lector común de Shaw es bien patente y hay que buscarla en la absoluta falta de sensiblería (que el vulgo suele confundir con la falta de sentimiento) y en la lucidez intelectual que presiden toda su obra.

Otros amigos tengo que, reconociéndole su maravillosa sagacidad y sus buenas intenciones, le echan en cara el feo vicio del ateísmo.

Yo no tengo nada personalmente contra el ateísmo (¡allá cada alma en su almario!) y no me permitiría defender a Shaw de la acusación si no fuera ésta perfectamente gratuita.

En primer lugar, el ateísmo es mucho más raro de lo que puede suponerse a juzgar por los que parecen alardear de él. Los grandes espíritus ateos (esto es, específica, dogmáticamente ateos) sospecho que apenas han existido. Y si en apariencia hay muchos ateos es que el calificativo se ha aplicado sin discernimiento y casi siempre como un anatema. Particularmente, ha solido identificarse al ateo con el hereje. El creyente ha propendido siempre a tener por un ateo sin remisión al que no creía en el mismo dios que él y aun a quien se le ocurría contradecir la más mínima parte de su credo. De ahí que pasen por ateos a los ojos del vulgo tantos que no fueron sino escépticos y críticos. Tal, v.g., el tenido como el ateo típico: Voltaire, a pesar de sus declaraciones inequívocas sobre el particular: "he considerado siempre el ateísmo como el más grande extravío de la razón", aquellos famosos versos:

... *Je ne puis songer*
Que cette horloge existe et n'ait point d'horloger, etc.

Pero todavía más injustificada es la atribución de ateísmo en el caso de Shaw. Por lo pronto, entre los pensadores anglosajones probablemente no hay ninguno al que convenga exactamente el dictado de ateo. Incluso apenas si habría alguno en el que no pudiéramos estudiar la faceta definitivamente teológica. Véanse, por ejemplo, los otros cuatro pensadores o ensayistas ingleses más conspicuos contemporáneos de Shaw: Wells, Chesterton, Belloc y el deán Inge. De éstos, el último era un eclesiástico profesional; no hay que decir si sería teólogo. Chesterton y Belloc, como es sabido, eran los dos paladines más esforzados del catolicismo en Inglaterra. Sin embargo, no más especuladores en teología que los otros dos, pese al socialismo y el laicismo de éstos, o precisamente por ello mismo, pues a menos trabas dogmáticas más especulación y más libertad de inventiva. Afines en sus doctrinas sociales (de origen fabiano ambos), Wells y Bernard Shaw se asemejaban en su afán de creación de un mundo nuevo y una humanidad mejor. Y también en la parte que hacen a Dios en su programa. Comtistas los dos en cierto modo, y más particularmente Wells, los dos sin embargo rechazaban "la reorganización de la sociedad sin dios ni rey" y en modo alguno habrían suscrito el postulado del viejo positivista: "*la science reconduit Dieu avec honneurs jusqu'à ses frontières, en le remerciant de ses services provisoires.*" Sin rey, naturalmente, no hay que decir; pero

¿sin Dios? Ni Wells ni Shaw piensan que el hombre pueda prescindir de Dios; y seguramente que el papel de la ciencia es muy otro que esa función de chambelán que le asignara Comte. En todo caso, ambos le hacen amplio el sector en su utopía social; y si Wells se muestra teólogo innovador y minucioso en *First and last things* y en *God the Invisible King*, no le anda a la zaga Bernard Shaw.

En cuanto al sentir de éste, recuérdese la emoción profunda que impregna *Santa Juana* (aunque desde luego bastaría para explicarla el sublime episodio de la aldeanita de Domrémy) y recuérdese particularmente el patético grito final de la obra, cuando el espectro de Juana, en ronda de espectros, aparecidos en sueños al rey Carlos, se ve una vez más condenado a la no existencia y clama: "¿Hasta cuándo, Señor, no estará preparada la tierra a recibir a tus santos?"

Realmente, pese a su prestancia mefistofélica y a su timidez en pronunciar el nombre de Dios, que le ha llevado con frecuencia a buscarle sustitutos (como *The Life Force* — *La Fuerza Vital* — en *Back to Mathuselah*), Shaw es profundamente religioso, y quizás de nada ha escrito tanto como de religión. En un comienzo su obra parecía expresar un determinismo absoluto —la culpa del medio y no del hombre—; pero en sus últimas obras insiste, con la frase de *Macbeth*, en que el hombre *still has a judgement here*, doctrina francamente neoprottestante. Así, la humanidad, en su pentateuco metabiológico, alcanza, por medio de la evolución creadora, un estado de longevidad equiparable casi a la vida eterna.

La doctrina general de la teología shawiana es bastante original, y puede resumirse del modo siguiente: Dios (o la Fuerza Vital, si se prefiere) es un ser imperfecto que se esfuerza hacia la perfección. Desde luego, no es omnisciente, ni omnipotente, ni omnipresente, pues si lo fuera no toleraría ciertos horrores en la vida de sus criaturas, del mismo modo que un padre no consentiría la enfermedad en sus hijos si pudiera evitarla. El tiempo, desde sus comienzos hasta ahora, lo ha empleado Dios en experimentar con instrumentos inventados como auxiliares en su tentativa de autoperfección. Cada vez que ha encontrado que esos instrumentos estaban ya inservibles o eran inútiles, los ha destruido, en ocasiones para aprovechar de otra guisa sus restos. De este modo se explica la desaparición de muchas formas vitales; los mamuts, v. g., entre otros seres.

Hasta que un día descubrió Dios que todos sus instrumentos padecían un defecto común: no tener conciencia de la finalidad de Él y ser, por tanto, incapaces de ayudarle por su propio impulso o volición.

Entonces creó un nuevo ser: el Hombre, y le dió la conciencia de la finalidad divina y una voluntad, a fin de que pudiera deliberadamente ayudarle a alcanzar la perfección. Así, el Hombre puede ayudar a contrariar a Dios en Sus esfuerzos para realizarse a Sí mismo. En consecuencia, todas las maldades y crueldades de la vida son explicables para Shaw como actos de rebelión del hombre contra Dios o resultados de su renuncia, por perversidad o indolencia, a ayudarle. La enfermedad, la miseria, la guerra, etc., no son sino los obstáculos que el hombre pone a Dios; por lo que Shaw advierte al mundo que, si no se enmienda y trabaja para cumplir los designios de Dios, éste se impacientará y acabará con la humanidad del mismo modo que acabó con los mamuts. "Deberíais vivir de tal suerte que, al morir, fuese Dios vuestro deudor": en esta máxima podríamos compendiar los mandamientos de la moral religiosa shawiana.

Respecto a la vida eterna, creo podría resumirse su pensamiento en las palabras que pone en boca de Lilith al final de *Back to Mathuselah*: "En cuanto a lo que pueda haber más allá, la mirada de Lilith es demasiado corta. Ya es bastante que haya un más allá."

Probablemente me he extendido demasiado en esta digresión preliminar; aunque quizás, después de todo, no haya sido realmente una digresión. Yo me había propuesto hablar del Shaw que yo conocí, y la verdad es que el Shaw que conocí, y seguiré conociendo, por fortuna, hasta que yo también me vaya, lo he conocido infinitamente más por su obra que por mi encuentro personal con él.

Contaré, sin embargo, por si puede interesar a alguien y dar una imagen, por vaga que sea, del hombre, cuál fué este contacto personal, en el que puse toda la devoción que sentía por su personalidad y por su obra, y del que conservo un recuerdo emocionado y agradecido, pues no era fácil aproximarse a la intimidad de Shaw, que esquivaba tenazmente visitas e interviús.

La primera vez que vi a Shaw fué en un acto público, en el Central Hall de Londres, actuando como *speaker* por la Federación Nacional de Trabajadores Profesionales, Técnicos y Administrativos, que acababa de constituirse. Shaw habló casi dos horas, exponiendo su tesis favorable a la fusión de los trabajadores *mentales* y los *manuales*, a fin de que los primeros compartiesen los beneficios conseguidos ya por los manuales, comprendiendo a este objeto en un solo grupo a todos aquellos cuyo trabajo era predominantemente de la función intelectual, sin distinguos de artistas, periodistas, burócratas, etc., reuniendo en una vasta federación a todos los gremios o sindicatos en que pudiera subdividirse.

Pues, como expuso humorísticamente Shaw, no se trataba de promover la cultura, sino simplemente de proteger la situación económica de los trabajadores mentales, tan precaria siempre.

Resumir o recordar exactamente aquella deslumbrante pirotecnia verbal, llena de ingeniosas digresiones, de anécdotas estimulantes, de incisivos humorísticos, de respuestas fulminantes a los que le hacían preguntas u objeciones (objetantes que rara vez reincidían, tales eran las respuestas y el regocijo del público) sería tarea imposible.

Recuerdo sin embargo algunas frases. Era el momento en que Alemania había suspendido el pago de las reparaciones por la primera guerra mundial y la opinión pública inglesa discutía apasionadamente el tema. Shaw, considerando que ya Alemania había sido estrujada bastante, no vaciló en tomar su partido y condensó su defensa en una fórmula magistral: "Se quiere que Alemania pague el haber perdido la guerra; pero precisamente porque no podía pagarla la perdió". Refiriéndose al belicismo de que parecía animada Francia, en posesión por aquel entonces del único gran ejército organizado del mundo, belicismo que, por boca de Briand, hiciera fracasar poco después la Conferencia de Washington para la limitación de armamentos convocada por el efímero Presidente Harding, declaró: "El verdadero gobernador de este país es hoy el mariscal Foch. Habéis derramado vuestra sangre y vuestro dinero para evitar la posibilidad de que os gobernara el Káiser y habéis caído bajo la férula del mariscal Foch". Y, aludiendo a la veneración universal por el dinero: "La verdad es que a todos nos gusta ser presentados a los millonarios. Y no tiene nada de extraño, pues los hay muy agradables. Muchos de vosotros, en cambio, no tenéis nada de agradables. Sois demasiado pobres para ello".

En pie, alto y sólido de cuerpo, muy erguido, con su rostro enérgico y espiritual, de plata ya la barba y el cabello, relucientes los ojos, hablando rápido y nítido, sin un momento de vacilación ni de fatiga en el largo discurso, era bien el hombre firme, claro y seguro de su obra. Verlo sólo era ya un magnífico espectáculo.

Esto era durante mi primera temporada en Londres, hace ya treinta años. Al año siguiente, el afortunado azar de una amiga común, íntima de Shaw, me permitió acercarme a éste, que era desde hacía tiempo una de mis devociones literarias mayores. No fué, sin embargo, la afición al culto personal de los héroes lo que me movió a ello. ¿No nos han dicho por otra parte los grandes autores lo mejor y más sustantivo de ellos en su obra? Lo que me llevó a querer conocer a Shaw fué el deseo de hablarle de la traducción española de sus obras dramáticas, traduc-

ción y edición tan deplorables (no habían sido empezadas a reeditar aún por Aguilar), que las hacían realmente ilegibles al público de habla española. Deseando que fuera conocida y tuviera la influencia que de ello podía razonablemente aguardarse, esperé un momento que Shaw pudiera conseguir otro traductor. Más tarde, al conocer personalmente al traductor inicial, casi me arrepentí de mis legítimas maquinaciones. Pues Julio Brouta era en verdad un hombre encantador y la excelente amistad que ya nos unió hasta su muerte fué para mí de las más gratas. Lástima que, aunque hombre cultísimo, inteligente y conociendo una porción de lenguas, entre ellas varias muertas, era luxemburgués y escribía el castellano... como un luxemburgués. Sabía el babilonio, el vasco y el caldeo, pero no sabía escribir el español y su diálogo era perfectamente imposible sobre las tablas ¹.

El departamento de Shaw, en el mismo edificio que el semanario *The Nation*, del que fuera colaborador asiduo, ocupaba el último piso de la casa y aparecía defendido desde el tramo anterior de la escalera por una sólida cancela, a prueba de asaltos. La sala en que recibía Shaw a sus visitantes era una habitación larga y estrecha, que cortaba un medio tabique, forrado por ambos lados de estanterías con libros. El resto de las paredes aparecían casi enteramente cubiertas de grabados y pinturas, entre los que sobresalían algunos retratos y caricaturas del autor. A un extremo de la habitación se abría un doble balcón sobre las márgenes del Támesis, justo frente a la grácil Aguja de Cleopatra. Unos cuantos muebles sobrios y cómodos, algunas antigüedades y objetos exóticos, delicadamente escogidos, completaban la decoración. En medio del muro principal, una ancha chimenea, bien cargada de leños chisporroteantes. Shaw era friolento, y ello se advertía en el ademán con

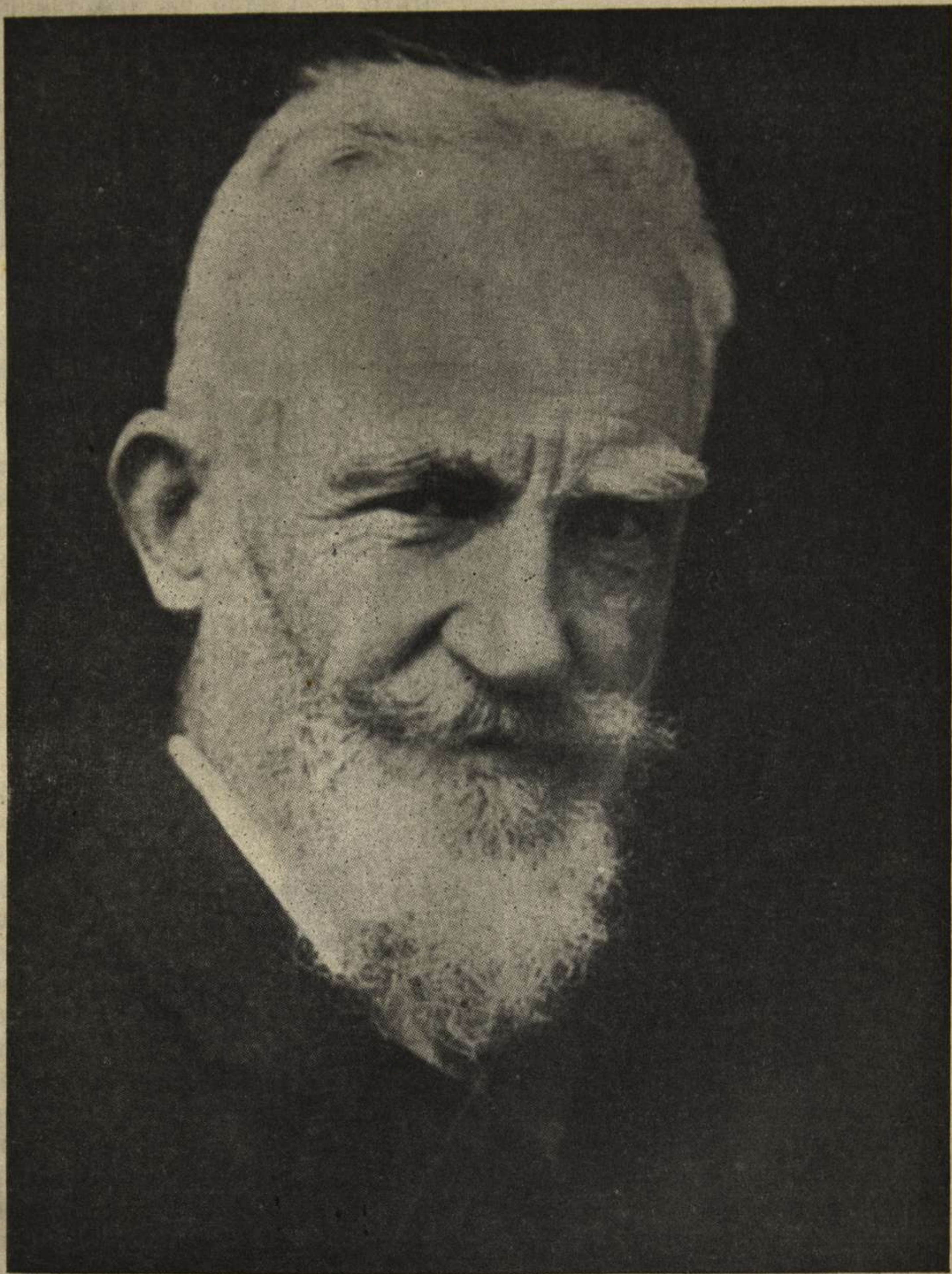
¹ De las obras de Shaw que subieron a la escena, *Cándida* y *La Profesión de la señora Warren* fueron retraducidas por mí (según convenio privado con Brouta), *Pígmalión* por Gregorio Martínez Sierra, para Catalina Bárcenas, con tales adaptaciones que al final se casaban el profesor Higgins y Elisa, a pesar del largo epílogo en que el autor explica la imposibilidad de tal desenlace, y *Santa Juana*, montada por Margarita Xirgu, parece que por varios escritores jóvenes amigos de la casa. Del retraductor efectivo de la otra obra representada, *La Conversión del capitán Brassbound*, no tengo noticia. *Pígmalión* fué luego traducido de nuevo, esta vez por mí y sin adaptaciones, con la malaventura por cierto de que, debido a una infortunada conjunción de circunstancias, la editorial Espasa-Calpe Argentina, que había publicado ya en su colección "Austral" la traducción de Martínez Sierra bajo la firma de Brouta, hubo de republicarla más tarde bajo la mía, con el resultado de que andan por ahí con mi nombre dos traducciones de la misma obra absolutamente distintas, capricho de duplicidad que mal podrá haberse explicado el lector que conozca una y otra.

que a menudo tendía las manos hacia la llama. A un lado de la chimenea, sobre un alto pedestal y bajo el vidrio protector de su urna, una purísima cabeza egipcia apenas mutilada en su claro granito, cabeza femenina, de quietas facciones muy dulces y enigmáticas, era como la clave, el eje espiritual del aposento, al que instintivamente se volvía una y otra vez la mirada.

Shaw me acogió desde el primer momento con una perfecta afabilidad y llaneza, que inmediatamente adentraban en su intimidad. Ningún grande hombre menos solemne, más sencillo. Ni un átomo de afectación, de *pose*, de prosopopeya. Sentado junto al fuego, con una chaqueta abrochada hasta el cuello y abrigados los pies en unas buenas pantuflas de fieltro marrón, Shaw charlaba descuidadamente, al azar de la conversación, sin caer en esos monólogos egocentristas a que tan dados suelen ser los grandes hombres ante los forasteros. Shaw dialogaba realmente, preguntaba a menudo, escuchaba con profunda atención, hincando en uno sus ojos de un gris azulino, a la par inquisitoriales e infantiles. En total, el coloquio de Shaw era muy distinto en la intimidad de lo que el dramaturgo y el polemista podían hacer temer. Apenas si de vez en cuando asomaba el clisé shawista, ese prurito satírico y paradójico que en ocasiones exaspera un poco en la lectura de su obra. He aquí, por ejemplo, una muestra de este shawismo, de esta actitud estereotípica ante el espectáculo del mundo. Se habla de una persona desconocida para Shaw y sobre la cual requiere información: "En suma —pregunta, sintetizando—, ¿es un tonto o un pillo (*Is he a fool or a rascal?*)". Y como yo le arguyera que la persona en cuestión es tan inteligente como decente, el shawismo se agudiza en el resumen final e inapelable: "¡Imposible! Todos los hombres son unos tontos o unos pillos."

Pero fuera de estos pequeños resabios (que redime por otra parte un guiño de travesura), la charla de Shaw fluía con toda espontaneidad, sin la menor pedantería ni magistralismo, acompañada constantemente por una clara sonrisa y entrecortada a menudo por una ancha y bulliciosa risa de hombre bueno. Porque Shaw, bajo su rugosa corteza intelectual y su corrosiva mordacidad de ironista profesional, era un hombre profundamente bueno y generoso, compasivo y amigo de remediar ajenas miserias. Otra amiga común, que había sido de soltera secretaria de Shaw, me contó largamente en Dublín del espíritu de caridad de éste, de sus obras de misericordia y, particularmente, del riguroso secreto en que las llevaba a cabo.

En la época de este encuentro los años habían ya suavizado considerablemente el semblante de Shaw, haciéndole perder aquel aire



GEORGE BERNARD SHAW (1931)



GEORGE BERNARD SHAW a los 23 años (fotografía tomada en 1879
por Window & Grove)

mefistofélico, de genuino "discípulo del diablo", que tuviera hasta poco antes. A juzgar por los retratos y por la imagen que de él trazaban quienes le habían conocido con anterioridad, el paso de los años, más aún que en la barba y el pelo ya totalmente plateados y en la ancha frente ampliada por la calvicie, se advertía en una mayor y más risueña indulgencia en los ojos. Por lo demás, la tez continuaba tan tersa y sonrosada y el cuerpo tan derecho y ágil. Como era notorio, Shaw disfrutaba de una espléndida salud, que cuidaba celosamente. Abstemio total, hacía largo tiempo que Shaw era vegetariano estricto y no fumaba ni bebía ni tomaba excitante alguno. Y los que le conocían íntimamente, aseguraban que, por el tiempo a que me refiero, si aún tenía trato con el mundo y el demonio, hacía bastantes lustros que no mantenía la menor relación con el tercer enemigo del alma. A diferencia de la mayoría de sus colegas ilustres, y especialmente de aquel que con él compartía el cetro de la literatura inglesa contemporánea. Por cierto que más tarde me contaron una anécdota en que tomaban parte esta donjuanesca celebridad y Shaw, ambos unidos por estrecha amistad, tan típicamente shawiana, que no resisto a la tentación de traerla a cuento, siquiera sea abreviada.

Parece que un día el donjuanesco plumífero, al que llamaremos Mr. X, hubo de trabar amistad con una linda muchacha, aficionada a las letras y ferviente admiradora suya; amistad tan íntima que pronto, para remediar las inminentes consecuencias, hubo aquélla de comprender la conveniencia, ya que un anterior vínculo legal le impedía a Mr. X. otra solución, de ceder a los propósitos connubiales de un pretendiente mozo, literato en ciernes, que con ellos venía apremiándola insistentemente. Tratábase, en suma, de hallar un editor responsable, que avalase lo que, llegado el momento, podría atribuirse a un error cronológico. Pero he aquí que, concertadas con toda premura las nupcias, en el último momento (¡admirable conciencia británica!) un cierto escrúpulo moral llevó a la atribulada muchacha a revelar al prometido la verdad del caso. Como podía temerse, esta revelación conturbó grandemente al mozo, que, amigo y protegido de Shaw, y socialista como él (y como Mr. X), sintió la necesidad de recurrir al superior consejo de aquél. Y aquí viene una plática entre ambos, o mejor dicho, una discretísima homilía de Shaw, cuya esencia puede compendiarse de esta suerte: "No comprendo la pesadumbre de usted, amigo mío. Antes bien, se me antoja que debería usted mostrarse reconocido al azar que le pone en este trance. ¿O es que acaso no creería usted en las leyes de la herencia natural? Piense usted que Mr. X es un hombre genial, una de las

más sanas y vigorosas mentalidades de nuestra época. ¿Quién sino un insensato podría rehusar el honor de tener un hijo de Mr. X? Si algún escrúpulo pudiera ocurrírsele, no se me alcanza pueda ser otro que el de aprovecharse del trabajo ajeno; pero, en vista de las circunstancias especiales que en este caso concurren, creo puede usted pasar sobre él... Por último, piense en la privilegiada posición literaria de Mr. X, que sin duda ha de permitirle allanar el camino, tan duro a todo escritor principiante, del padre de su hijo..." ¿Habrá que añadir que la apretada argumentación de Shaw tuvo la debida virtud suasoria?

Por otra parte, ¿cómo resistir a la fuerza de persuasión que emana de Shaw? Pocos hombres han tenido en tan alto grado la facultad de convencer; a tal punto es lógica, penetrante y seductora la ilación de su pensamiento y su discurso. Personalmente, todo él producía una impresión de fuerza un poco acerba, de energías recogidas y latentes, de inflexible pugnacidad; todo ello al servicio de un ánimo generoso, a la vez perspicuo y exaltado, pronto siempre a acudir en defensa de toda causa justa, sobre todo si era impopular, y a batirse en pro de los derechos del espíritu y del porvenir del hombre.

Aun hube de visitar otras dos veces a Shaw, visitas en las que tuve el gusto de conocer a Mrs. Shaw, mujer encantadora, llena de buen humor y de vitalidad, exactamente de la misma edad del marido. Durante ellas hablamos bastante de literatura y de algunos de los *mighty dead*, particularmente de Swift, Ibsen, al que seguía profesando gran devoción, Tolstoy (cuya versión inglesa por Aylmer Maude me recomendó con gran elogio) y Samuel Butler (el de *Erewhon*), de cuya gloria póstuma había sido el principal promotor. Por cierto que, con referencia a la traducción española, tema que como es natural le interesaba en extremo, pude comprobar personalmente la bondad de Shaw. A pedido suyo, y a libro abierto, hube de señalarle algunos de los dislates de la traducción, tarea más que precaria, pues Shaw no sabía español y, además, lo peor de la versión no eran los errores de palabra o de concepto sino el estilo coloquial imposible. Todo fué inútil: Shaw se empeñó en considerar los defectos señalados como sin importancia y declaró que no justificaban la secesión con Brouta. Él sabía, no obstante, de sobra la maldad de la traducción, que ya le había sido indicada por Salvador de Madariaga. Pero no tardé en comprender que la obstinación de Shaw en no desprenderse de Brouta, aun a costa de sus propios intereses, se debía exclusivamente a una razón sentimental (de orden general, pues apenas le conocía), al deseo de no lastimarlo; razón

que, como es natural, no hizo sino aumentar mi respeto y mi adhesión por Shaw.

No volví a verle; pero en 1940, instalado en Buenos Aires, le escribí, por un doble motivo: el proponerle una nueva traducción de sus obras, ya que Brouta había muerto en el entretanto, y el darle el pésame por la muerte de Mrs. Shaw, que creí haber leído en los diarios. Esto último fué, lamento tener que decirlo, una plancha. Mrs. Shaw no había muerto. La que había fallecido, como hube de enterarme más tarde, era la mujer de otro escritor inglés también conocido mío; de ahí, supongo, la confusión. Por lo menos es la explicación más plausible que le encuentro.

Shaw me contestó en seguida, con fecha 9 de julio, una carta de la que entresaco, traduciéndolos, algunos párrafos.

"Querido Baeza (*sic* en el original): ¿de manera que ha reaparecido? Más de una vez me he preguntado qué había sido de usted. Celebramos tener al fin sus noticias. Mrs. Shaw agradece en extremo su sentido pésame por su muerte y me encarga le asegure que, aunque ambos estamos horriblemente viejos (84), se encuentra aún todo lo viva que puede esperarse a su edad.

"Mis asuntos en España han caído en un verdadero caos; y mis gestiones me han convencido de que todo el mundo allí está muerto y todas las editoriales han sido hechas añicos por las bombas. Comprobé que Brouta había auténticamente fallecido; pero su hijo el dentista sobrevive y he sostenido con él una breve correspondencia, en la que se comprometía a proseguir las tareas de su difunto padre como traductor mío. Esta correspondencia, sin embargo, se detuvo bruscamente, y ello me hizo llegar a la conclusión de que también el dentista había muerto.

"La carta de usted ahora me hace suponer que vive todavía, y no ya de la literatura sino sacando muelas a los argentinos¹.

"Y aquí vienen mis dificultades. El difunto Julio Brouta, como usted sabe, era mi traductor autorizado, y algunas de sus traducciones aparecieron en la editorial Aguilar de Madrid. He escrito a Aguilar; pero no he tenido contestación, de lo que infiero que también han acabado con él las bombas falangistas o las republicanas. Pero, ¡quién

¹ Confusión por parte de Shaw, que entendió le decía que Brouta hijo estaba en la Argentina, cuando lo que yo quise explicarle es que continuaba ejerciendo su profesión en España, en la ciudad de Segovia, donde venía viviendo la familia desde hacía años.

sabel, también él puede reaparecer, como han hecho usted y el dentista, y reclamar algún derecho en las traducciones publicadas. Igualmente, el dentista, como heredero de su padre, puede creerse con derecho a la sucesión literaria del mismo como traductor patentado de mis obras.

"Ahora bien, yo no conozco bastante la ley de propiedad intelectual ni argentina ni española para saber exactamente cuál es mi situación legal, ni la del dentista, a ese respecto. No sé tampoco hasta qué punto el vernáculo de Buenos Aires difiere del castellano clásico de Brouta. Hace años usted me impuso el trabajo de aprender el español (que he olvidado por completo desde entonces), asegurándome que el español de Brouta era belga puro; pero los ejemplos que usted me dió eran demasiado insignificantes para permitirme resistir a las pruebas triunfantes aducidas por Brouta de que en todas partes era reconocido como un maestro del idioma. Realmente, los traspiés señalados en su traducción de *Hombre y Superhombre* eran simples futesas. Yo examiné más tarde su traducción de *Santa Juana* y encontré algunos errores que habrían debido corregirse; pero como entendí que la señora Xirgu los había utilizado con éxito no dije nada".

La carta trata luego de cuestiones de orden práctico relacionadas con la nueva traducción en proyecto y concluye: "Hace tiempo que me he dado cuenta de que el centro de la lengua española se ha mudado a Sudamérica, donde ya ni siquiera se habla con seseo¹. Por cierto, ¿cómo se pronuncia exactamente su nombre: Baeza o Baetha?"

Fuera de un par de cartas de negocios, aquí terminó mi conexión personal con Shaw, debo decir que por culpa mía, pues embargado por achaques, trabajos y preocupaciones de toda índole —sin contar esa mortal apatía que a veces nos invade precisamente ante lo que más nos tienta, apatía sobre todo de escribir a los que más queremos o admiramos, en espera de esa hora ancha e inspirada, que nunca acaba de llegar—, no volví a escribirle. Incluso, ni siquiera lo hice, desalentado quizás por la *gaffe* anterior, cuando Mrs. Shaw hubo de morir de veras tres años más tarde. Las mismas razones apuntadas me impidieron llevar a cabo la traducción de sus obras completas, a la que en principio me había autorizado en las condiciones más desinteresadas.

Como puede verse, mi relación personal con Shaw no es demasiado palpitante ni significativa y probablemente no valía la pena de contarse. En todo caso, la pesadumbre que nos ha traído su desaparición, a mí

¹ En lo cual hay que reconocer que la información de Shaw era cuando menos prematura.

y quién sabe a cuántos, es bien honda y efectiva. Entran en ella muchas cosas. Por un lado la gratitud hacia quien fué uno de nuestros maestros permanentes, uno de los fermentos más activos de la vida intelectual de nuestra generación. Estos hombres, raros si los hay, son la conciencia viva de la humanidad, que dirigen y aleccionan. De otro lado, era una tal alegría y un tal estímulo la contemplación de esta lozana senectud, siempre alerta; longevidad en la que teníamos tal confianza que su término nos sobrecoge como una catástrofe imprevista e irremediable.

"El mundo parecía disminuído de valor", dice d'Annunzio en la marcha fúnebre a la muerte de Wagner con que finaliza *Il Fuoco*. Palabras que condensan nuestro sentimiento de desamparo y que nos vienen a la memoria cada vez que uno de los realmente grandes de los vivos pasa al reino de los grandes muertos. Y esto podríamos repetir, acaso con mayor verdad que nunca en nuestra existencia, ante la muerte de Bernard Shaw. Sí, pocas veces pareció el mundo tan disminuído de valor.

RICARDO BAEZA

Encuentro y desencuentro con Gide

Chanterez-vous quand serez vaporeuse?...

PAUL VALÉRY.

GIDE acaba de morir a los ochenta años, después de haber logrado unir contra él a los bien pensantes de derecha y de izquierda, como ha dicho tan acertadamente Sartre. Hay que conocer por experiencia propia este género de valor para saber lo que cuesta a quienes se resignan difícilmente a prescindir del asentimiento ajeno. Tal era el caso de Gide.

Sí; Sartre tiene razón. No se puede hablar de valor en singular y aun los más valientes no tienen más que una especie determinada de valor. Si los tuviesen todos, cesarían de parecernos humanos y nos inspirarían una admiración congelada, desprovista de ternura. "The milk of human kindness" no tendría casi razón de ser en un mundo poblado por hombres valientes en todos los sentidos en que puede ejercitarse la valentía y capaces de vivir una intrepidez omnipotente y totalitaria.

Es preciso, por el contrario, mucha cobardía vencida y un margen bastante amplio de cobardía por vencer para hacer un héroe. Meditando sobre las vidas heroicas se llega a esa conclusión. Si vivir todas las valentías fuera tan natural e involuntario como el tener ojos azules o pelo castaño, no sentiríamos jamás la necesidad de poner el frescor de nuestra ternura sobre la pobre frente quemante de los heroísmos parciales (únicos accesibles al hombre).

Cualquiera que sea el número de valentías que le faltaron a Gide, tuvo la de vivir sus ideas, hasta cuando el vivirlas podía perjudicarlo. Para que su vida cambiase, era menester que antes cambiasen sus convicciones. Simpatizó con la U.R.S.S. mientras tuvo fe en el todopoderoso miraje del comunismo. Pero se apartó de ella y de él cuando descubrió la realidad que enmascaraba ese espejismo. Y este cambio de frente político coincidió con el momento de prestigio ascendente del partido comunista. ¿Qué dios literario no habría hecho "el partido" de un Gide aceptando sus dogmas a ojos cerrados?

Gide publicó *Corydon* en la época en que la homosexualidad no iba aún por las calles a cara descubierta, casi como en la Grecia antigua. Su alegato me ha parecido siempre desagradable; sonaba a hueco; era peor que malo, mediocre. Pero es evidente que esta obra no fué inspirada por la cobardía.

Me he encontrado con Gide sólo cuatro veces y a pesar de que la lectura de ciertos libros suyos significó mucho en mi vida, no hice el menor esfuerzo, después de nuestro segundo encuentro, para volver a verlo. Sentía ante él (guardadas todas las proporciones) ese malestar que lo paralizaba en su amistad con Valéry (malestar que yo compartía también con Gide frente a Valéry), pero por razones completamente distintas. No se trataba de sentir que Gide sólo aceptaba como buena la moneda espiritual de que yo estaba más desprovista, como en el drama Gide-Valéry, sino justamente lo contrario: una abrumadora certidumbre de utilizar la misma moneda que él sin que él se diera cuenta o hiciera esfuerzo alguno para cerciorarse. La idea de que habríamos podido hablar con alegría de cosas por las cuales teníamos preferencias y repugnancias análogas, y de las cuales no hablaríamos ya nunca, me deprimió desde nuestro segundo encuentro. Aunque sólo fuera en el terreno de la música, habría deseado tanto interrogarlo, comunicarle impresiones que no pueden formularse, articularse más que en condiciones especiales (ciertas plantas no crecen sino en el clima que su naturaleza requiere). Pero no sé qué demonio me empuja a menudo a exigir que descubran en mí lo que me parece perder su valor si soy

yo misma quien lo pone en escaparate. Y cuando más me interesa la opinión favorable de una persona, más me embarga ese sentimiento. He ahí por qué, sin duda, menos atraída por Valéry, cuyo modo de sensibilidad sintonizaba menos con el mío (aprendí a captarlo y, a partir de entonces, la diferencia de nuestros temperamentos no fué un obstáculo para nuestra amistad), que por Gide, estuve *un poco* menos cohibida con el primero que con el segundo. Resultado: nació una amistad con aquél del que no la esperaba y sólo alcancé con el otro (cuya simpatía había codiciado) un relámpago de "entente" in extremis, en nuestra cuarta y última conversación. A pesar de que en sus libros Gide da la impresión de proximidad que crea todo hablar confidencial, y el tono de sus libros es siempre ése, personalmente era (o fué para mí) un hombre distante, lleno de reservas y como atrincherado en una extraña timidez que intimidaba.

Debía ser en el momento más hermoso de la primavera, pues recuerdo un enorme castaño de Indias con su traje de gala bordado de blanco. Un castaño que se encontraba en un jardín interior, bajo la ventana del cuarto de Tagore, de paso por París en 1930. Gide vino a visitarlo, una tarde, en aquel cuarto banal, sin otro atractivo que el espectáculo del árbol radiante. Los dos escritores se veían, creo, por primera vez. Tagore tenía aquel día más que de costumbre su porte de cabeza de guanaco, un guanaco cuyo gesto altivo irradiaba sin embargo dulzura. Vestido de blanco (mi fiel e infatigable Fanny se había esmerado en zurcir y lavar su túnica usada pero resplandeciente, gracias a ella), se adelantó al encuentro del visitante con aquel andar de rey, tan suyo, que su vestidura flotante acentuaba. Gide, muy mariposa negra, o murciélago, o vampiro, neutro y llamativo a la vez, envuelto en una capa "couleur muraille" (cuando el tiempo ha ennegrecido los muros de piedra), pareció detener el vuelo que lo había traído hasta nosotros. Los dos hombres se saludaron efusivamente. Sombra y luz. Víctor Hugo puro. Después de las presentaciones de rigor, el secretario hindú y yo nos retiramos junto a la ventana. Nos pareció más discreto. Yo miraba el castaño, dando la espalda al huésped y a su visitante. Los escuchaba. Como es natural, no le concedía ninguna importancia a la contemplación del castaño y mucha al diálogo. Sin embargo, he olvidado todo lo que se dijo y he conservado, intacto, el castaño en flor.

Quizá estuviese tan turbada por esas dos presencias que el sentido de las palabras pasaba a través de mi cerebro sin dejar otra huella que la emoción, intraducible en lenguaje de la inteligencia como una música o un perfume. El hecho es que de esta entrevista de que fuí testigo

conservo sólo una sensación de contraste; contraste que iba, desde luego, más allá del corte y el color de los trajes, pero que quedará para siempre nebuloso en mi recuerdo.

Según Tagore, el diálogo no dió gran cosa. Contra nuestras previsiones, el contacto con Valéry (para quien la poesía de Tagore era agua con panal) se estableció mucho más fácilmente. No obstante, era Gide quien comprendía y admiraba al autor de *Gitanjali*. Misterioso e imprevisible mecanismo de las ondas de la simpatía humana. La verdadera sintonización no tiene a menudo lugar, diríase, sino gracias a la presencia real. *Presencia real* en el sentido material y místico del término. Y en la entrevista a que asistí, Gide estuvo presente "sans briser son absence".

Transcurrieron varios años después del encuentro de la túnica blanca con la capa oscura antes de que yo tuviera o buscara la ocasión de ver de nuevo a Gide. Este me citó, a pedido mío, en su casa, una mañana de invierno. Simulé tener que hablarle de una colaboración para SUR (que habría perfectamente podido pedirle por intermedio de amigos comunes). El deseo de conversar con él mezclado al temor de descubrirme incapaz de ello me rondaba.

La entrevista fué un fiasco; el fiasco que yo presentía. Con razón o sin ella tenía la impresión de ser, a los ojos de Gide, la dama importuna que se queda boquiabierta ante el gran escritor, la extranjera snob que quiere ser recibida por una de las glorias (el decano indiscutible de los maestros) de la literatura francesa (que me perdone Claudel, el más grande poeta de la Francia contemporánea). Lo suficiente para cortarme el apetito, pues con razón o sin ella, tenía la ilusión de no ser este enojoso personaje.

Gide, con una chaqueta de pana marrón y un pañuelo de seda rojo oscuro al cuello, tenía un aspecto extremadamente joven para sus años. Se mostró amable y reservado, como corresponde con una desconocida que se espera no volver a ver en la vida y a la que, por esta razón, se soporta con mansedumbre. De una de las paredes de su biblioteca colgaba la mascarilla de Pascal. Es decir, una mascarilla que tomé por la de Pascal; me aseguran que era la de Leopardi. Si hubo confusión, fué entre la melancolía y la desesperanza (a pesar de las lágrimas de gozo) que tan inexorablemente dejan su sello en la cera del rostro humano. Esta mascarilla atraía mis miradas, durante la conversación, y me reconfortaba con sus alusiones a la nada. O más bien a lo efímero de todo placer y, a Dios gracias, de todo dolor. Dentro de un año, pensaba, habré olvidado que en este instante estoy tontamente pasando un

mal rato. Lo estaba pasando por sentirme paralizada, inválida mentalmente. Gide hablaba con los dientes apretados, lo que le daba un acento extraño; cada sílaba parecía pasar por una materia astringente. Por fortuna, no lo volveré a ver, pensaba yo (como a su vez debía pensar él). Esta decisión me permitió contestar mal que bien a las preguntas que me dirigía. Bastante mal, puesto que pasé el resto del día y de la semana descompaginada. Me echaba en cara mi estupidez y se la echaba en cara a Gide y me humillaba echársela en cara. Mi razón me aseguraba que lo sucedido carecía de importancia, pero ese razonar no hacía mella en mi sensibilidad, que opinaba de otro modo. No se trataba principalmente de una herida de amor propio (aunque el amor propio herido, que era la única parte humillante del asunto, rebuznaba de tanto en tanto) sino de una desesperación semejante a la que había sentido el día del almuerzo en casa de Ravel, cuando pasé la tarde con él sin atreverme siquiera a decirle cómo vivía con su música.

Pasó de nuevo el tiempo trayéndome sus anestésias locales. En 1946, volví al París de postguerra. Los franceses, imaginándose que correspondía agradecerme mi amor por Francia, más algunos miserables paquetes de cigarrillos y tarros de Nestcafé enviados a los escritores que padecían esa privación, me dieron la bienvenida en la biblioteca Doucet. Gide habló en nombre de ellos. Llevaba ese día un traje gris muy veraniego, de género inglés, y estaba alegre y juvenil. Los castaños florecían en los jardines y las plazas, pero esta vez nos encontramos en la del Panthéon, que no los tiene. Gide, medio sentado en una mesa mientras los demás permanecíamos de pie, leyó entre dientes, en tono confidencial y afortunadamente desprovisto de solemnidad, sonriéndome de tanto en tanto, dos páginas escritas a mano que luego me regaló firmadas. Esas páginas eran la gentileza personificada. A pesar de que Gide me miraba, por poco me hubiese dado vuelta para ver a quién se dirigían. Aquí entraba en juego, quizá, mi complejo. Salí de la biblioteca Doucet agradecida y cabizbaja, pensando: "Ahora se figura que su deber consiste en ser extremadamente amable conmigo. ¡Dios mío! ¿Estaremos condenados a no poder hablar naturalmente?" Pero tuve cortedad de confiarle estas espantadas del corazón.

Poco días después, Adrienne Monnier me invitó con un grupo numeroso de escritores amigos a su casa. Allí estaba, en primera fila, Gide. Yo me había entretenido en escribir una especie de "À la manière de..." Las impresiones de un porteño que visita París, por primera vez, y hace observaciones sobre la ciudad en ese tono protector e inconscientemente superior que adopta el francés medio al desembarcar

en Argentina. Era una caricatura del francés y del argentino cuando lo miden todo a la escala de su propio país. Adrienne se empeñó en que leyera esa nada que a ella le había causado gracia. Y Gide se puso a reír al oírme. Se reía de veras. ¡Cuánto bien me hizo esa risa franca! Por fin pisábamos tierra firme. Yo había dejado de ser, para él, la dama, etc. El se había convertido, para mí, en un ser humano. Veía en sus ojos lo que ya no esperaba ver: simpatía auténtica. Comulgábamos en cierta afición por la parodia (la parodia, sin veneno). Nunca me imaginé que por este camino llegaría hasta él. ¡Ay!, demasiado tarde. No volvimos a vernos, pero guardo preciosamente el recuerdo de su mirada aquella noche. "Je ne vous connaissais pas sous ce jour", dijo. "Moi non plus", contesté. No sé si me entendió.

Cuando me enseñaban a hacer palotes y a reconocer las vocales, Mademoiselle dibujaba con lápiz, en mi cuaderno, unas letras con gruesos y perfiles que me maravillaban y consternaban; pues sólo calcándolas podía imitarlas. Y Mademoiselle me permitía que las calcara. ¿Qué mejor ejercicio para una mano inhábil de niña? Releyendo el *Diario* de Gide después de su muerte, poniéndome frente a una hoja de papel "que sa blancheur défend" para decirle adiós, para recordar nuestros encuentros y desencuentros tan espaciados, vuelvo a sentir aquel desamparo y aquella admiración de mi infancia ante las vocales dibujadas por una mano adiestrada. Reducida a mis propias fuerzas no saldría de los palotes. Por eso es que cuando Gide escribe en su francés de marfil, liso y claro (que no ofrece más peligro que el de presentar una superficie en que se patina con demasiada rapidez), y dice, a veces, con términos tan exactos lo que yo hubiese querido decir, me dan ganas de calcarlo o de hacer algo que por espontánea similitud parecerá un calco algo borroso. Nunca he podido leer un trozo largo de Gide sin esa tentación. Encuentra, generalmente, la palabra justa allí donde he andado buscándola a tientas, con mi torpeza de aficionada. (¡Y cuánto me gusta su falta absoluta de énfasis! El énfasis me produce reacciones alérgicas molestísimas.)

Al abrir hoy su *Diario* (1939) leo: "Puedo, y a menudo estoy de acuerdo con la mayoría; pero la aprobación de la mayoría no puede convertirse, a mis ojos, en una prueba de verdad. Mi pensamiento no tiene por qué marcar el paso y si no lo considero más valedero por el hecho de diferir, separarse y aislarse, es por lo menos cuando difiere cuando se me antoja más útil expresarlo. No porque me complazca en esas diferencias, sintiendo gran dificultad en prescindir del asentimiento ajeno, y tampoco porque los pensamientos me parezcan menos importantes

cuando muy compartidos; pero entonces importa menos decirlos. Es afirmando el valor de lo particular, es por su fuerza de individualización como Francia puede y debe oponerse a la unificación del hitlerismo". ¿Cómo podría expresarse mejor lo que siento? Prefiero calcar.

"No abundan las personas capaces de conmoverse auténticamente por motivos intelectuales". Tan poco abundan que quienes se conmueven así suelen aparecer como impostores, simuladores que intentan hacer pasar gato por liebre. El intelecto y la emoción son vasos comunicantes (tal como lo entiende Gide) en poquísimos individuos.

A propósito de la N.R.F. encuentro este pensamiento, y desearía que lo mereciera un poco SUR: "*Sólo reconocen valor en sus amigos*, se dice. ¿No sería más justo decir: *Sólo reconocen como amigos a la gente de valor*? Este grupo que se forma aquí, contrariamente a todos los otros grupos que lo circundan, no consiente en tomar en cuenta sino la calidad de los escritos y de ningún modo su *color*". ¿Qué podría yo agregar? Calco.

"No se alcanza lo general sino a través de lo particular. Goethe lo ha comprendido tan bien". Es igualmente lo que Gide había comprendido como pocos escritores. Por eso lo particular interesa tanto en él. Por eso, también, podemos leer en su *Diario* sin la menor impaciencia (yo por lo menos, ya sé que otros braman) cosas tales como: "Llevé a Jean Schlumberger al barco de las 9.30 que debía conducirlo a Trouville. Regresé a Cuverville por el tren de las once". O: "Noche de insomnio. Ha hecho un calor extraordinario. No he podido hacer casi nada, fuera de leer *Wuthering Heights*, que casi terminé anoche". O: "Esta mañana, una hora de piano. Media hora de hacer trabajar a Jean T. Una hora de traducción de Tagore. Media hora de correspondencia.

"Tarde: dos horas de piano. Leí Combette. Escribí diversos recuerdos. Tengo la cabeza pesada y me siento sin valor, sin vigor, sin virtud", etc. ¿Qué cuerno me puede importar que tenga usted la cabeza así o asá?, dirá un lector. Y que padezca de insomnios, dirá otro. Si se trata de escribir esas simplezas yo también me las puedo echar de literato, pensará un tercero.

¡No tan de prisa, amigos lectores!... Personalmente, esas trivialidades cotidianas (que ocupan tanto lugar en un papel cada vez más escaso) no me molestan, puesto que se mezclan a pensamientos que no lo son (triviales; quizá sean cotidianos). Se parecen demasiado a la vida para que los rechace. Lo que se parece a la vida me gusta, por chato que sea. Y se da el caso de que las mismas personas escandalizadas

por lo trivial de las notas de Gide leen sin pestañear, en las novelas, trivialidades idénticas. La ficción las justifica, a sus ojos, y cobran entonces una razón de ser artística: de golpe se transforman en necesidades aceptables. Abramos al azar una novela: "A la mañana siguiente, tempranito, Julián copiaba cartas en la biblioteca cuando la señorita Matilde entró por una puerta muy bien disimulada por el lomo de los libros... Julián encontró que las "papillotes" le daban un aire duro [aquí el lector podría decir que le importan un bledo las "papillotes" de Matilde, como dijo que le importaban un bledo los insomnios de Gide; pero no lo dice]. El conde Norberto apareció en la biblioteca a eso de las tres. [¿Y a mí qué?, podría decir el lector... Tanto da a las tres que a las cuatro, como el tren de Gide para Cuverville]; venía a estudiar un periódico para poder hablar de política esa noche, y se sintió muy complacido de encontrarse con Julián, cuya existencia había olvidado. Se mostró atentísimo con él y lo invitó a salir a caballo, etc." (*Le rouge et le noir*). Abramos otra: "al día siguiente Rastignac se vistió elegantemente y fué, a eso de las tres de la tarde, a casa de Mme. de Restaud, abandonándose en el trayecto a esas locas esperanzas que embellecen la vida de los jóvenes, etc." (*Le père Goriot*). Si tenemos paciencia suficiente para interesarnos en el efecto producido por las "papillotes" de Matilde en Julián y por la elegancia de Rastignac el día en que se dirige "a eso de las tres" a casa de Mme. de Restaud, no veo por qué no nos ha de interesar qué pensó Gide, o que sintió, en un almuerzo en casa de la princesa Bassiano o cuando se le rompió al tilo de su jardín la rama más gruesa y todo tomó un aspecto de devastación.

Valéry cuenta que Mallarmé, no sin ironía, le dijo que había visto en un music-hall londinense un espectáculo bastante curioso y de gran éxito: limitábase a reproducir en la escena (pagando un buen *cachet* a los actores improvisados) la velada corriente de un matrimonio corriente, tal como transcurría en su casa: té o café, conversación (léase intercambio de lugares comunes), comentarios sobre la economía doméstica, lectura de los diarios de la tarde, etc. Una tajada de vida cruda. Valéry añadía: "Estoy seguro de que un film cuyo guión se redujese a lo que ocurre durante el día menos accidentado de la persona menos pintoresca del mundo, mostrando simplemente su vivir, podría gustar". Imagino a De Sica haciendo milagros con ese tema.

Todo lo cual me lleva a decir que el *Diario* de Gide puede interesar, por su lado trivial, como podría interesar ese film que no se ha intentado hacer todavía, aunque haya habido algunas aproximaciones.

Desde luego, ese lado no constituye su principal, su verdadera atracción, que dimana de la querella entre cuerpo y alma. Guerra latente o manifiesta que se advierte tan pronto debajo de la línea de flotación como en la superficie aparentemente apaciguada de las aguas.

¿En qué consiste el alma para Gide, y cuáles son sus relaciones con el cuerpo? El alma representa para el cuerpo lo que el resplandor para el fósforo: una propiedad de esa materia. Sin fósforo no hay resplandor.

A propósito de la muerte de su mujer, el ser que más significó en su vida (en determinado sentido), Gide afirma que el fósforo sólo vale por su resplandor, que el resplandor sólo importa. Luego agrega, con esas espantadas que le eran propias al enfrentarse con una afirmación: "¡Ay!, quizá no hablara así si la hubiese querido carnalmente. Y ¿cómo explicarlo? Lo que amaba era su alma; y yo no creía en esa alma. Yo no creía en el alma separada del cuerpo". Por lo tanto, Gide no habrá amado carnalmente lo que más amó en el mundo. Y había amado en ese ser, en *función del cual vivía* (son sus palabras), algo independiente del "cuerpo no amado"; algo a que no concedía existencia propia: el alma. Gide, por lo tanto, habrá querido por encima de muchos otros amores la fosforescencia de un pedazo de fósforo que le tenía sin cuidado; un pedazo de fósforo que en sí no significaba nada para él. ¡Qué misterios tocamos en revelaciones tales! Y qué tormentos. Y de esos tormentos, por más que peroremos, no queremos vernos libres. Algo le faltaría al hombre, algo a la vida si desaparecieran. En otro terreno, aunque a la inversa (pues no se trata de reclamaciones del alma sino del cuerpo), no queremos que desaparezcan totalmente las torturas de los celos (pasión carnal): queremos, sí, vencerlos. Pero si desaparecieran, algo le faltaría al amor humano.

Gide declara: "Creo en el mundo espiritual; el resto no me significa nada". Es que en realidad todo cuanto se despoja (o pretende despojarse) de espíritu pierde su sal y su sentido. Sin embargo, el mundo espiritual no puede prescindir del "soporte que le procura nuestro cuerpo". Es decir, el mensaje no llega sin la antena, la antena de carne. El resto es inimaginable para la razón. Comprendo a Gide y en ese camino no puedo, desgraciadamente, jactarme de haber ido más adelante que él, pero... Hay un pero.

"No creo en la existencia de dos mundos separados, el espiritual y el material, y me parece vano oponerlos. Son dos aspectos de un mismo y único universo". ¿Para qué invitarlos al combate?, dice Gide. Pero ¿acaso somos nosotros quienes los invitamos? Ellos luchan por su

cuenta, sin consultarnos, fuera y dentro de nosotros. Tienen esa actitud de combate *en* nosotros, adelantándose a nuestras decisiones, que harán inclinar la balanza de un lado o de otro. ¿Se propuso Gide amar el alma de una mujer que no le gustaba carnalmente? ¿Pudo evitarlo? ¿Desviar su corazón de ese sentimiento, fuera el que fuera, y que le "molestaba"? ¿Canjearlo? ¿Reemplazarlo? No. Todo ello se presenta como una condenación. Los dos mundos en pugna, el alma avasallando al cuerpo, el cuerpo avasallando al alma, Gide los conoció y padeció (a pesar de la luna de miel con su propio cuerpo en Argelia... ingenua ilusión de haberse zafado del problema).

Que el acuerdo del cuerpo y del alma es el ideal, qué duda cabe. A eso aspiramos. ¿Que el cuerpo, puesto que nos han provisto de él, tiene sus derechos? Mil veces sí. Lo difícil es la dosificación.

"De cualquier lado, cuerpo o alma, que se incline la victoria, ésta es artificial o pasajera y tenemos, en fin de cuentas, que saldar los gastos del conflicto". Creo que son sus últimas palabras, las definitivas sobre la cuestión, quizá.

Pero al hacer el balance total de su vida ¿qué habrá descubierto? ¿Y no cometía acaso el error de identificar demasiado el cuerpo con el sexo? Pues el combate del alma con el cuerpo y del cuerpo con el alma tiene lugar igualmente en otros terrenos, y quizá aún más intensamente. ¿Por qué no lo señala, él tan apto para captar las gradaciones de la pasión moral?

"Todo provecho que de él pueda obtenerse contamina el pensamiento" ("Tout profit que l'on en peut tirer entache de complaisance la pensée"). ¿A qué provecho se refiere sino al que concierne al cuerpo; a un provecho que puede reducirse, en última instancia, a un aumento de goces materiales, o de poder material (esa forma demoníaca del apetito de dominio que es como una infiltración insidiosa de las modalidades del cuerpo en el alma misma)?

Aceptar por ejemplo las miserias del destierro, las molestias de las restricciones, todas las carencias y penurias antes de capitular en el terreno de las ideas, de lo que se cree falso o verdadero, funesto o benéfico, ¿no es dar preferencia al alma sobre el cuerpo?

Cierto es que pocos son capaces de sufrir por carencias *intelectuales* (¡ay, cuánto sufren de ellas quienes las sufren!), pero todos son susceptibles de sufrir por carencias materiales. Y los que se exponen a esas carencias materiales para mantener intacto su "self-respect" entran en el reino de lo espiritual, cuyo destino final ignoro, pero cuya existencia compruebo a cada paso.

"Honor, generosidad, buena fe; jactarse de ellos es ya disminuirlos". Desde luego, jactarse de ellos, es decir, hacerlos pasar del alma al cuerpo, es tratar de *aprovecharlos*. Toda la obra de Gide lleva el sello de esta clarividencia.

"Con qué facilidad me despego de lo que ha cesado de instruirme", escribe en 1931. Como todos —o casi todos— los grandes escritores, Gide pasará por un eclipse parcial o total, pero temporal. El eclipse empezó ya. Sartre comenta la abyecta pestilencia de los artículos necrológicos que le fueron dedicados. En cuanto a nosotros, no ha cesado de instruirnos (a pesar de que no estuviéramos en todo —ni mucho menos— de acuerdo con él). Había que decirlo. Tenía que decírselo yo. Poco me importa ahora decírselo de una manera torpe. "Les jeux sont faits".

En París, los castaños han de estar radiantes como árboles de Navidad. El de mi jardín se despoja lentamente de sus últimas hojas ribeteadas de herrumbre. Para no perderme mi otoño tendré siempre que resignarme a perder las primaveras de otros lugares. Y no gozo de mi primavera sino a costa de muchos otoños perdidos. ¡Qué caro nos cuesta todo! ¿Y por qué ha de ser que no recobro mi voz para hablarle sino después de su partida, André Gide?

Mar del Plata, mayo de 1951.

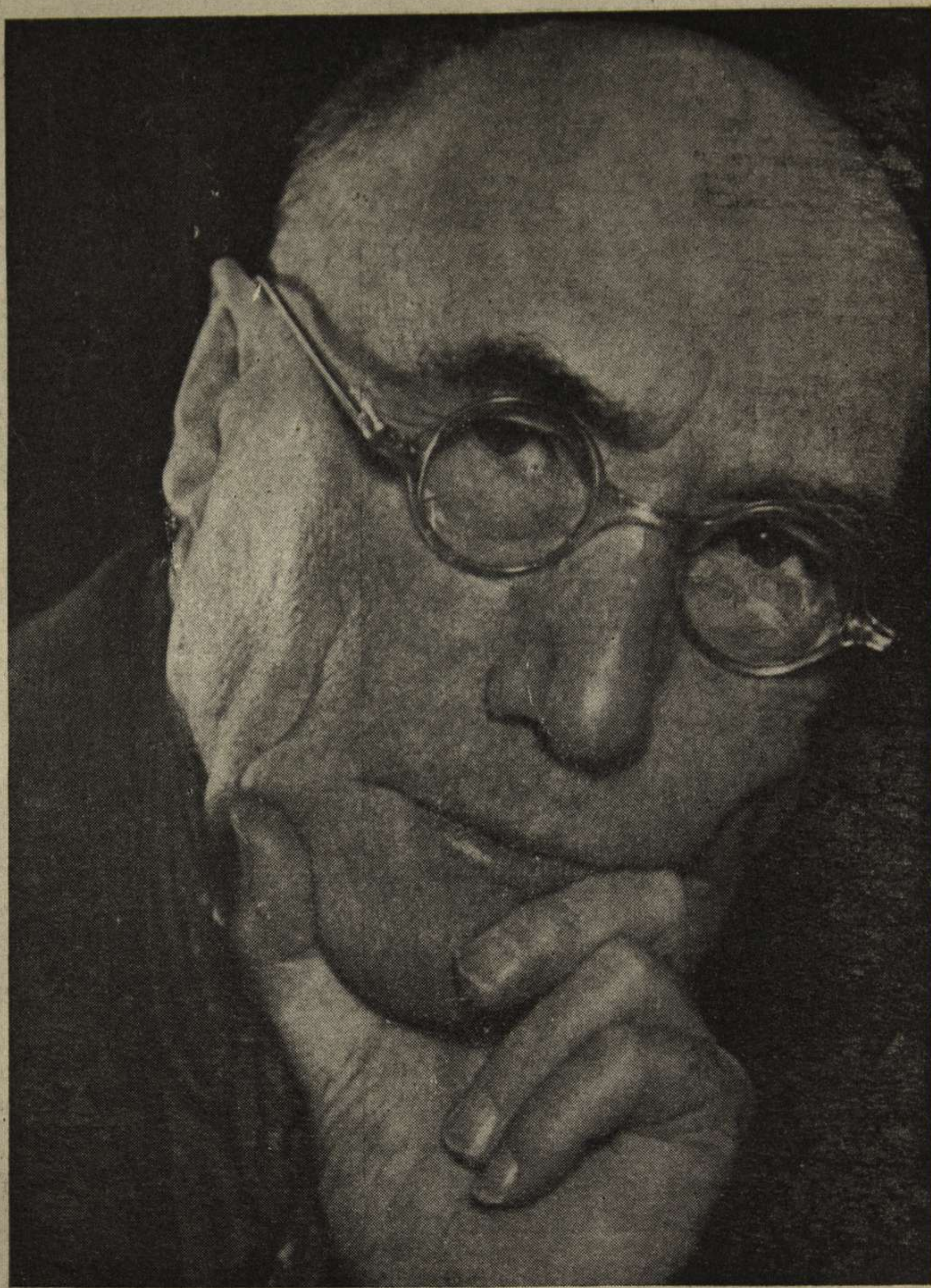
VICTORIA OCAMPO

Entrevistas con André Gide

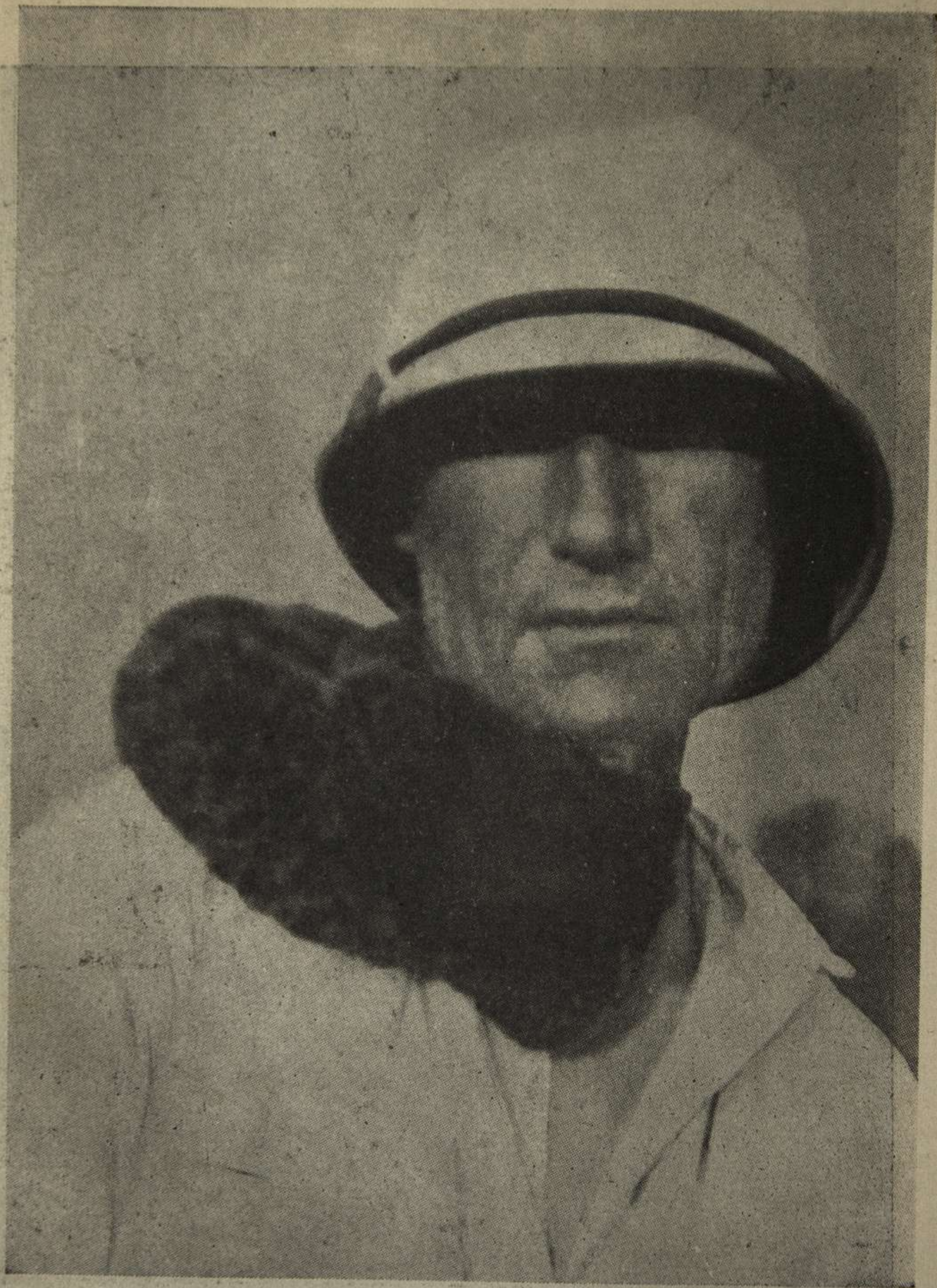
REUNIDAS, mis entrevistas con Gide tal vez hicieran pensar que nos veíamos a menudo, pero un examen más atento de las fechas disiparía esta ilusión. A decir verdad, hasta ahora sólo he podido entregar al público los cabos sueltos de una gran conversación que nunca se realizó porque las circunstancias no se prestaron a ello. Hubiera sido menester, por ejemplo, las facilidades que procura un viaje y ese viaje que ambos deseábamos lo postergamos de año en año hasta

que fué demasiado tarde para hacerlo. Yo tenía siempre la impresión de ver a Gide de pasada y él también, acaso, porque frecuentemente me decía que teníamos mucho que decirnos pero que nos faltaba tiempo; nos faltó siempre. Creo, sin embargo, que lo esencial se dijo. Es cierto que hubiera podido ver a Gide más a menudo, pero tomé por principio no provocar nunca una invitación de su parte y acudir, siempre, al primer llamado. De tal modo estaba seguro de que me veía porque tenía ganas de verme. Lo sabía, en efecto, acosado por visitantes y temía ser, no importuno pero, si puede decirse, inoportuno. Yo mismo he sufrido mucho de los que Henry de Montherlant llama, creo, "bió-fagos"; no quería en modo alguno ser la persona a la cual medimos ostensiblemente el tiempo. Espero que estas notas, por incompletas que sean, den una impresión lo más justa posible. He descrito a Gide tal como se ha mostrado a mí, pero el Gide que hemos visto en su lecho de muerte llevaba consigo el secreto de una de las personalidades más complejas de todos los tiempos. Más que sus dotes me apegaba a él una fidelidad casi fanática a la idea que se formaba de lo verdadero. La antigüedad misma no ha producido nunca un hombre más sólidamente obstinado en su sentido, cuando creía tener razón. A veces me hacía pensar en un viejo romano.

Mi vuelta a la Iglesia fué para él una especie de escándalo al que nunca se resignó. Hubo un Cabo de las Tormentas que nuestra amistad estuvo obligada a doblar repetidamente, pero hoy, que todo eso está lejos ya, no puedo menos de creer que, al ceder a sus argumentos, hubiese perdido tal vez una parte de su estima y que le interesaba saber si lograría yo mantenerme firme. Resumida así, la cuestión parece simple. Con él, sin embargo, nada podía ser del todo simple. ¡Cuánto vacilo al escribir la siguiente frase! No cabe duda: habrá de provocar malentendidos. Desde mi vuelta a Francia, en 1945, Gide no dejó nunca de atacar mi fe en cuanta ocasión tuvo de verme. Mi conversión era, a sus ojos, doblegarme a las fuerzas de la herencia, y Gide no admitía que pudiera uno doblegarse. Asignarle el papel del demonio hubiera sido comprenderlo muy mal. Por lo contrario: su propósito era *salvarme*. Para convertirme a la incredulidad ponía el celo de un cristiano que intenta convencer al infiel. Esto me trastornaba. Cualquier medio que me arrastrara hacia la duda le parecía bueno, porque mi salvación dependía de ello. Lo que había en él de religioso daba a su ateísmo una forma peculiar; a su incredulidad, el aspecto de una religión. Por otra parte, su intuición extraordinaria de los seres le permitía saber hasta qué punto me perturbaban nuestras conver-



ANDRÉ GIDE en 1938 (Copyright by Gisèle Freund)



ANDRÉ GIDE en 1925. Al cuello lleva a Dindiki, el pequeño lemúrido de que nos habla en *Voyage au Congo* y *Le retour de Tchad* (fotografía de Marc Allégret).

saciones sobre el catolicismo, por mucho que tratara de ocultarle mi estado de ánimo. A veces eludía yo ese tema penoso. El volvía a suscitarlo suavemente, firmemente, con la obstinación de un misionero. Al fin advirtió que perdía el tiempo (retroceder era para mí tan imposible como para un hombre de espaldas contra un muro), pero nunca renunció del todo a *convertirme*, y lo hacía visiblemente para estar en paz con su conciencia, y en ocasiones hasta contra su voluntad. La última vez que lo vi me hizo una pregunta de la cual no me permito sacar conclusiones, pero que tomó en mi espíritu esa peculiar calidad de *última verba*. Con esa voz grave que se avenía tan perfectamente con su mirada, me preguntó si leía todos los días mi Biblia. En otra época, estas palabras que me recordaban mi niñez protestante me habrían hecho sonreír; pero esa mañana no tenía ganas de sonreír. Respondí que sí, que la leía siempre, y él calló un momento. ¿Lo alegró mi respuesta? No lo sé. Cuento este rasgo para demostrar hasta qué punto me sería difícil juzgarlo, si tuviera deseos de hacerlo. Pero juzgar no me interesa.

22 de mayo de 1946. — Visita a Gide. Me recibe como de costumbre en su biblioteca, en el rincón junto a la ventana, sentado detrás de su mesa de madera lustrada. Lleva el cráneo cubierto a medias por ese bonete negro que tanto le gusta. Al principio me habla de su viaje por Egipto y el Líbano... Poco después llega Jef Last, muchachote holandés de ojos claros. Hablamos de Browning, que uno y otro admiran y, cuando pronuncio el nombre de Hopkins, me entero con gran sorpresa de que no lo conocen, que nunca han oído hablar de él. La conversación toma un sesgo indeciso, salta de un tema a otro. En un momento dado Jef Last cita a Rilke y dice, dirigiéndose a Gide: "Cree, como tú, que son los hombres los que han hecho a Dios" (pienso entonces en el "Dios será", de Renan), pero Gide se defiende con cierta vivacidad de haber tomado nada de Rilke. Poco antes de que llegara Jef Last, yo le había dicho que H. L. Mencken, en su diccionario de citas, atribuye la siguiente frase a Verlaine en su lecho de muerte: "¡Víctor Hugo, ay!" Gide protesta. "Es una respuesta que yo di hace mucho tiempo y que quizá nadie habría advertido si Remy (pronuncia Reumy) de Gourmont no la hubiera citado diciendo que lo resumía todo. En primer término dije: "¡Hugo, ay!", que no es lo mismo (resoplido de impaciencia). En segundo, no es lo que Verlaine hubiera dicho. Verlaine admiraba mucho a Lamartine..." Sigue hablándome largo rato en presencia de Last y, según me parece, con afecto. A

propósito de *Mark Rutherford*, me dice que debe a Bennett el haber leído ese libro admirable y enteramente desconocido en Francia.

10 de junio de 1946. — Anteayer en casa de Gide, que quería verme a solas. Me habla de religión a propósito de un libro de Bloy (*Ici on assassine les Grands Hommes*). Lo impresionan especialmente, en las páginas sobre Hello, las que relatan los últimos días del escritor, y el patético grito final: "¡Haced rezar a los niños!" Más desconcertante que todo le parece la desesperación que habrá acompañado el fin del pobre hombre. Pero ¿qué sabemos nosotros? ¿Quién ha podido decir nunca lo que ocurre en el alma de un moribundo? En seguida me habla de una superiora ("¿Se las llama así?", me pregunta), parienta de Edmond Jaloux, muerta en su convento igualmente desesperada. Pero la tentación de la desesperación acecha casi siempre al creyente en su lecho de muerte. Eso, lo veo bien claro, es lo que invalida en el espíritu de Gide la religión toda, cuyo papel hubiera sido infundir una seguridad inquebrantable a quien va a dar el gran paso.

25 de agosto de 1946. — *Teseo*, de Gide. Lo he leído hace un momento y de cabo a rabo. Me procura un placer irritado. ¿Cómo no admirar la forma del relato y, ante todo, por qué habría de negarme a ello? Pero el placer va mucho más allá de la forma, porque la forma se adhiere a algo precioso, que es la carne humana... Muy hermosa y muy noble la figura de Edipo, que se salta los ojos para ver mejor en su mundo interior; más noble, quizá, de lo que Gide mismo supone; y al final *Teseo* nos abandona con un admirable discurso en el cual pienso que debemos ver el testamento del autor.

... ¡Qué confusión crea en todos los juicios que estaría uno tentado de hacer sobre él! Creo que se engaña acerca del sentido que tomará su obra a los ojos de la posteridad, esas generaciones futuras que trata de alcanzar por encima de las generaciones presentes (incluso es lo que más admiraría en él: la preocupación de encontrar palabras accesibles para los que vendrán más tarde).

26 de agosto. — R... me presta un ejemplar de *André Walter* con una fotografía de Gide a los veinte años: larga cara de mejillas bastante redondas, largos cabellos negros, ojos de chino, cabeza inclinada, actitud un tanto "artística". He quedado sobrecogido de las transformaciones que opera el tiempo. Me parece que hubiese podido hablar al mucha-

cho de entonces. Habría discutido con él. Teníamos en común algunas incertidumbres, pero hablar ahora con Gide me parece menos fácil. Como se dice en América, conoce demasiado bien todas las respuestas, y a mí lo que me atrae es la fluctuación, el "no sé".

1º de octubre de 1946. — Paso por casa de Gide al final de la tarde. Le digo en sustancia: "Aunque estoy lejos de compartir las opiniones que expresa usted en *Teseo*, creo sin embargo no haber leído nada suyo que me parezca más hermoso en lo que respecta a la forma..." Gide contesta que ha escrito ese libro en dos meses y en pleno goce. Soy muy sensible a la simplicidad con que me habla y me dejo arrastrar hasta decirle que el último monólogo de *Teseo* me ha dejado una impresión de melancolía, porque no podía menos de ver en él una especie de adiós comparable al de Próspero en *La Tempestad*. "Pues sí —replica—, es un adiós". Sin embargo, agrega en seguida que aún quisiera escribir "otro libro", y dice estas palabras con una especie de ímpetu que le quita cuarenta años de golpe. A continuación se declara cansado del mundo en que vivimos y de la marea creciente del totalitarismo que odia. Poco después me confía que va a partir en enero. "¿A Egipto?" "Mucho más lejos." "¿A América?" Me mira un instante. "A Taiti", responde por fin, silabeando la palabra. "Y quizá —agrega— no vuelva"... Como me habla de su *Diario*, en el que ha pasado en silencio demasiadas cosas, le pregunto si se refiere a cosas carnales. "Sí", me contesta. "Pero —le pregunto entonces— ¿conoce usted un diario íntimo, un solo diario íntimo que se haya publicado y no calle esas cuestiones?"

21 de julio de 1947. — Estuve con Gide. Me había escrito unas líneas muy cordiales, pero yo, por primera vez, no auguro nada bueno de la visita. Me ha recibido en su pequeño dormitorio donde estaba escribiendo. Arriba de la cama, una máscara de Goethe. Gide lleva una gruesa camisa de lana verde a cuadros. Casi en seguida empieza a hablarme de mi última novela. Nada en ella le ha gustado. "Quiere usted salvar su alma —me dice—, pero considere lo que eso le cuesta". Entonces le contesto: "Me obliga usted a citarle el Evangelio: "De qué le sirve a un hombre conquistar el mundo...?" "Sí —dice con bastante rapidez— pero, en todo caso, reflexione." Y desarrolla la idea de que un convertido pierde siempre su talento, y que la Iglesia es responsable de ello. Parece repentinamente furioso contra mí, como si yo hubiese cometido una mala acción. "Espere —le dije entonces— que

haya obrado mal para juzgarme." "¡Pero usted nunca obrará mal, Green!" —exclama—. "Es usted demasiado honesto para ello y lo quiero porque es usted honesto." La tiene, pues, con la Iglesia. Ha visto a C. en Alemania, y C. está ahora más protestante que nunca después de ver el mal que hace la Iglesia. Confieso que su argumento no me conmueve, pero lo que me dice a continuación me parece más grave: "He comprobado que los convertidos no son nunca mejores que antes de su conversión. El orgulloso continúa siendo orgulloso, etc. No hay *bonificación*." Y me pregunta a quemarropa: "Y usted mismo, ¿se siente usted mejor?" ¡Como si pudiera uno responder a cuestión semejante! "Copeau —continúa— es lo que era antes de su conversión, pero más acusadamente." Se extiende largamente sobre el punto y, prosiguiendo su proceso contra los católicos, les reprocha el tener, como los comunistas, respuesta a todo en toda circunstancia. (Yo siempre les he reprochado lo mismo, pero esta mañana no digo palabra. Creo, en efecto, que las respuestas que suministran a todos los problemas les hacen perder el sentido del misterio, pero Gide no se refería a eso...) Hacia el fin de nuestra entrevista, hace brillar ante mis ojos un magnífico porvenir literario: "Usted puede hacer grandes cosas. Ya tiene tras de sí una serie de libros notables... Su responsabilidad es grande. Muchos se apartarán de la Iglesia, viendo el mal que ha podido hacer a alguien como usted." (¿Por qué esa solicitud hacia la Iglesia?) Me hace ver el lugar que podría ocupar y bruscamente me lanza esta frase: "¿Por qué no haría usted *una incursión del lado del demonio*?" Le contesto que nunca estaré del lado del demonio. Y Gide: "Podría fingir estarlo..." Una vez más le digo que no. Volviendo a mi *Diario*, que ha mencionado un momento antes que mi novela, me dice que es un libro lleno de reticencias, que sólo he puesto en él "cosas convenientes". "Sí —le contesto—, pero he indicado claramente las omisiones y la naturaleza de lo que omitía. Y usted mismo ¿no ha publicado acaso un *Diario* lleno de silencios? ¡Cuántas cosas no dice en él!" "Llenaré esas 'lagunas', contesta sencillamente... Ha pasado media hora. Creo que hemos dicho todo lo que teníamos que decirnos ese día y me pongo en pie para retirarme. En ese instante Gide hace algo que me llega al corazón, y mucho más profundamente de lo que supone: también se pone de pie y me abraza.

22 de julio de 1947. — Tanto me ha conmovido mi conversación con Gide que, al llegar a casa, he necesitado recostarme. Durante una hora, casi, el corazón me palpitaba fuertemente. Hoy me pregunto si, al

abrazarme, no me estaba diciendo adiós. Me ha confiado que pensaba "sin cesar en la muerte" y que la veía venir "con serenidad". Una de sus frases, sobre todo, me vuelve al espíritu: "Pienso en la muerte con perfecta indiferencia, si es eso lo que se entiende por serenidad". A propósito de la fe católica, dijo que no podía ver en ella sino un fenómeno de autosugestión y de herencia. Olvidé contar que en un momento dado me preguntó por qué no escribía un libro sin firmar, como ha hecho el autor de *De la abjection* (tal hubiera sido, pienso, la incursión del lado del demonio, pero una incursión sin demasiado riesgo). "No es posible —contesté—, escribo libros de un carácter demasiado peculiar para que su autor no sea reconocido inmediatamente." En ese sentido me dió la razón. También olvidé decir que al comenzar nuestra entrevista me preguntó: "¿Por qué no ha entrado usted en las órdenes? ¿Cómo es posible que no haya abandonado el mundo?" Le dije que no se ordena uno sin vocación. "Precisamente —dijo—, no comprendo por qué, dada su vocación católica, no se refugia usted en un monasterio." "Pero una vocación es algo muy preciso. Puede uno ser católico convencido y no tenerla". Estaba yo persuadido al escucharlo y más ahora, al reflexionar en sus palabras a la claridad del recuerdo, de que me habló de esa manera porque creía que tal era su deber, un deber imperioso, ineluctable.

19 de junio de 1948. — Hace un momento he hojeado en una librería una reedición del *Diario* de Gide, que nunca he leído entero; pero la lectura de algunos pasajes me ha convencido, una vez más, que nunca podré leerlo hasta el fin. ¿Por qué? No me lo explico muy bien. Está escrito a la perfección y cada página está llena hasta los bordes de una gran riqueza, pero al mismo tiempo es un libro que da todo lo que tiene que dar, que hiela el corazón; más avanza uno en su lectura, menos cree, menos espera y —lamento decirlo— menos ama.

21 de junio de 1948. — He visto a Gide hace un momento en su pequeño escritorio. Me ha hecho sentar en un sillón desfondado sobre el cual ha echado una manta doblada en cuatro. Levantando la manta, me hizo ver que el sillón perdía la crin. "A veces me digo que debería hacerlo reparar, pero después reflexiono que durará tanto como yo. Entonces, ¿para qué?" Lo dice alegremente. Creo que nunca lo he visto abatido...

19 de diciembre de 1948. — Esta mañana, un amistoso llamado telefónico de Gide. Momentos después me recibe en el cuartito en que

trabaja. Un gran almohadón de cuero sobre el sillón defondado que ya no vale la pena hacer reparar. Sobre la chimenea, una cabeza en bronce de Gide sobre la cual han echado, no, sobre la cual han puesto cuidadosamente una hermosa boina de terciopelo verde. Gide mismo lleva un sombrero de pescador, y bajo el ala del sombrero su rostro me parece de una palidez extrema y su mirada, tras los anteojos, un poco cansada; su voz más dulce, más baja que de costumbre, pero tan clara y nítida como hace veinte años. Le doy a leer las páginas sobre él que deben figurar en el cuarto tomo de mi *Diario* y afirma, al leer la primera, que le conmueve el que yo no le encuentre esa mirada aguda que le prestan los fotógrafos, sino una mirada atenta. Como me pide las páginas siguientes, le digo que prefiero dejárselas. "Me las devolverá usted otro día. Si las leyera ahora, me sentiría robado: prefiero mucho más conversar con usted." Asiente riendo. Le pregunto si tiene algún inconveniente en que hable de nuestra entrevista a propósito de la carta atribuída a Baudelaire, y eso lo deja un poco perplejo. Pensará en ello, me dice, y me repite que Proust creía en la autenticidad de la carta. Le digo entonces por qué no puedo creer del todo en ella. Sartre no cree en modo alguno... Me dice también que va a publicar su correspondencia con Claudel... Como me pregunta lo que pienso sobre *Partage de Midi*, no le oculto mi admiración por esa obra. "Pero el texto ha sido modificado —me dice— en nombre de la ortodoxia..." Me voy poco después.

27 de febrero de 1949. — Esta mañana, apenas vuelvo de misa, me telefonea Gide para que vaya a verlo. Acudo inmediatamente. Gide está mejor después de un ataque cardíaco. Lo encuentro en su biblioteca, en su sitio habitual. Ante él, la mesita está cargada de papeles y de libros. Un cuaderno abierto en el que reconozco media página cubierta con su letra y un volumen de sus obras completas. Está un poco agobiado, con la cara gris y las mejillas cubiertas por una barba de dos o tres días, me parece, completamente blanca. Me da la mano y me obliga a sentarme frente a él. "Me encontrará usted disminuído", dice riendo. Río a mi vez y le respondo: "¡Me lo dice usted con un aire muy ufano!" "No —dice, dejando de reír—, me siento disminuído." "No lo parece." "Sí." "Pero lo encuentro trabajando." "Simulo trabajar. Vea usted, la pluma está seca" (la designa con el dedo). Se necesita mucho valor para hablar de sí mismo en esa forma, para ver con tanta claridad. Poco después me dice que ha recibido de América un cable de *treinta palabras* (su voz las subraya) invitándolo a ir y recibir el

premio Goethe. "¿Qué es el premio Goethe?" "Lo ignoro. Me ofrecen cinco mil dólares, y los gastos pagos." "¡Qué fastuosos son!" "Fastuosos, sí, pero no iré. Estoy demasiado fatigado." Me habla de una carta que le envía un norteamericano llamado Henson, quien le habla de mí. "¿Quién es?", me pregunta. Se lo digo. Henson tiene mucha admiración por él, y le hago elogios de ese muchacho que conocí cuando yo era soldado en los Estados Unidos. "Sí —dice Gide—, hay allí personas excelentes, dígame lo que se diga. Hay muchas. No me gustan los que denigran a unos y otros, los que hacen los pesimistas. Abandonaré esta tierra con la idea de que hay en ella personas muy decentes. Lo digo sin meloncolía. No hay en mí melancolía. No, no me gustan los que se complacen en escupir en la sopa." "¡A mí tampoco!", le digo entonces, chocado por la imagen. "A usted tampoco, lo sé. Es por eso que nos vemos. Y además, como lo habrá usted observado, es siempre en la sopa de los otros..." Me quedo media hora. Ya es tiempo de que me vaya. A propósito de Escandinavia, donde pienso ir este verano, Gide me hace preguntas y suspira. "Si me escuchara a mí mismo... Pero no, no es posible. ¿Va usted este verano? Sin embargo... Pero no." Esta mañana no ha dicho nada más triste. Me pongo de pie y me estrecha la mano. Cuando voy a franquear el umbral de la biblioteca, me pregunta qué leo en este momento y si sé de algún libro para aconsejarle a Catherine. Reflexiono. Mis lecturas son tan serias que vacilo en hablar de ellas. Sin embargo, releo Montaigne con delicia, y se lo digo. "Ah —exclama Gide—, pero ¿en qué edición lo lee?" "En la pequeña edición Jouaust que da el texto de 1588 y el de la segunda edición." "Le pregunto para saber si tiene usted las variantes. Es muy importante." (Olvidé decir que cuando pronuncié el nombre de Montaigne, exclamó: "¡Eso me asombra de su parte!" "¿Porque soy católico? Pues Pascal lo leía y releía." "Sólo para refutarlo." Para refutarlo también. Pascal lo admiraba, odiándolo al mismo tiempo. Hubiera podido contestarle, pero pensé en ello demasiado tarde, que la lectura de los *Ensayos* procuraba un vivo placer a San Francisco de Sales.) Gide, junto a mí, me designa uno de los cuatro grandes volúmenes que hay en un estante y me pide que se lo alcance. Es un soberbio Montaigne de grandes márgenes. Las variantes están en itálica. "Sabe usted, la famosa frase sobre La Boétie... Y bien, "porque era yo" fué agregada más tarde". "Sí —digo— esas palabras no figuran en la primera edición." "Nos citan la frase como un hermoso estallido de pasión —continúa Gide—. Ha puesto veinte años en lanzar su estallido de pasión." De repente se convierte en el Gide de otra época y, durante

los últimos minutos, lo vuelvo a ver tal como lo he conocido antes. Me estrecha la mano una vez más. "Gracias, gracias por haber venido al primer llamado." Creo que rara vez se ha mostrado tan afectuoso como al decir esa frasecita... Lo que admiro en él es esa lucidez que no se desmiente, ese deseo de ver lo más claro posible, de no embau-carse a sí mismo.

16 de noviembre. — Por fatigado que me sienta esta tarde, intentaré contar mi entrevista con Gide. Fuí a verlo por la mañana para pedirle permiso de reproducir en Biblio-Hachette una carta que me escribió en 1934 a propósito de *Le visionnaire*. Me ha hecho entrar en la bohar-dilla en que trabaja. Nos hemos sentado uno frente al otro; entre ambos, una mesita cubierta de libros y papeles. Gide tiene una tez rosada que no le conocía desde mi regreso de América y me ha parecido tan joven y tan alerta como antes de la guerra. Quizá nunca se ha mostrado tan encantador conmigo, tan sencillo de maneras, tan cordial. Creo que estaba realmente dichoso de verme porque me lo ha dicho muchas veces, como si quisiera que yo quedara bien convencido de ello. Cuando le expliqué el objeto de mi visita, pareció levemente sorprendido, lo que me hizo pensar que no siempre tienen con él esos escrúpulos. Leyó con gran atención la carta, su carta, y en un momento dado se interrumpió para exclamar a media voz: "¡Pero está muy bien esta carta! Me felicito de haberla escrito". Le tendí en seguida un largo post-scriptum, separado de ella, que era una lista de las erratas encontradas por él en mi novela. "Haga imprimir también eso —me dijo alegremente—. ¡Eso hará ver *mon côté pion*!" Hablamos de bueyes perdidos y no sé a propósito de qué le confío que duermo mal. "¿Conoce usted la carta de Descartes sobre el insomnio?" No la conozco. Me lleva a su biblioteca y, tomando el Descartes de "la Pleiade", se sienta cerca de la ventana, en ese rincón que siempre me ha hecho pensar en el nido de un pájaro solitario. La carta está dirigida a Balzac. Gide la lee despacio, con una hermosa vez precisa y sonora, completamente distinta de la voz fatigada y como apagada que tiene a veces por radio (pienso en sus entrevistas con Amrouche); llega al pasaje en que Descartes habla de sus sueños y dice: —cito de memoria—: "Me paseaba entre macizos de boj, por jardines, por palacios encantados..."; baja el libro y me mira con una especie de deslumbramiento; esa lengua admirable le procura un goce casi sensual. "¡Qué preciocismo —agrega— y qué lejos estamos del hombrecillo enfurruñado que nos muestra Franz Hals!..." Me hace muchas preguntas acerca del libro que estoy escri-

biendo, y como le digo algunas palabras sobre las dificultades espirituales de Joseph, va a buscar en un cajón un cuaderno gris que me alcanza abierto: "Léalo —me dice—; aparecerá bien pronto, pero quiero que usted lo lea en seguida." El texto manuscrito tiene muchas tachaduras. Veo que se trata del Padre Valensin y de una obra de éste sobre Platón, mas apenas he leído tres líneas Gide me quita el cuaderno de las manos: "No, dice—, nos tomaría el tiempo de nuestra conversación y nos vemos demasiado poco." Me habla de su correspondencia con Claudel; como le pregunto qué ecos ha recogido de las cartas publicadas en "Le Figaro": "No se han borrado muchos suscriptores", contesta riendo. X, con quien estuvo la víspera, se ha declarado "herizado" por ciertas frases del poeta católico. "Pero ¡atención! —continúa Gide—. Hay en ese volumen cartas de Claudel *muy hermosas*." Sus ojos brillan como en otra época. Volvemos a su cuarto. No puede quedarse quieto esa mañana, y de nuevo me habla del libro que estoy escribiendo y del cual le digo que molestará a ciertos lectores. "Tanto mejor." Y me cita, excusándose, una frase de su *Diario* en la que se habla del gusto amargo de los laureles.

Algo no he dicho en el relato de mi visita a Gide: cuando estábamos sentados uno frente a otro, me dijo que leía el último volumen de mi *Diario* y que a causa de ello pensaba en mí y hablaba conmigo diariamente (palabras textuales). Volvió a decirme que estaba muy conmovido por la manera en que había hablado de él en 1944. En vano quiso, varias veces, encender un cigarrillo con su encendedor. No podía, porque colocaba el encendedor demasiado a la derecha. Sin embargo, lee con una facilidad admirable. A propósito de cierto escritor, me dice: "Es un cobarde. Admiro al escritor, pero el hombre es un cobarde." "Se notaría mucho menos —le hago observar— si no tomara esas actitudes magníficas".

8 de noviembre de 1950. — En casa de Gide, esta mañana, hacia las 10 y media. Le pregunto si ha leído el *De Profundis* de Wilde que recientemente ha aparecido *in extenso*, y me dice que sí y que lo que más lo ha molestado en ese libro es la forma en que Wilde compone su actitud ante la posteridad (más aún que los detalles que da sobre las sumas importantes que ha desembolsado para satisfacer los caprichos de Douglas)... Busca una carpeta que abre delante de mí para sacar de ella una carta de Lord Alfred Douglas fechada en 1929; me la tiende y me pide que se la lea. Es extremadamente grosera, violenta. Douglas

acaba de leer *Si le grain ne meurt...* Hay una frase que recuerdo (traduzco): "Nunca hubiera escrito usted un libro semejante si fuera un gentleman. Hay que ver el atroz grosero que es usted en realidad..." Niega que entre él y Wilde haya habido relaciones carnales. Sumando y restando, perdona a Gide "porque ahora soy católico", pero no por eso deja de cubrirlo de desprecio. La carta es de una tartufería asombrosa. No es tanto una carta como una escena, una de esas escenas tan frecuentes en la vida de Douglas. Gide me dice que no era hermoso, sino bonito, "sí, bonito es la palabra." Me cuenta la escena entre Douglas y Wilde (ver *Si le grain...*), Wilde temblando de cólera, pero callando y diciendo a Gide, después que Douglas se ha ido: "Todos los días es lo mismo..." Después habla de poesía inglesa. Va a buscar su ejemplar de Milton, edición Tauchnitz (en la primera página está anotado que lo ha comprado en Florencia, en 1912, pero que lo ha hecho encuadernar más tarde y que lo había particularmente sorprendido la belleza del pasaje del libro V de *Paradise Lost*, versos 25 a 75; es el discurso de Eva a Adán: "O sole in whom my thoughts find all repose....", cuya belleza le parece que no se ha sobrepasado en ninguna otra lengua). Me muestra muchos pasajes subrayados con lápiz y me dice que últimamente ha leído embelesado los dos grandes poemas de Milton. También habla de Marlowe; le gusta sobre todo *Hero and Leander*, del cual le cito algunos versos que lo hacen sonreír. También quiere igualmente a John Donne, y como me habla de dos retratos del poeta, uno joven, cuando era muy hermoso, el otro en su sudario, le hago notar que el segundo fué hecho en vida de Donne quien, para satisfacer sin duda su extraña obsesión por la muerte, quiso que lo representaran así, con los ojos cerrados y el rostro envuelto en un sudario anudado, a la moda de entonces, en la punta del cráneo. A propósito de Marlowe, los dos estamos de acuerdo en que habría sido más grande que Shakespeare si no hubiera muerto tan joven. Gide es el único francés con quien haya tenido ocasión de hablar tan largamente de poesía inglesa, que conoce bien. Sin embargo, no me ha pedido que venga a verlo para hablar de literatura. Un sacerdote debe visitarlo...

De vuelta a casa, he pensado de nuevo en mi conversación con Gide sobre Milton, Marlowe y Donne, y me ha parecido extrañamente irreal. Difícil decir por qué, además. Me ha parecido que con ese joven sacerdote entraba en la pieza una iglesia que los primeros cristianos hubiesen reconocido por auténtica. Lo que le interesaba al primer jefe

era la verdad, no una verdad literaria, sino sencillamente la verdad. Había en él una honestidad admirable, casi agresiva, y sin embargo suave, medida en sus términos. Me impacienta escribir estas cosas tan rápidamente y tan mal, pero debo hacerlo si quiero retenerlas. Ha dicho a Gide: "Es usted vecino de nuestro arzobispo. Le he dicho que venía a verlo." "¿Ah? —dice Gide— Ha debido reprochárselo." "No. Me ha dicho solamente: "Sabes que sus libros están prohibidos." Le he respondido: "Tanto peor. Voy de todos modos." Desliza en medio de la conversación: "Puede usted creerme que no soy un hombre que tenga frío en los ojos." "Estoy seguro de ello —responde Gide—. Se ve que no tiene usted frío en los ojos."

27 de enero de 1950. — En casa de Gide... Uno de nosotros hablaba de la castidad y decía que al principio era muy fácil de observar. Hasta había en ella un sentimiento de liberación inexpresable, pero al cabo de un año o quince meses la obsesión aparecía y hacía entonces grandes estragos: toda la energía del cuerpo y del alma parecía emplearse únicamente en rechazar los ataques del instinto sexual... A propósito de Dinamarca, donde pienso ir muy pronto, Gide me habla de Andersen cuyos cuentos le gustan enormemente: "No advierten que es uno de los pocos hombres que ha creado mitos. La historia de la sirenita es una maravilla." "Y la de los trajes nuevos del emperador." "Del gran duque, Green, del gran duque, pero poco importa, es admirable."

(Traducción de José Bianco)

JULIEN GREEN

Gide Moralista e Inmoralista

Hoy la evolución de las ideas morales nos ha dejado en un mundo sin leyes. Gide entra ya en este mundo en la última década del siglo XIX. No porque haya vivido una existencia confortable y sobre todo fácil, es menos cierto que la consagró a estudiar, aunque fuera en medio del confort, el problema que se plantearía a tantos otros en circunstancias más trágicas.

Este problema es ante todo moral: ¿cómo justificarse cuando falta la ayuda de una regla exterior? De los *Cahiers d'André Walter* a *L'Inmoraliste*, Gide se libera de las compulsiones exteriores. De *Saül* a *La porte étroite*, examina los peligros que amenazan la libertad conquistada: licencia por una parte, heroísmo inútil por otra. Con *Les caves du Vatican* (1914) y *Les faux-monnayeurs* (1925) hasta *Thésée* (1946), expone el uso correcto y difícil de esta libertad.

Se aplica en primer término a definir las dificultades de la conducta humana y del comportamiento. Sin embargo parece rechazar el papel de profesor de moral. "El punto de vista estético es el único en que es preciso situarse para hablar sanamente de mi obra".

No hay sólo un pudor comprensible en esta ocurrencia: Gide ha tratado únicamente en calidad de artista y esteta temas inspirados por preocupaciones morales. Su esfuerzo es, como él lo quiere, artístico, si bien su inspiración, aunque se defiende de ello, es moral. "Gide, hijo de hugonotes, sintió toda su vida la necesidad de legitimar sus acciones".

Sin duda sabía que los problemas morales constituían toda su inspiración, y tenía el cuidado de desconfiar de sí mismo. Es imposible no admirar el arte, la ironía y el estetismo de sus relatos y de su estilo. Pero también es imposible no comprobar, definiendo el tema de cada una de sus obras, que nacen ante todo de una preocupación moral.

¿No confesará, además, que en la literatura que toda su vida ha servido, más que el aspecto documental, más aún que el logro artístico, le interesa lo que concierne a la angustia del hombre frente a su comportamiento, y su esfuerzo paciente, libre y sincero para encontrar su vía y su camino? "¡Qué fárrago toda esta literatura! ¡Y aunque sólo considere los escritos más logrados, de qué me sirven, cuando ahí está la vida, esos reflejos, esos duplicata de la vida! Sólo me importa lo que puede llevarme a modificar mi manera de ver y de obrar".

La frase en que Gide se llama esteta y no predicador era necesaria. Pues cuando se ha llegado como Gide a ser moralizador sin serlo neciamente, lo menos que puede hacer uno es defenderse de la necesidad. Ahora bien, de cien años a esta parte todas las morales que recibieron el nombre de moral fueron necias. Bien puede admitirse que moral menos necedad sea igual a estetismo. Gide cayó sin embargo en otro peligro: el estetismo sirvió de máscara mundana a otras formas de necedad.

Pero en Gide estetismo y moral se confunden. La moral de Gide, o sea una conducta legítima y sincera de vida, es una construcción

en constante comienzo, *cuya iniciativa recae en el individuo solo* en cada caso particular. En una situación dada, importa actuar en función de la propia sinceridad y no en función de una regla; la armonía obtenida no dependerá, pues, de un orden exterior al individuo sino de un orden personal que él mismo ha creado. Gide da a esta armonía personal el nombre de estética y reserva la palabra "moral" para las reglas impuestas desde afuera.

En este sentido es, efectivamente, un puro esteta. Pero él mismo fija su terminología: "moral" nunca ha significado objetivamente tan sólo "regla exterior y social". "Estetismo" no significa siempre "armonía personal", sino a menudo diletantismo.

Pero Gide es todo lo contrario de un diletante: "Nada estaba más lejos de mi pensamiento que la pretensión de "vivir en belleza" que siempre me ha parecido ridícula... e impía", escribía en 1927 a Charles du Bos.

Por eso, si queremos evitar las confusiones de lenguaje —a las cuales, por lo demás, quizá Gide contribuye a sabiendas—, se convenirá en que sería necesaria cierta sutileza para llamar a Gide "esteta" y no hallar en él un rigurosísimo y austero moralista, moralista sin regla fija, moralista sin moral, moralista sin Iglesia, pero precisamente más severo y más exigente por no reclamar el simple esfuerzo de la obediencia a una moral hecha, sino el doble esfuerzo de la creación permanente de una moral improvisada sin cesar, y de la fidelidad a esta creación.

Por eso volverá a la idea de coacción. Sus héroes favoritos no son héroes espontáneos que viven a la ventura. Siguen siendo metódicos y hombres de deber. Simplemente, saben que el deber no es dictado de antemano por una regla y que en cada minuto de la vida es necesario definirlo. Por eso Lafcadio reflexiona a la manera de los héroes stendhalianos; por eso Bernard Profitendieu se impone lo que le desagrade; por eso Gide trabaja, y lee los libros que no le gustan.

Por lo tanto no es el apóstol de una libertad incondicionada sino el rígido sectario de una moral individualista. No invita a seguir sus deseos. Pide que cada uno, sin miedo, sin máscaras, sin mentirse a sí mismo, conozca sus propios deseos y los juzgue.

Se ha liberado de las morales *colectivas*. Sigue siendo austero en cuanto a la exigencia moral. Ha descubierto que no existe moral hecha; en consecuencia la obligación no es fabricarse una —que de seguir siendo la misma en el curso de toda una vida, resultaría a su vez "hecha"—, sino inventarla en cada circunstancia. *En cada instante cada*

hombre debe inventar un nuevo sistema moral, so pena de ser un hipócrita o un cobarde: tal es para Gide la sola enseñanza que no sea una visión parcial e inexacta. Se reconoce aquí, con cuarenta años de anticipación, lo que fué el momento más seductor del pensamiento de Sartre.

El inmoralismo no es, pues, abandonarse al deseo; es una exigencia austera que acepta el deseo, en tanto que las otras morales lo sofocan. Aceptarlo no es obedecerlo. Aceptarlo es darle la cara para seguirlo o matarlo, nutrirlo o vencerlo, en lugar de esquivarlo, como lo hacen las morales hechas, tanto la moral burguesa y social como la degradación de la moral cristiana en la sociedad y en la burguesía.

Hay que seguir a Gide como se sigue a Stendhal y como se sigue a Corneille. Como se sigue también a los hombres del Renacimiento, de la era pre-burguesa, pues si Gide es "humanista", lo es en el sentido del siglo XVI, sin la ayuda de "valores morales", de "aceptaciones", de "resignaciones", de "honorabilidades".

Pide que cada uno sea sincero y exigente: ¿no es pedir más que las morales farisaicas? Quiere una sinceridad austera cuyo solo juez sea el individuo. Pero en este criterio puede infiltrarse la facilidad. La exigencia de Gide es demasiado elevada para que no corra el riesgo de interpretarse mal. ¿No es un maestro tan severo que muchos discípulos han podido equivocarse sobre él?

Esta sinceridad implica el sentido de las diferencias. Se opone a las morales colectivas que quieren la estricta imitación de un "ideal". Pero para Gide no se trata de conformarse a un modelo sino de aceptarse totalmente para perfeccionarse totalmente. "Hay que tratar de conocer... lo que nos es natural", escribía La Rochefoucauld dos siglos y medio antes, "no salir de eso y perfeccionarlo en lo posible". Gide vuelve a la posición del antiguo moralista: se niega a sustituirse por un ser ficticio: "Todos quieren ser otros y no ser ya lo que son; buscan fuera de sí mismos una actitud y un espíritu distintos de los propios; adoptan tonos y maneras al azar; hacen experiencias consigo mismos sin considerar que lo que conviene a algunos no conviene a todo el mundo, que no hay regla general para los tonos y maneras, y que no hay buenas copias".

Reemplazando la obediencia por la sinceridad, Gide se ha vedado los imitadores; sólo quiere discípulos: "Si queréis seguirme, no me sigáis... Nathanael, arroja este libro..."

A menudo ha servido Gide de pretexto a confesiones, a granujientas novelas de adolescencia llenas de fiebre ingenua. Ha autorizado

audacias, autobiografías, aventuras. Pero lo que así inspiraba era pueril. Es que André Gide invitaba a no tener miedo de uno mismo, a aceptarse y arder, a embriagarse y desnudarse. Ofrecía una tentación a los escritores jóvenes. Quienes lo siguieron se alejaron de él. Tomaron de Gide la sinceridad, no aprendieron su exigencia. El milagro de Gide es ser sincero con exigencia.

Cuando aconsejó no fiarse de nadie, ni siquiera de él, Gide sólo quiso ser un profesor y nunca un modelo. Profesor, en efecto, profesor de moral, si se admite que profesor es el que *forma en una disciplina* y no el que inculca dogmas o teorías. Nuestros profesores han dado flexibilidad a nuestro espíritu; no los imitamos; nuestro espíritu no lleva la marca de ellos; no tenemos sus opiniones; pero sin ellos no tendríamos las nuestras. El verdadero profesor es el que permite elegirse y no elegirlo.

No, Gide no es un esteta: Gide *enseña*. Si se niega a reconocerlo es porque la palabra enseñanza tiene dos sentidos: la enseñanza, o inculca verdades hechas, o enseña a encontrarlas libremente, pero con lucidez. Sólo el segundo sentido conviene a Gide y define su influencia.

Existen profesores que atiborran las cabezas de conocimientos u opiniones. En su odio hacia ellos, Gide no admitió nunca ser otra cosa que un esteta. Tenía razón. Pero hay profesores que son sencillamente hombres responsables y libres, encargados tan sólo de elevar a los otros a la responsabilidad y a la libertad. Gide es de esos educadores.

En 1941 fué acusado de ser un agente de corrupción, un maestro de inmoralismo. Se necesitaba alguna necedad para hacer esta acusación, más necedad, por cierto, que la de los pocos colegiales desdichados que en apariencia la habían justificado. Erigido contra la moral social, erigido contra el catolicismo, Gide continuó siendo toda su vida un profesor de moral. Y si la moral social le rehusaba este título, como lo hicieron Francis Jammes y Paul Claudel, ¿no habría que pedir a la lectura de André Gide la sabiduría de no despreciarlos?

A las morales ficticias el escritor debe preferir su "yo". Sin embargo este "yo" no es para él un fin sino un medio. Es su toma de contacto con la realidad, su experiencia, su vida concreta, una vida en la cual no debe cercenarse nada, ni siquiera las contradicciones.

Pero no basta conquistar la libertad, afirmar la "personalidad" que se "posee"; después es preciso hacerla servir, universalizarla, distenderla en todo sentido. "La vida es sólo un medio, no un fin; no la buscaré por sí misma".

Si Gide apareció muy pronto como uno de nuestros grandes escritores clásicos, es porque, en efecto, utilizó el método de los clásicos: arrancó su personalidad a las formas convencionales, pero para tomarla como experiencia y pretexto. "El triunfo del individualismo y el triunfo del clasicismo se confunden. Pero el triunfo del individualismo está en el renunciamiento a la individualidad". No es el caso, como en el romántico, de ofrecer el "yo" desnudo al público, de proponerlo a la admiración, de convertirlo en un objeto de interés; conviene más bien reivindicarlo primero para convertirlo después en uno de los materiales que sirven a la elaboración del hombre universal. Gide es "clásico" como Molière, porque atribuye a los héroes sus sentimientos sólo para zambullirlos de nuevo en la vida y en la experiencia. Molière puso sus padecimientos de viejo marido burlado en el Arnolphe de *L'école des femmes*. Pero Arnolphe no es Molière. Es el dolor de Molière objetivado, dolor al que renuncia hasta el punto de ridiculizarlo. El falso individualista, el romántico, pinta su individualidad para amarse, para complacerse, para compadecerse. El individualista gideano pinta su individualidad para desprenderse de ella, para renunciar a ella, para alejarse de ella y verla desde una perspectiva justa, para juzgarla.

Le misanthrope ¿es favorable a Alceste o Philinte? Se ha afirmado que Molière era Alceste y con razón. Alceste es Molière, pero un Molière al cual Molière renuncia, de quien se burla y que entrega al juicio público, un Molière que se pinta tal como es para desligarse de sí mismo. Esta misma exigencia que siempre ha atormentado a Gide, explica sus balanceos y sus contradicciones, su hábito de escribir después de cada libro uno nuevo que marchara en sentido contrario. "No será fácil trazar la trayectoria de mi espíritu; sólo mi estilo revelará su curva, y ha de escapar a más de uno. Si alguien, en mi último escrito, cree captar por fin mi imagen, que se desengañe: de quien soy más diferente es siempre de mi último hijo".

Gide se pinta en *L'inmoraliste*. Pero se pinta para objetivarse, para renunciar a ese yo que describe. Y escribe *Saül* para caricaturizar al gozador de *Nourritures terrestres* y de *L'inmoraliste*. Y compone después *La porte étroite* donde Jérôme es otra forma más de la individualidad de Gide que Gide pinta para librarse de ella y ridiculizarla.

Se ha tomado *La porte étroite* por una obra seria. Lo es. Jérôme es el "yo" de Gide. Pero Gide vió en ella una obra irónica y satírica y está en lo cierto: niega razón a Jérôme. Jérôme es Gide y Gide renuncia

a esa individualidad que es Jérôme, como Michel en *L'immoraliste* era Gide y Gide renunció a él escribiendo *Saül*.

Por consiguiente el ideal de Gide es el renunciamiento a la individualidad. No es que renuncie a pintar el "yo". Lo describe, por el contrario, para hacerlo real y juzgarlo. El romántico es un mal individualista: pinta su "yo" y se confunde con él. El clásico no calla su "yo"; pero se separa de él y lo juzga. La obra de Gide puede ser, pues, muy personal y universal a la vez. El individualismo no consiste en amar el yo sino en dominarlo: tal es la lección nietzschiana que encuentra Gide.

En este problema la confusión reside en las fórmulas escolares según las cuales los clásicos evitan pintar su individualidad. La pintan muy bien, pero se distancian y la juzgan; en cambio los románticos la aman y jamás se despegan de ella.

En esta oscilación consiste la obra de Gide: interesarse en sí mismo para conocerse, y una vez logrado, desprenderse de ese "yo". Lo universal es un esfuerzo para juzgar lo particular, el individualismo es un enjuiciamiento de los individuos.

Los personajes de Gide bien pueden ser Gide, pero sin obtener la aprobación de Gide. Son Gides exagerados: Michel y Saül en el sentido de la sensualidad, Jérôme en el sentido de la exigencia. *Es preciso exagerar lo que uno siente en sí mismo para conocerlo, juzgarlo y desprenderse de ello.* Contrariamente a lo que han creído algunos pobres discípulos, la moral gideana tiene por principio enseñar a no amarse. El escritor se describe pero exagerándose de manera de no coincidir con su caricatura. Así se explica la definición: "Obra de arte es una idea que se exagera".

El escritor debe ser bastante personal para llegar a rebelarse contra su personalidad y vencerla en la universalidad de tal modo conquistada.

Sobre esta objetivación y este enjuiciamiento de sí mismo se funda la creación en Gide.

(Traducción de Aurora Bernárdez)

RENÉ MARILL-ALBÉRÈS

Constantes de André Gide

HAY ciertas “constantes” en la obra y en la actitud de André Gide que este octogenario lúcido supo mantener intactas hasta el final. “Constantes” positivas, se entiende, que compensan, mas no anulan, otras de dirección opuesta. En Gide la renuncia no existió, como tampoco la conciliación, sino más bien el juego dialéctico de los contrarios libremente mantenidos. Así, por ejemplo, de una parte, la sinceridad más irrefrenable, practicada hasta con riesgo de bordear el cinismo; por otra, la afirmación del imperio de las cuestiones éticas sobre las cuestiones sociales y políticas — una vez traspuesta la etapa inicial en que consideraba “la moral como una dependencia de la estética”. (*Nouveaux Pretextes*) De ahí la divisa certera que puso en 1921 a sus primeros *Morceaux choisis*: “Los extremos me tocan”. (En un plano más directamente humano Lope de Vega se le había anticipado hace tres siglos, al escribir en una de sus cartas al Duque de Sessa: “Mi vida sólo conoce dos extremos, que son amar y aborrecer”).

Una de esas “constantes” es su increíble, su resueltamente admirable juvenilidad, expresión ésta aparentemente rebuscada y latinizante, pero sin duda la que mejor puede designar una auténtica juventud espiritual: un permanente trance de curiosidad, un estado de porosidad mental sin fronteras. Tal juvenilidad, mantenida hasta los ochenta y dos años, permitió al autor de *L'immoraliste* librarse de cualquier enquistamiento en una fórmula, intentar dar la respuesta planteada por cada libro en el subsiguiente y mantener una fe intacta en las generaciones que llegaban. Sus últimas palabras testamentarias —registradas en un documental cinematográfico, hecho pocos días antes de morir— son, en este punto, inequívocas. “En una época como ésta, donde siento tan peligrosamente amenazado por todos los lados el valor del hombre, su honor y su dignidad, el motivo determinante de nuestra razón de vivir es precisamente éste: saber que entre los jóvenes hay algunos —aunque estén en minoría y sean de uno u otro país— que no se dan tregua, que mantienen intacta su integridad moral e intelectual, protestando contra toda consigna totalitaria y todo intento que pretenda doblegar, subordinar, esclavizar el pensamiento, aniquilar el alma... Pues que, en definitiva,

del alma se trata... El hecho de saber que esos jóvenes están ahí, ellos, la sal de la tierra, es lo que precisamente, a nosotros los mayores, nos otorga confianza; y eso es lo que a mí, ya tan viejo y tan cercano a abandonar la vida, me permite no morir desesperado". Declaraciones subrayadas por este triple acto de fe final: "*Creo en la virtud de los pueblos pequeños. Creo en la virtud de las minorías. El mundo será salvado por unos pocos*".

Alguien ha dicho que los jóvenes casi nunca tienen razón en lo que afirman y suelen tenerla en lo que niegan. Con relación a las frases testamentarias de Gide, tal sentencia cobraría una actualidad, una permanencia más esperanzadora, invirtiendo su primera parte: los jóvenes *de* tener razón en lo que afirman. Ciertamente, ésta es una adaptación al uso de los tiempos últimos. En los de Gide, en los que fueron privativamente suyos, en los días finiseculares del esteticismo y de la gratuitad, lo juvenil era un valor por sí mismo, y como tal suscitaba los mayores cumplimientos y halagos. El autor de *Les nourritures terrestres* no le escatimó los suyos, antes al contrario, hubo de prodigarlos sin reserva, condicionando buena parte de su obra a tal virtud. Pretendía, pues, anticiparse a las preguntas futuras, seguir influyendo, no renunciar nunca a su posición de adelantado. De ahí que en cierto momento de su vida, dirigiéndose no por modo abstracto a los más jóvenes, sino encarándose concretamente con aquellos que hace treinta y dos años intentaban las máximas subversiones literarias, expresara en el primer número de *Littérature*, la revista de los dadás: "Escribo para que más tarde un adolescente, parejo al que yo era a los dieciséis años, pero más libre, más resuelto, encuentre aquí una respuesta a su interrogación palpitante. Pero ¿cuál será su pregunta?" En efecto, ahí radica la cuestión. ¿Acertó Gide a preverla? Referida también a términos intelectuales precisos y a una demarcación temporal limitada, es decir, vista a la luz de las cuestiones que unos treinta años después habrían de sacudir más hondamente a los nuevos jóvenes, pronto advertiremos si Gide hizo diana o marró el blanco. "Yo sueño —decía— con nuevas armonías. Un arte de las palabras, más sutil y más franco, sin retórica y que no busque probar nada. ¡Ah! ¿Quién libertará a nuestro espíritu de las pesadas cadenas de la lógica? Desde el momento en que la expreso, mi más sincera emoción queda falseada". Véase, pues, una vez más, cómo los vaticinios son arriesgados: el autor de aquella vaga profecía, adivinó, pero exactamente el revés de la situación intelectual presente. Las preguntas que en nuestros días demandarían contestación iban a ser cabalmente las más opuestas a aquellas otras que consumieron la juventud y la madurez gideanas.

Ni la busca de "nuevas armonías", ni la repulsión a "probar nada", sino todo lo contrario: cierto menosprecio de los puros alardes formales y una voluntad de influir, al menos, de insertar en lo escrito, algún mensaje, cierto sentido trascendente. ¿Acaso el "acto gratuito", vulgarizado por su Lafcadio (si bien haya sido este personaje —vago sosías de Ras-kolnikov— uno de los que volvieron a llenar los últimos días de Gide, con motivo de la adaptación teatral de la novela *Les caves du Vatican*), no nos parece hoy más cerca del acto absurdo que del acto libre? A pocos les preocupa ya —salvo a los zagueros o supervivientes del super-realismo— libertarse de las "pesadas cadenas de la lógica", mientras que todos sienten la angustia de sacudirse esclavitudes o coerciones más profundas. En suma, la parábola del esteticismo quedó cerrada, mientras se ha abierto otro interrogante: el de un arte responsable. Quizá este tránsito no sea —visto desde un mirador literario, y por ello insuficiente— más que un fenómeno producido por la ley de las alternancias intelectuales. Pero en todo caso la previsión de Gide, al resultar fallida, no testimonia tanto contra él, como contra toda posibilidad de apostar racionalmente sobre el futuro; confirma nuestra relatividad contingente; nuestro historicismo, sujetos como estamos a circunstancias que nos sitúan y nos rebasan al mismo tiempo. "No creas que tu verdad pueda ser encontrada por ningún otro", —decía el mismo Gide, aquí sí, más certeramente, después de recomendar a Nathanael que arrojara su libro, en una página muchas veces citada de *Les nourritures terrestres*.

Otra "constante" de André Gide, ésta no desmentida por los años, sino al contrario, llamada quizá, cada día que pasa, a mayores ecos y prolongaciones, es la que pudiéramos llamar la "fobia de las ortodoxias", su horror a las convenciones. No he de particularizar, sin embargo, en estos apuntes aquella norma humana natural que Gide tomaba como "convención", su escarnio del sentimiento heterosexual y su defensa del contrario —puesto que en la otra oportunidad¹ subrayé ya cómo tal inclinación es la raíz de sus rebeliones y condiciona el sentido de su obra—; aludo, más limitada y anchamente a la vez, a aquella "disponibilidad espiritual", cuyo mandato interno le llevaba a rehuir todo dogma ideológico, a no aceptar ninguna sumisión impuesta desde fuera de sí mismo. La fidelidad a tal actitud de espíritu fué, en definitiva, la razón que le indujo a rechazar abiertamente las imposiciones de un sistema cuyo resplandor revolucionario había encandilado durante algún tiempo sus

¹ V. mi ensayo "Reverso y anverso de André Gide", en *Realidad*, N° 7, Buenos Aires, enero-febrero de 1948.

ojos, hasta que muy pronto, al contraste con la realidad, y tras un viaje a la U.R.S.S., advirtió cómo las presuntas liberaciones eran otras tantas servidumbres. Dejando a un lado las consecuencias políticas, ateniéndonos únicamente a la lección intelectual que extrajo de tal experiencia, nunca será inoportuno recordar una vez más palabras como éstas: "Hay —escribía Gide— una convención burguesa contra la cual personalmente yo he luchado siempre; pero atrevámonos a decirlo: puede haber igualmente una convención comunista. Estimo que toda literatura se halla en grave peligro desde el momento en que el escritor se ve obligado a obedecer a una consigna. Que la literatura, que el arte puedan servir a la revolución, eso no ofrece duda; pero no deben preocuparse de servirla. Nunca la sirven tan bien como cuando se preocupan únicamente de la verdad. Una literatura sometida es una literatura envilecida, por grande y legítima que sea la causa que sirve".

¿Individualismo incurable, incapacidad para renunciar a los "anacrónicos" fueros del yo? Así pretenderán interpretar la decepción y la protesta de Gide, quienes no recuerden que cabalmente éste había identificado el triunfo del individualismo como la renuncia a la individualidad, haciendo además de tal cesión la máxima virtud clásica. Porque su ambicionado clasicismo equivalía a una renuncia: llegaba a identificar paradójicamente —a fuerza de eliminaciones— lo más trivial como lo más personal. Actitud ascética, coerción rigurosa en lo estético que contrasta con ciertas licencias y aun libertinajes de su ética, pero que en cualquier caso se define en Gide como otra típica constante expresiva. "El arte nace de la limitación, vive de la lucha, muere de libertad" —reza una de sus fórmulas más epigráficas. Y también más sospechosa de un imprevisto conformismo, si el mismo Gide no se hubiera cuidado en otra ocasión de precisar: "El verdadero clasicismo no es el resultado de una limitación exterior; ésta es siempre artificial y sólo produce obras académicas. Entiendo que las cualidades que gustamos de llamar clásicas son eminentemente cualidades morales, y gustosamente considero el clasicismo como un armonioso haz de virtudes donde sobresale la modestia". Y más expresivamente: "El verdadero clasicismo no implica nada restrictivo ni eliminatorio; no es tanto conservador como creador; se aparta del arcaísmo y se niega a creer que todo haya sido dicho. Agregaré que no es clásico el que quiere, y que los verdaderos clásicos lo son a su pesar, lo son sin saberlo".

El ejemplo de su propio estilo, siempre sobrio y concentrado, aun a riesgo de sequedad, vale más, en definitiva, que cualquier teoría susceptible de ser contradicha empíricamente. Pues André Gide, como

artista lúcido, nunca se abandonó, nunca dejó de vigilarse a sí mismo y supo gobernar siempre a las palabras en vez de dejarse gobernar por ellas. ¿No podría ser ésta acaso otra definición del clasicismo como actitud espiritual, al margen de toda limitación en el tiempo? Porque artista, sentidor, y no hombre de pensamiento, memorialista, moralista, epistológrafo, antes que novelista, (*Les faux monnayeurs*: su intento más ambicioso y más fallido), antes que autor dramático y aun antes que ensayista, fué André Gide.

Por consiguiente, si aceptamos el criterio de la duración que él asignó a la obra de arte —cifrando en la pura perfección formal el secreto de la pervivencia de un Baudelaire—, sus doctrinas atinadas u oblicuas, pero siempre incitantes, vivirán lo que viva su estilo, sin olvidar por último que toda teoría —según sus palabras— “sólo vale a condición de servirse de ella y superarla”.

GUILLERMO DE TORRE

¿Qué teníamos nosotros contra Gide?

ALGÚN agravio teníamos contra Gide. Y es el caso que, por el momento, no acertamos a concretar la índole de ese agravio. Acaso le reprocháramos una incansable perfección, sostenida paso a paso, frase a frase, sin tregua. ¿O sería la misma insolencia de su talento que unía un estilo irreprochable, exquisitamente cuidado, con la variedad y la abundancia de su producción? Por ejemplo, luego de conocer algunas páginas del Gide pensador nos hubiera aliviado creer que no era novelista. Pero lo era o podía serlo, y de modo bien cumplido, como lo prueban sus *Faux-Monnayeurs*. Otra rara asociación se daba en Gide: la inteligencia discursiva, en su forma más lúcida, con la sensibilidad del artista y las oscuras adivinaciones del poeta. Su estilo era tan transparente que aun cuando buceara en un abismo de aguas, siempre hacía penetrar la luz, y se veía el fondo remoto. De esta manera no dejaba al lector un más allá, un trasfondo, como no fuese dura roca que sólo podría horadar una inteligencia tan esforzada o más esforzada aún que la de Gide. ¡Y era mucho pedir!

Esta modalidad de Gide nos humillaba. Una sabiduría tan constante, un entendimiento así, en vilo, siempre agudo y siempre al parecer

certero, sugiere falta de ingenuidad. Gide, escritor, no nos brindaba ninguna presa donde pudiera aferrarse la benevolencia. ¿Qué defecto podríamos perdonarle? Por eso era tan común agarrarse a sus vicios de hombre como a un clavo ardiendo.

Otro pecado de Gide era que nos obligaba a un dócil asentimiento. Un asentimiento de conjunto, general, no sería agravante; pero nos lo imponía en cada momento de la lectura. Y ni siquiera podíamos reprocharle que se propusiera someternos a su magisterio. Al contrario: no cesaba de solicitar nuestra rebeldía. "Y cuando me hayas leído, tira este libro y sal de él" (*Nourritures Terrestres*). Era difícil fugarse: Gide no dejaba brecha en la exacta lisura del canal por donde nos hacía discurrir sinuosamente.

Pero Gide, que así lograba encantarnos —no digo que con malas artes—, en determinado momento emigraba de las prisiones tan bien construídas y aparejadas por su propio pensamiento. Porque Gide no era un pensador. Era un gran pensante. El pensador cae en la ingenuidad de constituirse prisionero de sus ideas (y el verlo así, encerrado, nos regocija secretamente). Pero Gide, cuando quería, escapaba por la chimenea como una bruja, dejando la casa vacía. Ni siquiera, como es común, ejercía violencia sobre las paredes o las puertas. La casa quedaba intacta, sin perder la seducción de su hermosa arquitectura, y la noble calidad y buena disposición de los materiales. Era una casa aún habitable para todo el mundo, menos para Gide.

Sin embargo no seremos nosotros quienes le culpemos de abandonar esos cascarones. Porque nosotros creemos que la verdad es un anillo abierto. No podríamos soportar una verdad cerrada, perfecta, sin vuelta de hoja. Una verdad acabada sería un campo de concentración eterno. Por lo demás, estamos convencidos de que cada tempero y sazón tiene su filosofía: filosofía de la mañana, de la noche, de los días claros, de los días nublados.

La sinceridad de Gide, por otra parte, no admite sospecha. Su único fanatismo consistía en no tocar ni retocar los sucesivos estados de su pensamiento. Gide era un fiel notario de Gide. Protocolizaba cada frase de su espíritu, sin enmiendas ni tachaduras. No se contradecía. Emigraba. Cada uno de los diferentes Gides subsistía como un propietario de su finca, sin molestar a los demás y sin que los demás le molestaran.

¿Pero, entonces, qué teníamos, qué tenemos contra Gide?

En una entrevista que le hicieron para un periódico literario, a poco de terminar la última guerra, se decía que Gide, muy friolero,

tenía una mesita portátil, y la iba corriendo, todo alrededor de su casa, para seguir la vuelta del sol, en tanto trabajaba o leía. Este dato nos produjo cierta irritación. Y ahora sospechamos la causa: en toda la obra de Gide hay una sensación de abrigo, de seguro refugio, desde el que enfoca su lucidez, más exasperante por exasperada. A Gide le faltaba intemperie.

En *Les faux-monnayeurs* nos dice Edouard, el novelista que, como Gide, lleva un diario: "...no utilizaré en mis *Faux-monnayeurs* el suicidio del pequeño Boris... no me agrada la crónica policiaca. Tiene algo de perentorio, de innegable, de brutal, de injuriosamente real." Injuriosamente real: admirable emparejamiento de vocablos. Claro que, en suma, Gide utilizó el suicidio del pequeño Boris, pero con esa exquisita coquetería del doble juego con la novela y la realidad. La injuria, en Gide, tropieza, siempre y en todo caso, con la belleza de un estilo que sabe ocultar los nervios y con la bien tejida estofa de su inteligencia. Era un modo de adecentar "eso", de hacerlo discreto, de reducir su salvajismo. A Gide le falta otra cosa: un poco de mal gusto.

Gide era demasiado apolíneo y demasiado civilizado, no sólo por temperamento sino porque trajo hasta nosotros el fin de una época de culminación, con su sensatez y su refinamiento. Conoció, pero sin padecerla, nuestra triste necesidad de magia, de locura y de estupidez.

ALVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

De "André Walter" a "Thesée"

HA llegado a su término la existencia exaltante, ejemplar de André Gide, de quien cabe pensar que murió según sus deseos: con "el alma agradecida y deslumbrada." Las trompetas de la fama enronquecieron un poco para proclamar su gloria. No habrá habido pompa oficial, ni tumbas bajo arcos triunfales, ni "últimas palabras" en las primeras páginas de los diarios. Pero en innumerables moradas los hombres habrán buscado sus libros en los anaqueles de sus bibliotecas, volviendo a abrirlos con nueva emoción en las páginas familiares y recordando todo lo que le debían.

Es imposible calcular todavía el alcance y la resonancia de esta obra vasta pero que, como las víctimas del Minotauro, parece errar sin descanso por el mismo laberinto. No obstante, quizá pueda decirse sin paradoja que en ese cuerpo de anciano se ha extinguido un alma aun impregnada de adolescencia. Hasta el último fulgor, ese espíritu se conservó fiel a una lógica, a una sensibilidad, a una posición frente a las personas y al mundo que es por lo común atributo de la extrema juventud. Se diría que Gide, a medias consciente, permaneció hasta los últimos años en esa adolescencia que la mayoría de los hombres añoran sin confesarlo.

A los veinte años, mal disipadas aún las brumas de la infancia, el hombre es poco accesible a los compromisos, a las transigencias de la vida social. Aborda con fervor y curiosidad un universo nuevo y lleno de maravillas. Ama la pureza, la verdad, y conserva, entre incertidumbres y angustias, un violento, un irreductible amor a la vida. ¿No parece evidente que esos elementos (pronto desaparecidos en la mayoría de nosotros) se mantienen en Gide continuamente intactos? Es quizá el único testimonio de la posibilidad de conservar, y defender hasta la madurez más clarividente, las supuestas ilusiones de la juventud. Restituyó su fuerza de defensa y rebelión a quienes se veían destrozados ya dentro del molde común, instalados de buen grado o por fuerza en el sórdido equilibrio inestable de las relaciones humanas corrientes.

"Un hombre en quien no podía encontrarse fraude", escribió Gide en su diario. "No conozco otras palabras de las Escrituras que, como éstas, hayan dominado mi vida. Me parece presuntuoso decirlo. Pero por joven que fuera entonces, sí, son las que inscribí en mi frente." Ese hombre *sin fraude* siguió siendo tal como se nos aparece a los veinte años en sus *Cahiers d'André Walter*, mezcla desconcertante de confesiones íntimas y mala literatura, pero que prefigura ya, en cada una de sus partes, toda la obra por venir. Bajo un seudónimo transparente, este primer libro de Gide nos hace testigos de sus propios pasos. Descartada la escoria del "estilo-artista" que debía al simbolismo, los *Cahiers* nos confían las alegrías y tormentos de un alma excepcionalmente ambiciosa. André Walter quiere ser *irreprochable* pero ya está "embriagado por la diversidad del mundo y por su propia diversidad". Se niega a engañarse a sí mismo para satisfacer el imperativo de una moral relativa que no asegura ni la felicidad del hombre ni su salvación. "En cuanto a mí, no tengo deseo que no sacuda toda mi alma... Oh Señor, soy puro, soy puro, soy puro..." A la santidad, que

no es lo peculiar de su condición, preferirá deliberadamente la soluciones propiamente terrenales, la plena expansión del yo, la minuciosa sinceridad, el amor, la dicha.

No es más fácil este camino que el de la maceración. "Dios mío, bendíceme por haber seguido la senda estrecha." Pero al cabo de tanto esfuerzo, "qué cambiada estás, alma mía! Llorabas hace un instante, sonríes ahora. No te mires, no expliques nada, deja que el sentimiento domine y luego sigue adelante. Las cosas son nuevas..."

Sería inútil buscar en esta obra de sesenta años los puntos de arribo de los jalones plantados a los veinte en los *Cahiers d'André Walter*. De *La porte étroite* a *Nourritures terrestres*, de *Les faux-monnayeurs* a las narraciones de viajes, siempre es un adolescente de genio en la misma búsqueda incesante de la verdad, la justicia verdadera, la exaltación de la vida. "Aislar cada instante para una eternidad de goce provisional", pero al mismo tiempo proseguir una obra escrita cuya importancia cada uno mide en sí mismo. "Escribo para advertir, para exaltar o para instruir, y llamo fracasado al libro que deja intacto al lector".

Al término del viaje, Gide (esta vez bajo la máscara del Teseo de la leyenda), encuentra en la cita a André Walter. André Gide tiene setenta y cinco años cuando escribe *Thésée*. Su héroe, como él, ha conocido una larga existencia llena de aventuras, de victorias y derrotas. Aspira al reposo, pero contempla satisfecho ese pasado que fué exactamente como él lo deseaba al partir. No se avergüenza ni se gloria de su condición: está *contento*. Replica a Edipo ciego, todavía enredado en los falsos problemas del sentido de la vida, como un hombre común, casi demasiado razonable: "Querido Edipo, no puedo sino alabarte por esa especie de sabiduría sobrehumana que profesas. Pero mis ideas, en ese terreno, no pueden acompañar las tuyas. Sigo siendo hijo de esta tierra, y creo que el hombre, como quiera que sea y por viciado que lo juzgues, debe jugar las cartas que tiene..." Y el opúsculo termina con esta frase del vencedor del Minotauro: "He gustado los bienes de la tierra. Me es grato pensar que después de mí, gracias a mí, los hombres se reconocerán más felices, mejores y más libres. Para bien de la humanidad futura he hecho mi obra. He vivido". Quienes saben que deben a Gide las piedras más sólidas de su propia construcción, sienten todos un gran contento pensando que Gide se dirige a sí mismo esas palabras.

FÉLIX GATTEGNO

El Simplón le guiña el ojo al Frejus

I

EN nuestra casa somos mucha gente, y el único que trabaja y que algo gana es mi hermano Euclides. Yo hace mucho tiempo que estoy desocupado; el marido de mi madre ya estaba sin trabajo el otoño pasado, cuando ella lo trajo a casa; a mi hermana, que era vendedora en una tienda, la despidieron este verano; por eso, incluyendo al abuelo, todos dependemos de lo poco que gana mi hermano Euclides reparando bicicletas en el taller de su patrón.

Los sábados por la noche trae a casa su dinero, mi madre lo recibe, se sienta, lo cuenta sobre el delantal.

—¿Saben ustedes —dice— cuánto se necesita de esto para el pan? La amiga de mi hermano la mira clavándole los ojos:

—¿Cuánto? —pregunta.

Y mi madre: —De esto, todo.

La muchacha se llama Ana.

—Pero veamos —dice Ana— ¿Cómo puede ser?

Y así ocurre todos los sábados por la tarde. Vivimos en las afueras, delante de la cocina tenemos el bosque de Lambrate, y el atardecer entra en la casa como si estuviéramos en el campo. Pero nunca hemos estado verdaderamente en el campo; mi abuelo era albañil, trabajó, en el siglo pasado y en éste, en casi todas las construcciones que han hecho grande a nuestra ciudad, y mi madre vuelve la cabeza para mirarlo. Ana lo mira, mi amiga lo mira, y hasta Euclides y yo lo miramos.

—¡Pero mírenlo! ¿No lo ven ustedes? ¿No ven lo grande que es? —prosigue mi madre.

No podemos negarlo... El hombre está en su silla, tiene su bastón entre las manos, y la cabeza se le abulta, con sus cabellos blancos y su barba blanca.

Vemos sus manos sobre el puño del bastón.

—Cogía una barra de hierro —mi madre nos ha contado— y con las manos solas la doblaba en espiral.

Las coyunturas de sus dedos son como los nudos de los árboles. Ahora ya no puede abrirlos y cerrarlos bien, ya no puede apretar

mucho, cuando se pone de pie ya no puede mantener muy erguida la espalda.

Pero sólo se pone de pie para arrastrarse hasta la mesa o hasta la cama. Es como un elefante, dice mi madre. Se lo pasa en su silla, una pierna cruzada sobre la otra, la rodilla formando un tronco, el bastón entre las manos, y su cabeza cargada de peso, y se inclina, los ojos cerrados bajo las cejas. Se sienta ante la puerta de la cocina, que da al parque de Lambrate, a los bosques, y por eso, mientras hablamos, el atardecer se nos mete en casa, pasando sobre los hombros del abuelo con el verdor de los árboles que se extingue y el olor de los árboles.

Es como un elefante, bien puede decirlo mi madre. Y todos pensamos que lo es, pues mi madre lo dice, aunque no sabemos en qué sentido lo sea; recordando a los elefantes de nuestra infancia, a los elefantes de Pirro, a los de Aníbal; a otro de un circo que vimos pasar por las calles, con carteles colgados de los flancos; y pensando en las cualidades que en estos animales se celebran...

II

Dice, pues, mi madre, a propósito del pan:

—Se come por sí solo medio kilo.

Y Ana:

—¿Lo ves?

Y mi madre:

—No veo nada. ¿Queremos que coma o no queremos que coma?

—Que como, que coma —dice Ana—. Pero medio kilo por vez es un kilo y medio por día.

—¿Y qué es un kilo y medio para él? —exclama mi madre. Se acerca al abuelo, lo sacude—. Díselo a éstos —le grita—. ¡Díselo a éstos!

Mi abuelo levanta la cara lentamente; una cara asombrada y bondadosa.

—¿Cuántos kilos te comías? —le grita mi madre.

Mi abuelo no pregunta de qué. Permanece un momento con la cara levantada, después la inclina poco a poco contra su vieja barba.

—¿Te fastidio? —le grita mi madre. Lo deja y vuelve hacia nosotros—. ¡Un hombre que es como un elefante! —nos dice—. Podía trepar por los andamiajes llevando un tirante de hierro debajo del

brazo. Y agrega, exclamando: —¿Qué es un kilo y medio para él? ¡Se comía nueve kilos! ¡Se comía diez kilos!

Entonces Elvira, mi amiga, se pone de parte de Ana:

—El hecho es que tenemos que comprar demasiado pan en el mercado negro.

—Eso es —dice Ana—. Yo no digo otra cosa.

Y mi madre:

—Pero si no come más que pan. ¿Qué come? Achicoria hervida y pan.

—Todos nosotros no comemos más que pan —dice Ana.

Elvira agrega que quizá podríamos comer un poco de carne de cuando en cuando si compráramos menos pan, y el marido de mi madre habla hasta de vino; podríamos tomar una copa, de cuando en cuando, si compráramos menos pan.

—¡Enciende la luz! —le grita mi madre a mi hermana. La luz eléctrica la encandila, pero sus ojos ya están clavados en el marido.

—¿Qué dices tú? —le grita—. Haz tu parte de trabajo, si lo dices. Trabaja tú también, y ya podremos pensar en vino.

El marido de mi madre se persigna.

—¡Jesús! —empieza a gemir—. ¿Quién la ataja ahora a ésta? —gime—. Ahora yo soy un haragán. Ahora yo soy un asesino. Ahora yo soy un ladrón —gime.

—Sólo eres uno que habla en balde —dice mi madre.

Y el marido de mi madre:

—¿La oyen ustedes? Yo soy uno que habla en balde. Y, claro, uno que no sabe lo que dice. ¿Y que más? —gime—. ¿Tengo yo la culpa si no hay trabajo? —dice.

Y mi madre:

—¿Y tiene alguien la culpa si no podemos comprar más que pan?

Estas discusiones que se prolongan fatigan a los chicos. Se ponen nerviosos, insoportables, protestan, lloriquean. Y también parecen fatigar al viejo. Baja la pierna que tenía cruzada sobre la otra, y se pone de pie, vuelve a sentarse, se pone de pie y vuelve a sentarse, acusa su presencia a cada frase que decimos, haciendo crujir la silla y moviendo los pies.

¿Es un elefante?

¡Oh, aquellos tiempos en que quizá podíamos ser cómo elefantes! La frescura que entra desde el parque nos da una vaga idea e imaginamos épocas en que pudiéramos ser felices por una cosa así, por la

frescura, y de sol a sol, de noche a noche, y de una gran grupa que abrazar, la gran grupa de una compañera, la trompa perdida en ella bajo los árboles, bajo el follaje, y todos nosotros los hombres sin tener que comprar pan, saciados con hierbas, satisfechos con el rocío. Nosotros no hemos conocido esos tiempos. ¿Los habrá conocido el abuelo, a quien mi madre llama elefante? Quiero decir: ¿lo llama elefante a causa de una felicidad que él ha conocido? ¿O por alguna otra cosa? ¿Por qué cosa?

III

Por la mañana, como sería inútil ir en busca de trabajo, acompaño a mi hermano Euclides al taller del mecánico, su patrón; después regreso siguiendo los rieles que la hierba recubre, y me hundo en el parque de Lambrate, en el bosque.

Claro, esto no es Africa; estamos entre árboles, pero en torno de nosotros oímos rumor de tranvías; llegamos al borde de una laguna, pero también a fuentes de hierro; arrancamos una rama de retama, pero también damos una patada a una lata donde hubo sardinas; y subimos por pendientes de arena, de médanos, desde cuya altura divisamos, lejanas y sin embargo próximas, torres de hierro. Por aquí cruza el cable del teléfono cargado de conversaciones, y si uno se pone a escuchar es posible que oiga a la ardilla, que oiga a la liebre, pero lo más fácil será que oiga voces que invocan desde un número 267.896. “¿Quién habla?” se preguntan los hombres cuyas voces atraviesan el bosque. Se preguntan los unos a los otros, los unos llaman a las puertas de los otros, y esto es lo que uno oye, y también oye el silbato de un tren, el grito de miles de nuestros semejantes que pasan en tren, y a la vez de uno mismo que los ve pasar en tren por el bosque.

Sin embargo, es aquí donde yo busco el sentido de cómo sería un tiempo en que los hombres hubiesen podido ser realmente elefantes. Realmente y no del modo en que pudo serlo el abuelo. ¿No del modo en que puede serlo el abuelo?

Traigo mi mendrugo de pan de la mañana (se lo debo a mi hermano Euclides) y camino entre hojas y rocío, me impregno de hojas, camino y me sorprendo pensando que podrían ser tiempos estupendos; las bayas de las plantas manchan el verdor, incluso bajo mis pies, de rojo coral, y de la hierba de en torno brota hierba, surge, salta, con un movimiento de abanico que es una crepitante trasmutación de

hierba en grillos y de grillos en hierba, de grillos en rocío, de grillos en hojas.

Pero también me sorprende pensando que aquí y no en otra parte, no en Africa, no en la selvas vírgenes, sería aquélla una edad estupenda, por la razón de que aquí es ciudad (los rieles cubiertos de ortigas) y que es mejilla apoyada en la ciudad, no solamente mejilla apoyada en las plantas; de manera que quisiera que llegase hasta aquí, en bosques como aquí, de Milán, de París, o sea después y no antes de la ciudad, un tiempo en que fuésemos hombres como elefantes, pero libres y no pertenecientes a alguien, no de jardín zoológico, aún a costa de ser pesados como son los elefantes, toscos, torpes, fumando cigarros como elefantes que fumaran, y no ya como bailarines agraciados, y no ya prestidigitadores como somos nosotros.

No es un tiempo que pueda haber existido. Es, más bien, un tiempo que ha de venir. Yo no estaría aquí solitario, en un tiempo así.

Ahora me da vergüenza comer mi pedazo de pan de la mañana. Lo substraigo al trabajo de mi hermano Euclides, y al hambre de mi abuelo, al hambre de nuestros chicos. En el fondo, si vengo aquí, es para que no me vean mientras me lo como. Por la mañana, y a mediodía, aquí estoy inclinándome sobre el chorro de agua de una fuente de hierro, y mojo el pan en el agua, lo mojo y me lo como, después me inclino más y bebo, y si un hombre al pasar me ve no se me importa un bledo porque es un desconocido. Pero me ruborizaría si me viera alguien que conozco.

¡Pero en ese tiempo que vendrá! ¡Oh, entonces! Casi comeríamos únicamente para que nos vieran. En cierta forma: para dar a los otros el placer de vernos.

IV

Pero casi me dejo sorprender por mi madre mientras estoy aquí comiéndome este poco de pan junto a una fuente.

Pasa una mujer con un capote militar aliado, alta, grande, con la cara todavía fresca a pesar de las canas, un cuévano colgado a la espalda: y es mi madre. La llamo: "¡Madre!".

Me he guardado el pan en el bolsillo; atravesando los helechos, cruzo hasta ella.

—¿Eres tú? —me dice.

Me escruta un poco, la cara inclinada a causa del cuévano, con sus ojos duros; luego vuelve a mirar a su alrededor, entre la hierba.

—¿Te ayudo? —le diré.

Temo que me haya visto con la boca llena; quiero saber si me ha visto.

—Ayúdame —me dirá.

Y yo le diré:

—¿Acabas de llegar?

—Hace un ratito —me dirá mi madre.

Y le diré:

—Yo hace mucho rato que estoy aquí.

Mi madre, entonces, callará un instante; se ha inclinado, ha recogido algo, que ha arrojado tras su cabeza, en el cuévano.

—Ya lo sé —me dirá.

Y yo le diré:

—¿Me has visto? ¿Por qué no me has llamado?

Y mi madre:

—No era necesario.

En ese momento encontraré una plantita de achicoria. “Yo también sé encontrar”, le digo. La arranco. Pero esto no me basta, quiero cargar con el cuévano.

—Bien —dice mi madre.

Deja que se lo quite, después me ayuda a pasar los brazos por la correa.

—Ya está pesado —digo. Es un cuévano grande, en que puede llevarse hasta medio quintal de leña. Pero la achicoria es liviana—. ¿Cómo pesa tanto? Si ni siquiera está lleno. ¿Qué has metido en él?

—Verdura silvestre —dirá mi madre—. ¿Qué otra cosa podía meter?

—Parece que hubieras metido piedras —diré yo.

Y mi madre:

—Será porque la he apretado un poco.

—Debes de haberla apretado mucho —le digo.

Y mi madre:

—Poco o mucho...

—¡Oh! —le digo—. ¡Como con una prensa! ¡Lo mismo que un fardo de pasto! —Después pregunto: ¿Y la vas cocinar toda hoy?

—Por supuesto —dice mi madre—. Para mañana, la recogeré mañana.

Y yo exclamo:

—Ya tienes bastante como para un pesebre. Ya tienes como para llenar el caldero de la ropa...

—No tanto —dice mi madre—. Todavía falta una buena brazada—. Y se inclina; recoge.

—Estás exagerando —observo—. Nosotros no la comemos. Los chicos no la comen. Y para el abuelo es demasiado.

—¿Demasiado? —gritará mi madre.

—Le producirá dilatación de estómago —observo yo.

—¿Demasiado para un hombre como tu abuelo?

—No es posible que le siente bien.

—¿Demasiado, con el poco pan que le corresponde?

—Le dará calambres. No es posible que le siente bien.

Mi madre se ha detenido, en esa actitud suya de cuando nos desafía a todos. “¡Pero tú nunca lo has mirado!” grita. “Un hombre que es como un elefante!” Por poco sus ojos revelan desprecio. ¿Hacia quién? ¿Hacia nosotros que, a pesar de ser sus hijos, no somos como era el abuelo?

—¡Ah! —dice—. Nunca creí que de vieja no habría de ver lo que veía de niña...

—¿Qué? —pregunto.

—¿Qué —grita mi madre—. ¿Qué? ¿Qué? Y me dice: —Que un hombre que es joven como un elefante joven, y que hace con el torso desnudo cosas de elefante... Que arranca un árbol, por ejemplo...

—Eso —la interrumpo— ningún elefante lo ha hecho nunca.

—Sí —prosigue mi madre—. Con la trompa. Y él con las manos. O sea con la fuerza de los brazos. O que derrumba —prosigue— la pared de una casa empujándola con los hombros...

Yo vuelvo a interrumpirla:

—Pero es absurdo. Los escombros se le caerían encima.

—¿Y qué se le importaba? —dice mi madre—. Se sacudía un poco y estaba limpio como antes. Tenía la piel muy lisa —prosigue—. Y estuvo en la perforación del Frejus, y entre miles de obreros era el preferido de los ingenieros. Se lo disputaban —prosigue—. Y en la perforación del Simplón, lo mismo.

Ya se ha largado y no parará: ya no podemos dejar de enterarnos de todo lo que cada día hizo nuestro abuelo en su vida, túneles y edificios, puentes y ferrocarriles, acueductos, diques, usinas eléctricas, caminos.

¿Y el Duomo?

Y el Duomo.

¿Y el Coliseo?

Y el Coliseo.

¿Y la Muralla China?

Y la Muralla China.

¿Y las Pirámides?

Y las Pirámides.

Mi madre nunca diría que no a algo que se le pregunte acerca del trabajo del abuelo. Es como un elefante, dice. Todo ha salido de su esfuerzo, y *él* es ajeno a todo por su dulzura, por su cabeza reclinada. *Él*, dice. ¿Quién, *él*?

Acaso quiera decir mucho más de lo que nosotros le atribuimos. No es nada tonta. Sin duda habla del abuelo, de su mole sentada, pero si quisiera hablarnos de toda su raza y de la nuestra, tampoco podría hablarnos sino de él. Sólo lo nombra a él, "tu abuelo", "vuestro abuelo". Pero no hay razón para que no emplee el nombre de "abuelo" para todo lo que en el mundo es como él.

¿No son también "el abuelo", para nosotros, los que con él trabajaron en el Simplón y en el Frejus? ¿Y qué es para nosotros cada uno de los que trabajaron en la fábrica del Duomo, como el abuelo en el Frejus? ¿Qué es para nosotros cada uno de los que, como el abuelo en el Frejus, trabajaron en el Coliseo? ¿Qué es, ídem, ídem, los que trabajaron en la Muralla China? ¿Qué es cada uno de los que trabajaron en las Pirámides? ¿Eh? ¿Qué es?

V

A veces, también puede ocurrir una sorpresa en nuestra familia.

Mientras volvemos (mi madre adelante con su capote militar aliado, y yo detrás con el cuévano a la espalda) ocurre que una voz excitada nos llama, en son de fiesta, y alguien de la casa corre a nuestro encuentro. Por eso volvemos siempre como si de un momento a otro hubiéramos de oír ese alegre llamado, y ver que alguien de la familia corre hacia nosotros haciendo grandes ademanes.

—¡Sss! —dice mi madre.

Nos detenemos para escuchar, pero no se oye nada, o sólo el grito lejano de cosas vagas de la ciudad que rozan los bosques; y mi madre dice: "Me parecía que era tu hermana".

Y así fué cuando sucedió; la voz de mi hermana llamándonos, mi madre mirándome. "Tu hermana", dice. Y en seguida contesta: "¡Ya vamos!"

Habla en voz baja conmigo y a voz en cuello con la voz de mi hermana.

—No nos llama desde casa —me dice.

Y a la voz:

—¿De dónde nos llamas?

—¡Madre! —llama mi hermana—. ¡Madre!

—Debe hacer rato ya que nos anda buscando —dice mi madre—. Y grita: —¿Qué pasa?

—¡Madre! ¡Madre! —grita mi hermana.

—Tonta —dice mi madre—. ¿Para qué grita "madre", "madre"? —me dice. Pero sus ojos sonríen; y repite el grito de mi hermana. "¡Madre! ¡Madre!" La remeda.

—¿Qué? —exclama mi hermana.

Entonces yo levanto la voz.

—Te oímos —grito—. ¿Qué pasa?

—Rápido —grita mi hermana.

—¿Rápido? —grita mi madre. Ahora grita también dirigiéndose a mí.

—Quiere que nos apresuremos —digo.

—No pretenderá que corramos —grita mi madre—. ¿Por qué no corre ella?

Pero acelera el paso.

—Sí que corre —le digo yo.

—¿La ves? —pregunta mi madre.

—La veo —digo—. Está del otro lado del lago y corre. —Le indico el punto: la línea blanca de la orilla—. Y se dirige hacia el puente. Nos hace señas. Llegaremos a la vez.

Yo sigo diciéndole dónde veo a mi hermana.

—¿Te crees que no tengo ojos? —dice mi madre.

Y se pone a hacer señas como mi hermana, y como ella corre. "¡Eh!" se llaman la una a la otra. "¡Eh!" se contestan.

Pero ahora mi hermana parece bailar. Corre, hace señas, llama, pero de pronto se inclina y hace una reverencia de baile. "¡Papas!" grita bailando. "¡Papas, madre! ¡Son papas!"

Se llaman y se contestan.

—¿Papas?

—¡Papas! ¡Papas!

—¿Batatas?

—No, verdaderas papas...

—¿Papas que pueden asarse en las brasas?

—¡Que pueden comerse con sal, mamá!

—¡Caramba! ¡Que pueden comerse con sal!

Ahora parece que las dos bailaran. Pero mi madre, si no baila, corre, ¡y cómo corre!

—¿Muchas?

—¡Muchas!

—¿Medio kilo?

—¡Más! Más de un kilo...

—¡Dios! ¡Un kilo de papas!

Nos reunimos en el puente, y mi madre quiere saber cómo han llegado a casa las papas.

—Las trajo tu marido —le explica mi hermana.

—¿Él? —exclama mi madre—. Siempre he creído que no era malo. Me alegro.

Al doblar, antes de llegar a casa, nos encontramos con el marido de mi madre que nos está esperando. Está como el día en que acompañamos a la pareja al Registro Civil. Ríe lo mismo que entonces. “¡Eh!” nos decía entonces. “¿No os alegra que la viuda de vuestro padre deje de ser viuda?”

Ahora ríe lo mismo que entonces. “¡Eh!” nos dice. “¿Estáis satisfechos?” Se contonea un poco mientras ríe, se acerca a mi madre, camina al mismo paso que ella. “Las traje yo”, le dice.

—Si se te ve a la legua —contesta mi madre.

El hombre de mi madre ya levantaba el brazo, iba a ceñirle la cintura, pero lo deja caer. “¿Ah sí?” dice. “Ahora ésta me va a tratar como a uno que se jacta...”

Mi madre lo interrumpe:

—Ya sé que has estado listo —dice—. Pero ahora estaba pensando...

Calla y piensa. ¿En qué? Hay una amenaza en ese pensar de mi madre. No pienses, madre; pensaremos nosotros.

Se lo imploramos, dentro de nosotros. ¡Que las papas sean como se ha dicho! ¡Que se asen sobre las brasas, para todos! ¡Que todos nos las comamos con sal! ¡Que humeen en nuestras manos! ¡Que nos sepan algo quemadas entre los dientes! No pienses, madre. ¡No pienses!

Y, en efecto, mi madre misma trata de no pensar.

—Apuesto —le dice a su marido— que podías haber hecho que te diesen vino para tí, en vez de papas.

—Claro que podía —contesta el marido de mi madre.

—Y, en cambio, les dijiste que preferías papas. ¿No les dijiste que preferías papas?

—Eso dije. ¡Papas! ¡Precisamente papas!

El marido de mi madre recobra el ánimo, vuelve a sonreír. “¡Eh!”, vuelve a decir.

Levanta otra vez el brazo y ciñe a mi madre por la cintura.

—¡Eh, mi hermosa viuda! —le dice. Quiere también caminar a compas con ella. Cambia el paso—. ¡Eh! —le dice, y cambia continuamente el paso como un recluta para marchar a compas con mi madre.

—¿El abuelo no las ha visto? —pregunta mi madre.

Ya aparece nuestra casa: como si fuese la de un guardabosque, en la explanada verde donde comienza el parque; pero también como si fuese la de un sobrestante, entre los largos cobertizos con vidrios rotos del depósito abandonado. Vemos la puerta abierta de la cocina, negra; arriba, las canaletas de cinc del techo. Junto a la puerta está sentado el abuelo, con una pierna cruzada sobre la otra, y el bastón entre las piernas, la cara dirigida hacia nosotros desde adentro de lo negro. Esa negrura misma es él, y mi madre ha formulado su pregunta justamente en el instante en que se nos apareció la casa.

Mi hermana contesta con voz sofocada:

—Creo que no. No sé.

—Porque si las ha visto —dice mi madre—, si las ha visto, adiós...

—¿Adiós?

—¡Ah sí, hija! Es un hombre que nos pesa.

—¿Adiós papas?

—Es un hombre que, con todo lo que necesita, no deja vivir a los otros.

Mi hermana gime:

—¡Oh madre!

—Podía haberse muerto hace diez años —prosigue mi madre—. Y no. Tiene que seguir viviendo como un elefante —dice.

VI

De tal modo mi madre llama elefante al abuelo para quejarse de él. Por lo tanto no lo hace sólo para exaltarlo, sino también para condenarlo. Para decir que pesa, para decir que molesta, para decir que

se está allí, inerte, para decir que no se muere nunca, para decir que ya la tiene harta. Pero las razones por las cuales lo condena son las mismas por las que lo exalta. Porque es tan grande, porque necesita comer mucho, y porque es tan sereno, tan intangible, tan resistente.

Hay a veces disgusto en la cara de mi madre cuando, deteniéndose un momento para mirarlo de espaldas, observa su nuca, dura de salud. O hay en su cara una rabia hosca cuando se inclina ante él y le limpia los grandes zapatos que parecen de bronce, que parecen los de la figura de un monumento que, por ser de bronce, no puede mostrarse más accesible y mover las piernas, facilitando el servicio que ella le hace. Pero ¿qué dice, incluso en esos momentos, para expresar su disgusto o su rabia? "Elefante" es todo lo que dice. "Un hombre como un elefante". Y lo mismo para expresar su desdén.

—Comprenderás —le dice ahora a mi hermana— que, si las ha visto, no podremos menos de darle.

—Pero no hay razón para que las haya visto —dice mi hermana—. Si está siempre con los ojos cerrados.

—O si os ha oído hablar de ellas...

—Si ni siquiera oye lo que le dicen. Nunca contesta.

—Desde Pascua que no prueba papas, y si os ha oído hablar de ellas, tendremos que darle. Le gustan terriblemente.

—¡Eh! —dice el marido de mi madre—. Podemos darle dos.

—¿Dos? —dice mi madre.

—Creo que hay dos para cada uno —dice el marido de mi madre—. ¿No podríamos darle dos a él?

—¿Dos, a un hombre como él? —dice mi madre.

—Lo mismo que a un hombre como yo —dice el marido de mi madre— y lo mismo que a una mujer como mi viuda...

—¡Lo mismo que a un cuerno! —exclama mi madre. Indica en la explanada la sombra negra de nuestra casa—. ¿Es que nunca lo has mirado bien, hombrecillo rubio? —dice—. ¿Es que nunca has medido tu pulgar con su meñique? ¿O tu rodilla con su muñeca? Habla, pues, hombrecillo rubio —grita.

El marido de mi madre, que ha renunciado a ceñirla por la cintura, encoge la cabeza entre los hombros y murmura que ahora mi madre saldrá preguntándole si es que tampoco ha medido nunca sus puños con los cojones de mi abuelo.

—Claro que podría preguntárselo —grita mi madre—. ¿O es que alguna vez te has medido todo entero con su solo miembro? Eso te

pregunto, hombrecillo rubio. ¿No se te ha ocurrido figurarte lo que parecerías, tú, todo entero, junto a su solo miembro?

Y, gritando, no espera que él conteste. Sigue gritando. Y él se ha puesto rojo, no atina sino a exclamar: "¡Virgen Santa! ¡Virgen Santa!"

—Encuentra uno más satisfacción —prosigue mi madre— al jaborle a él sus vergüenzas, viejo y todo como está, que al sobar las tuyas de rubiecito cuando te me subes encima. Ni comparación, ¡grumete!

—¡Virgen Santa!

—Y métetelo bien en la cabeza, para que la próxima vez que te me subas encima no creas que me pasmas, ¡grumete!

—¿Por qué grumete?

—¡Así aprenderás a respetar a una mujer que es hija de un hombre con un verdadero miembro y no con un...

—¿Un qué? —la ataja su marido, llevándose las manos a la cabeza. Y mira a mi hermana, me mira a mí—. Olvidad que es vuestra madre —nos dice—. Olvidad que usa semejante lenguaje ante sus propios hijos.

—No tienen por qué olvidar nada —dice mi madre. Y nos mira con orgullosa seguridad; sin duda pensando en la suerte que nos cabe al tenerla a ella por madre, a ella que está hecha en proporción a lo que fué nuestro abuelo. Pero el furor se le ha pasado, se aparta los cabellos que tenía caídos sobre los ojos, y dice:

—¡Dos papas a un hombre como él! ¡Qué disparate! Sería una burla.

Ya nadie le contesta, y su marido ya no camina a su lado. Avanzamos en fila, yo voy último llevando el cuévano a la espalda, delante mi hermana, el marido de mi madre delante de mi hermana, y los tres estamos taciturnos y agobiados. Mi madre marcha al frente y sigue hablando: "Un kilo es lo menos que se le puede dar a un hombre como él... No podemos ofenderlo. ¡Un hombre que agarraba un tirante de hierro con una mano y lo lanzaba al andamio de arriba!..."

Anda y sigue hablando: "Un hombre que... Un hombre que..." Y yo, que voy a la cola, soy casi capaz de comprender el verdadero sentido de todo lo que dice mi madre del abuelo.

Todo lo que hay en el mundo se ha hecho gracias a él, desde las Pirámides hasta el túnel del Frejus, y sin embargo él es ajeno a todas las cosas, ha sido rechazado por todas las cosas, es un viejo sentado en una silla más acá de todas las cosas. Ocurrió lo mismo con todos los hombres que fueron como él. Lo mismo nos ocurre a nosotros que seguimos siendo él. ¿Cómo es esto posible?

Por eso mi madre habla del abuelo: por su gusto de verle en cada cosa que podía hacer; y por el gusto que él mismo sentía de poder hacerlas, por la satisfacción que le daba su propia fuerza, su propio esfuerzo y su propio poder. De otra manera ¿cómo sería posible?

¡Así recibimos nuestra recompensa! Las Pirámides que levantamos no tienen objeto para nosotros, nosotros nos quedamos fuera de ellas, pero en cada piedra que arrimamos está nuestra recompensa: saber que hemos logrado arrimarla. Más grande es la piedra que arrimamos, mayor es nuestra recompensa. Seguidnos mientras las arrimamos. No nos preocupa más que nuestro empeño de lograr arrimarlas, tal es nuestro objeto, nuestro sentido. ¿No véis lo que dice mi madre? "Un hombre que... Un hombre que..." Eso dice.

VII

¿Y qué recompensa tienen los "rubiecitos"?

También hay de estos hombres en el género humano, como el marido que tomó mi madre y a quien ella misma llama "hombrecillo rubio" para llamarlo de un modo opuesto al que usa cuando llama "elefante" al abuelo. Son más bien monos que elefantes, corren, corren, llevan baldes de cal, suben y bajan por el borde de las Pirámides, y no niego que su esfuerzo no sea también trabajo. Pero se diría que no participan en la recompensa de la que he hablado. Son muchos, exactamente la mitad de nosotros, y quizá también son la mitad dentro de nosotros, y no digo que hagan menos que nosotros, pero me pregunto cuál es su recompensa, puesto que se diría que no participan de la única recompensa conocida.

Mirad al marido de mi madre, tan dejado de lado.

¿Qué es su mano comparada con la mano de mi abuelo? Da risa. Todo él no es nada comparado con una uña de mi abuelo, y todo lo que él puede hacer da risa, no es nada; lleva baldes arriba y abajo, vuelve a casa con papas, cabalga a su mujer todas las noches, y no es nada; todos, de todo aquello que le concierne, dicen que no es nada.

¿Dónde está, pues, su recompensa? Él mismo nunca se la toma. Es susceptible, se fastidia, pero a la vez es el primero en reírse de sí mismo y de cualquier cosa que pueda hacer. "No es nada", dice. Sabe decírselo a sí mismo. ¿Y su recompensa?

Quiero decir que no hace lo que hace como si fuera un elefante. Su mejilla no suda pegada a la piedra. Le llaman "hombrecillo rubio",

“rubiecito”, y él acepta; sin embargo, él también empuja, no se puede negar.

Es pequeño, y empuja sin que el otro lo advierta. Está regado por el sudor del otro, y el amor propio del otro impone un ritmo obligado a su esfuerzo. Observa en el otro “la recompensa”...

¿No será ésta su recompensa? ¿Ver en el otro la “recompensa”?

Se inclina el marido de mi madre, se dobla ante el abuelo, y lo mira largamente, mira cuán grande es, cuán grandes tiene las manos, cuán gruesas las muñecas, mira cómo ha hecho esto y lo demás allá, y mira en él lo que mi madre dice de él, estudia en él la “recompensa”. ¿Será estudiar la “recompensa” su “recompensa”?

Es la mitad de nosotros que mira y estudia, y también la mitad en nosotros que mira y estudia, y ya vamos viendo nosotros mismos algo de lo que él ve. Algo nos ha enseñado, a fuerza de rascarse la cabeza después de haberlo visto. ¿No consistirá su recompensa en guiarnos para que veamos lo que él ve?

VIII

A unos doscientos metros de nuestra casa, en dirección a la ciudad, están reparando un trecho de calle. Lo están asfaltando los obreros. Tienen una máquina aplanadora y con ella pasan, de tarde para guardarla, de mañana para usarla, por la explanada que hay entre el parque y nuestra casa. El tractor y el cilindro aplanador, en que van los obreros fuliginosos, aplastan la hierba, y al rato llega hasta casa un fuerte aroma que parece exprimido de todo el bosque.

Uno de los obreros, no el que va sentado al volante, sino el otro, que está de pie, nos hace señas cada vez que pasa y nos sonríe con sus dientes blancos de hombre de cara negra.

¿A quién de nosotros sonríe?

Acaso a todos. A nuestra puerta, abierta de par en par, a las muchas mujeres que hay en la familia, a la mole del viejo que está sentado a un paso del umbral. Yo les he pedido trabajo y sé como son. Han arrimado su piedra. Y por eso saludan. E inmediatamente llega hasta nosotros el fuerte olor de la hierba macerada.

Mi madre y yo, una de las veces que volvemos juntos, hallamos la frescura de aquel olor en la explanada.

—¿Cómo será que han dejado de trabajar a las once de la mañana? —dice mi madre.

Entramos en casa y encontramos la respuesta. Nos la da el mismo hombre que nos ha saludado todos los días desde el tractor del cilindro aplanador.

—Hemos terminado, señora —dice.

No es joven, como vemos ahora que está junto a nosotros; ahora que está junto a nosotros, el tizne del humo no le da ya ese aire de muchacho que aparentaba desde lejos; le da, eso sí, un aire jovial, agradable de ver, pero no oculta los muchos años de su rostro menudo. ¡Y qué pequeño es! Es más pequeño que nuestro "hombrecillo rubio".

—¿Vais a trabajar a otra parte? —le pregunta mi madre.

—No lo sabemos —dice—. Pero aquí hemos terminado, es posible que no vuelva a pasar por estos barrios, y entonces me he tomado la libertad... Para decirle adiós al señor que está sentado, y a todos ustedes, si me lo permiten...

—¡Ah! —exclama mi madre.

El de la cara ahumada ya está sentado, le han puesto un banquito cerca del abuelo, y él está sentado, apoyando sobre la rodilla del abuelo una mano que la cubre parcialmente. Y le da golpecitos en la rodilla.

—¡Ah! —exclama mi madre.

La veo mirar de reojo esa mano que golpea la rodilla, veo todo su rostro abierto hacia el hombre.

—¡Ah! Ya entiendo —dice.

—Le he dicho que nos honra —explica el marido de mi madre.

—¡Oh, por favor! ¡Por favor! —dice Cara-de-Humo.

Y mi madre:

—Sí, buen hombre. Una intención amable es una intención amable.

Pero sigue mirando de reojo aquella mano, escrutando de pies a cabeza al pequeño hombre.

—Sólo se trata —dice él— de que habíamos hecho un poco de amistad...

Mi madre mira alrededor.

—¿Usted y quién? —Mira a su marido.

—El señor y yo —le dice Cara-de-Humo. Y vuelve a golpear con la mano la rodilla del abuelo—. Comprenderá usted —agrega—. Al pasar todos los días yo lo veía, él me veía, y hemos hecho un poco de amistad... Nos guiñábamos el ojo.

—¿Se guiñaban el ojo?

—¡Oh, sí! Quizás yo me haya tomado demasiada confianza con un hombre de su edad. Yo aún no me doy por terminado. Hubiera podido ser aprendiz de él. Pero yo comencé y él me respondió.

—¿Papá le respondió?

—¿Duda usted de que me haya respondido? Comprenderá usted, yo volvía del trabajo y él también, en sus tiempos, volvía del trabajo... No había falta de respeto de mi parte.

—Pero no pasaba usted tan cerca —dice mi madre—. ¿Lo veía a usted? Dudo de que pudiese verlo. —Y se dirige, con toda su voz, al abuelo—: ¿Lo veías, padre?

Cara-de-Humo calla, pero sonríe y espera.

“¿Qué necesidad tiene de gritar tanto?”, se lee en sus labios. Observa al abuelo que levanta la cara, con sus anchas mejillas, su ancha barba, y le sigue la mirada que sale bajo el peso de los párpados y primero se levanta hacia mi madre que lo ha llamado, luego cambia y baja junto con la cabeza toda, coronada de mechones blancos, y lo busca a él, a él que esperaba. Entonces el obrero exclama:

—¡Naturalmente que sí, señora! ¿Cómo quiere usted que no me viese?

Mi madre se aparta del abuelo.

—Es posible —murmura—. ¿Y creía usted que le veía?

Cara-de-Humo tarda en contestar. Sus ojos ríen posados en un punto de la cara del abuelo, como en una especie de coloquio con él, que no ha recobrado su posición de costumbre. Otra vez inclina la frente de plomo, aplasta la barba contra el pecho, pero su perfil no está orientado en dirección a su propio pie, sino en dirección al visitante. Y Cara-de-Humo, pequeño y además sentado en un banquito bajo, se encuentra todo él en la pendiente de la mirada del abuelo, si es que el abuelo sigue teniendo abiertos los párpados.

—Estas cosas no suceden así —al fin contesta Cara-de-Humo—. No es cuestión de óptica. Es cuestión de estar acostumbrado. Y yo puedo decir que el señor me veía a mí como yo lo veía a él.

Se dirige al abuelo:

—¿No es verdad, señor?

Entre tanto el banquito cruje bajo el peso de su cuerpo; ha crujido varias veces, tiene una pata rota; hasta podría caerse, si el obrero no lo mantuviera en equilibrio; su sonrisita vuelve de nuevo hacia mi madre:

—Lo mismo ocurre cuando digo que me guiñaba un ojo como yo se lo guiñaba a él. ¡Claro que no lo vi guiñándomelo! Pero me lo gui-

ñaba, y yo sé que me lo guiñaba. Si no, ¿cómo habríamos podido trabar amistad?

Su mirada recorre nuestras caras, y su mano vuelve a dar unos golpecitos en la rodilla de mi abuelo; y de nuevo se dirige al abuelo. El banquito vuelve a crujir. Con su mano libre sujeta la pata rota; mi madre observa, parece estar a punto de hablar, en cambio se acerca al montón de achicoria que ha volcado en el suelo.

—Tenemos que darnos prisa —exclama—. ¡Ana! ¡Elvira!

Pero no abandona totalmente a Cara-de-Humo.

—Bien —le dice—. Una intención amable es una intención amable. ¿Le gusta a usted pasar un rato con él? Pues a mí me gusta que lo pase. Haga usted de cuenta que está en su casa.

IX

Con esto, mi madre y las tres muchachas se ponen a mondar la achicoria.

Cogen la verdura del gran montón, en torno del cual están arro- dilladas, y hacen dos montoncitos, uno que tiran, y el otro de la verdura limpia. Sus manos se mueven rápidamente, como si cosieran. Están las cuatro tan absortas que por espacio de cinco o seis minutos parecen haber olvidado que hay una visita en la casa. Pero mi madre misma vuelve a acordarse.

—Lástima que esté sordo —le dice de pronto.

—¿Sordo, él? —dice el visitante.

Y mi madre:

—Él. No oye casi nada.

—No sé —dice el visitante—. No se puede saber.

—Pues nosotros tenemos que gritarle en la oreja.

—Verá usted —dice el otro—. Uno puede estar un poco cansado de oír sin estar sordo. Es cosa que ocurre. Uno no contesta. Pero eso no significa que esté sordo.

Escuchándolo, mi madre ha dejado de mondar la verdura.

Yo sé que piensa como Cara-de-Humo en lo que atañe al oído del abuelo. A veces dice que está sordo, otras veces lo niega. “¿Te aburro?”, suele gritarle cuando no le contesta.

Por eso observa ahora: “Hay algo de verdad en lo que dice usted”. Y nos mira, a mí, al marido, a las nueras, a la hija, con aire de querer decirnos: “No, si no es del todo tonto Cara-de-Humo”.

Entre tanto, observa que el banquito de Cara-de-Humo vuelve a crujir.

—¡Le habéis dado el banquito roto! —exclama.

—¿Es el banquito roto? —dice su marido.

Y ella:

—Cámbiaselo. Dale una silla.

Pero Cara-de-Humo nos para, a nosotros y a nuestra silla.

—No le hace —dice. No le importa cambiar—. Se lo agradezco, señora —agrega de prisa, y dulcemente—, pero es lo mismo.

Habla como si ya estuviese ocupado con algo que no le permite prestar atención a otra cosa. ¿Está ocupado por algo que le ocurre al abuelo? ¿Por algo que hace el abuelo?

Mi madre misma se vuelve a mirar, luego se acerca. El abuelo, siempre con la cabeza inclinada, pero ahora más sobre el hombro que sobre el pecho, está moviendo una mano. Ya ha soltado el bastón, y la ha levantado, ni abierta ni cerrada. Busca, en dirección a Cara-de-Humo. ¿Qué hace?

Durante un momento parece como si quisiera posársela sobre el brazo; pero sigue levantándola, parece querer tocarle el hombro; pero la levanta, solamente, hasta la altura de la cara. ¿Qué quiere hacerle? ¿Una caricia?

También podríamos suponer que quiere empujarlo, rechazarlo. Pero no es esto lo que Cara-de-Humo espera, como bien dice su risita.

—Pero, ¡habráse visto! —exclama mi madre.

La mano se detiene sobre el rostro de Cara-de-Humo, aunque con los dedos no bien abiertos, y con dos de ellos le recorre una mejilla, después la otra, después se retira.

¿Qué diablos es lo que ha hecho? Diríase que, realmente, lo ha acariciado. Entre tanto la mano se retira, con los dedos para arriba, hacia la barba y la mirada gacha.

—Sí, no sale —le dice Cara-de-Humo al abuelo.

Nos reímos un poco todos, y a mi madre, riéndose, se le escapa:

—Lo había tomado por negro.

—No, señora —le dice Cara-de-Humo—. Unicamente quería saber si sale, al tacto.

Y en seguida prosigue con el abuelo, y más bien bajando el tono de la voz:

—Es un alquitrán tan raro —le dice—. Yo no sé qué le ponen. Y tengo que pasarme vaselina para quitármelo.

La gran barba de mi abuelo se mueve cerca de la boca.

—Sí, sí, vaselina —repite Cara-de-Humo—. Vaselina. —Y ríe—. Da risa, ¿verdad?

Pero nosotros no nos reímos. Miramos al abuelo: los nuevos movimientos de su barba; y prestamos oído a lo que sabemos que es su risa, una risa que sale desde el fondo de sus cien años.

Es, dentro de él, como el sonido de un arroyo que corriera muy lejos entre los escollos de los años. ¿Dónde resuena? ¿En el tiempo en que era de verdad un elefante? Nosotros ya nos hemos habituado. A veces se ríe: tres o cuatro veces por año. Pero la cosa no deja de causarme, cada vez, cierta impresión.

X

A las doce y cuarto, cuando llega mi hermano Euclides, la achicoria para el abuelo ya está lista en la olla.

Mi madre presenta mi hermano Euclides al visitante.

—Es mi hijo mayor —le dice—. Y a mi hermano Euclides—: Es un amigo del abuelo.

Cara-de-Humo es muy correcto: se pone de pie, se inclina, le tiende la mano a mi hermano.

—Su madre me honra llamándome amigo de este señor... Yo siento por él mucho respeto.

Luego vuelve a sentarse, con crujidos del banquito.

—A ver si tú puedes cambiarle el banquito —susurra mi madre a mi hermano Euclides.

Ha quitado la gran olla del fuego de ramas, ha hecho señas a las muchachas para que preparen la mesa. "No abran la boca", les ha dicho. "Apresúrense". Ahora viene trayendo la olla, y la coloca sobre una tabla junto al abuelo.

La coloca y después se yergue, las manos en las caderas. Mira cómo el vapor nubla la mole del abuelo, cómo le circunda la cabeza, y ve el negro rostro de Cara-de-Humo que se humedece y brilla en medio del vapor.

—Disculpe —le dice—. Lo hago para llamarlo a la mesa—. Y en seguida agrega—: Ahora nosotros vamos a comer. Pero no quisiera que usted se marchara por eso. Si usted come también a mediodía, podrá hacerlo aquí. Si se resigna a lo poco que tenemos.

—Señora —contesta Cara-de-Humo, con una mano al pecho. Se ha puesto de pie en medio de la nube de vapor, empapado en vapor

como si él mismo acabara de salir de la gran olla—. Señora —dice—, a mí no me gusta molestar, pero su invitación es sumamente halagadora. Por otra parte, a nadie tengo en la ciudad. Y hoy tampoco tengo ya compañeros de trabajo con quienes almorzar. Tendría que comer solo, sentado en algún umbral. Me quedo, pues. Pero, dispense usted, ¿por qué lloran estos chicos?

Siempre, a la hora de la comida, nuestros chicos se ponen a llorar. En cuanto ven a la abuela acercarse con la olla.

—No les haga usted caso —le dice ella a Cara-de-Humo—. Nosotros no les hacemos caso. Otros lloran todo el día, y ellos solamente a esta hora.

—¿Y no es curioso? —observa Cara de Humo—. Los otros que lloran todo el día, lloran, me figuro, porque querrían comer. A la hora de la comida, por lo general, dejan de llorar. ¿Por qué éstos, en cambio, lloran precisamente ahora?

—Si no estuviese usted por almorzar con nosotros —contesta mi madre—, diría que es usted indiscreto. No sé por qué no lloran durante el resto del día. Quizá se deba a que tienen capacidad para soportar muchas cosas. Pero por qué lloran precisamente a esta hora, podrá usted verlo con sus propios ojos. Nosotros, amigo mío, pasamos muy malos ratos.

—¡Ah! —exclama Cara-de-Humo—. Lo siento. Quiere usted decir, si no comprendo mal, que querían una comida más rica...

—No comprende usted del todo mal —le dice mi madre—. Pero comprenderá mejor todavía—. Le hace señas de que se aparte—. Abra camino. Nuestro viejo quiere pasar.

Nuestro viejo, en la niebla del vapor, está de pie con toda su estatura, erguido, derecho, y no encorvado, y Cara-de-Humo tiene que levantar mucho sus ojos blancos para mirarle la carota. El viejo se ha puesto de pie porque Cara-de-Humo estaba delante. Pero cuando Cara-de-Humo se aparta, le posa una mano sobre el hombro y, apoyándose en él, da el segundo de los dos pasos que lo separan de la cabecera de la mesa.

Entonces mi madre reanuda su conversación con Cara-de-Humo.

—Piense usted que sólo mi hijo Euclides tiene trabajo, y así nos podrá disculpar.

—Pero señora —dice Cara-de-Humo—, yo también soy un obrero. Yo también he pasado por esto. —Es muy tímido y ceremonioso cuando conversa con mi madre, aunque mantiene su tono jovial—. Yo también he pasado... —repite.

—En cambio yo —interrumpe mi madre— todavía no lo había pasado. Con la fuerza que tenía en sus tiempos, ese viejo que está a la derecha de usted, traía a casa, él solo, la ganancia de tres hombres, y nunca se quedaba sin trabajo...

Aquí se interrumpe, pero no porque haya terminado; es solamente porque vacila. Nos mira y no puede dejar de decirlo; querría, pero no puede.

—Mientras que ahora, que son tres hombres —continúa—, y no contemos a las mujeres, sólo traen a casa la ganancia de uno.

—Perdone —protesta Cara-de-Humo—. Yo, en su caso, no hablaría de esa manera. Y perdónenme todos. Pero creo que debo decir que la señora es un poquito injusta.

Nosotros asentimos levemente. Con más decisión asiente el marido de mi madre.

—Como le parezca —dice mi madre—. Lo que pasa es que yo no sé ocultar lo que pienso.

—Tengo la mayor admiración —prosigue Cara-de-Humo— hacia un trabajador como ha de haber sido su padre. Yo ya lo veía de lejos... Debe de haber sido el orgullo de su cuadrilla. Un orgullo para los que trabajaban con él, para los que trabajaban junto a él...

—Y para los que lo veían trabajar —agrega mi madre—. Y para los que eran de su misma sangre, amigo mío. Y para quien le preparaba la comida. Y para quien le lavaba la ropa. Y para quien le cosía y planchaba.

—No lo dudo —dice Cara-de-Humo—. Pero no creo que un trabajador —dice, y ríe— necesite ser un campeón para ganarse la vida...

—Esa es la cuestión —chilla el marido de mi madre.

Se levanta y le estrecha la mano a Cara-de-Humo por encima de la mesa. “¡Muy bien!”, Chilla. “Se lo ha dicho usted muy claro.”

—¡Deja el *muy bien* para la próxima vez! replica mi madre—. Hasta ahora no me ha dicho nada que yo no sepa.

—Así es, exactamente —dice Cara-de-Humo, y ríe—. Yo no le he dicho nada que usted no sepa. Y tampoco —dice y ríe— tengo nada que decirle que usted ya no sepa.

—Pues entonces, diga y no se ría —contesta mi madre.

—No me río, señora —dice Cara-de-Humo, y ríe—. Pero no es sin duda porque no sean grandes y fuertes que sus muchachos no tienen trabajo.

—Claro que no es por eso —dice mi madre—. Son grandes y fuertes. Y, además, mi hijo Euclides tiene trabajo.

—Por lo tanto, no tienen la culpa —dice Cara-de-Humo, y ríe.

—¿Y quién dijo que tienen la culpa? —exclama mi madre.

—Ya, ya —dice Cara-de-Humo—. Precisamente.

—Y nosotros lo mismo —dice el marido de mi madre.

—¿Nosotros? —dice Cara-de-Humo, riendo.

Es muy pequeño. El abuelo puede ocultarlo a nuestros ojos con sólo levantar un brazo ante él. Ahora se indica a sí mismo e indica al marido de mi madre. “¿Nosotros?” repite. Y se encoge de hombros, justamente mientras mi madre le dice a su marido:

—¡Cállate, tú, hombrecillo rubio!

XI

Mi madre quiso, en honor del huésped, que la mesa estuviese mejor tendida que de costumbre. Así, no sólo tenemos platos y vasos, sino también una vinagrera, dos fruteras, y hay platos playos y platos hondos, con servicio triple de cubiertos, como para sopa, carne y fruta. Además, todos hemos tenido que sentarnos en nuestros respectivos lugares y quedarnos quietos allí, mientras que yo, por ejemplo, si no me he comido ya mi pan en el parque, me siento y me levanto, en los días ordinarios, y vuelvo continuamente a sentarme, vuelvo continuamente a levantarme, y me trago mis mendrugos junto a la piletta, mojando el pan bajo la canilla.

—¿Podemos prescindir, verdad, de simular que de entrada comemos fiambres? —dice mi madre—. Porque aquí, señor, todo es cuestión de simular —dice—. Simular que comemos la sopa, y simular que comemos un segundo plato...

—Simular —agrega el marido de mi madre— que bebemos vino. —Y levanta su vaso vacío—. ¡Salud! —dice. Se lo lleva a los labios.

—No exageremos, tonto —le dice mi madre—. Puedes llenar el vaso con agua. —Luego vuelve a dirigirse al huésped—. A veces fingimos que también comemos fruta, pero no siempre... Creo que debemos hacerlo, por los niños. No por comedia. De otra manera —le explica al huésped—, el día que tuviésemos comida de veras, ¿cómo se comportarían? Como bárbaros...

—¡Oh! Comprendo —murmura el huésped.

—Serían capaces de meter las manos en los platos —prosigue mi madre—. O bien, qué sé yo, se llevarían el cuchillo a la boca...

—O harían ruido a cada cucharada de sopa —murmura el huésped.

—¡Claro! —prosigue mi madre—. O querrían sorbérsela del plato mismo —prosigue—. Serían unos bárbaros. Y lo serían para siempre... Por eso es preciso que aprendan a comer, aunque ahora no coman.

—Nunca está de más aprender —dice el marido de mi madre.

—Precisamente —prosigue mi madre—. Tarde o temprano les ocurrirá que tendrán qué comer, y es preciso que sepan hacerlo.

—Comprendo —murmura el huésped.

Observa a los chicos que sollozan y no se extingue la risita en su cara negra, y observa cómo están de quietos en sus sillas, a pesar de los sollozos.

—Sin duda, es muy ingenioso —murmura. Luego pregunta—: ¿Y ya le habéis enseñado a comer de todo?

—Les enseñamos según la edad que tienen —contesta el marido de mi madre—. La sopa, por ejemplo, saben comerla los más grandes y los más chicos. Las patatas fritas, ídem. La verdura, ídem. Y todos saben beberse un vaso de agua con unas gotas de vino. —Se vuelve hacia los chicos que sollozan—. Bebed, queridos —los exhorta—. Os he echado vino en el agua.

—¡Tonto! —le dice mi madre.

—¿Por qué? —dice él—. En cambio, al más pequeño —prosigue en seguida—, le cortamos la carne.

—¿Y pollo? —pregunta el huésped—. ¿Ya les habéis enseñado a algunos a comer pollo?

—¡Ya lo creo! Aquí tiene usted a este hombrecito —contesta el marido de mi madre—, que sabe comérselo como un verdadero príncipe. Y esta señorita, frente a él, como una verdadera princesa. Cuanto están uno frente al otro, ocupados en despacharse su porción de pollo, casi se diría que bailan un minuet.

A pesar de su risita, nuestro huésped se muestra muy interesado. No hace caso alguno de mi madre, que trata de interrumpir la conversación; ni le oye decirle a su marido:

—¡Tonto!

—¿No lo agarran con las manos? —pregunta.

—¡Nunca! —contesta el marido de mi madre—. Saben que sería mala educación.

—¿Lo cortan con el tenedor y el cuchillo? —pregunta el huésped.

—Claro —contesta el marido de mi madre—. A veces, si se trata de pollo a la cazadora, se ayudan con una rebanada de pan...

Mi madre le grita:

—¡Basta ya! ¡Te he dicho que basta ya!

—Señora —murmura el huésped—, sólo la última pregunta. —Y le pregunta al marido de mi madre—: ¿Y logran no desperdiciar nada?

—Ni un poquito —le contesta el marido de mi madre.

—¡Bueno! —murmura el huésped. Medita sobre todo lo que ha oído. Y dice riendo—: Yo también quisiera saber cómo se hace para comer un ala de pollo. —Lo dice y ríe—. Nunca he tenido ocasión de aprender —dice riendo.

—¿Quiere usted decir —observa el marido de mi madre— que nunca ha comido pollo?

—Nunca —dice riendo nuestro huésped.

—Pues hoy tendrá usted la ocasión —dice el marido de mi madre—. Justamente creo que hoy, como segundo plato, tendremos pollo. —Y mientras los chicos sollozan fuertemente, mira interrogante a mi madre—. ¿No hay pollo hoy?

—Sí —dice mi madre—. Hay pollo.

XII

Un golpe en la mesa, como si algo hubiera caído del techo, nos hace volvernó hacia nuestro abuelo.

—Tiene razón —dice mi madre.

Vemos que le tiembla la barba, mientras que su puño, no tembloroso, sino rojo, se retira. Cara-de-Humo observa el puño como alguien que sabe apreciarlo.

—Tú, con tus finezas —dice mi madre a su marido—. Así, hasta nos olvidamos de que a nuestro viejo se le acaba la paciencia—. Y a todos, a Cara-de-Humo, ahora—: Pasemos a la sopa.

El abuelo tiene ante sí una sopera. Mi madre la acerca y se la llena de achicoria con un gran tenedor de madera. Hace escurrir el caldo y agrega más achicoria, nuevamente hace escurrir el caldo y nuevamente agrega achicoria. Cuando al fin la achicoria forma una montaña, vuelve a colocar la sopera ante el abuelo.

—¿Así? —le dice.

El abuelo soslaya esa hierba humeante. Si está satisfecho empieza sin más a comer, moviendo solamente, entre la boca y la sopera, su mano solemne. Si no, levanta la cara en dirección a mi madre.

Ahora la levanta.

—¿Cómo? —dice mi madre—. ¿No te parece suficiente?

Pero lo que el abuelo quiere decir es otra cosa. Indica con un dedo el plato de Cara-de-Humo, nuestro huésped.

—Se preocupa por usted —dice mi madre.

—Y yo le estoy agradecido —dice Cara-de-Humo—. Yo le estoy agradecido.

—Pero ¿es que quiere usted achicoria? —dice mi madre—. Nosotros ya no podemos engullirla. Pudimos durante un par de meses. Después tuvimos que rendirnos. Incluso para esto es preciso ser un hombre como él, para comer todos los días achicoria sin aceite y no cansarse nunca...

Y está a punto de decir: "Lo mismo que un elefante". Pero Cara-de-Humo la interrumpe.

—Yo también soy, en pequeño, un hombre de esa clase —dice.

—¿También puede usted —dice mi madre— comer cada día toda la achicoria sin aceite que se come él?

—Digo que en pequeño, modestamente —contesta Cara-de-Humo—. Digo que también soy, modestamente, un hombre de esa clase. —Yo —dice y ríe— también como todos los días mi achicoria. Y casi diría que todos ustedes también comen todos los días su achicoria.

—Nosotros no, de ningún modo —dice mi madre—. Pudimos hacerlo durante un par de meses, pero tuvimos que dejar. Ahora ya sólo la tomamos en algunas cucharadas de caldo...

—Para desesperación de nuestros chicos —dice el marido de mi madre.

—Para que no olviden cómo se toma la sopa —dice mi madre.

—¿Y qué es eso? —dice Cara-de-Humo—. ¿No es también achicoria todos los días?

—Será —contesta mi madre.

Reflexiona y agrega: "Claro, no digo que no sea..." Pero a la vez piensa en todo lo demás, en todo aquello por lo cual termina generalmente diciendo que nuestro abuelo era o es un elefante, "como un elefante". Lo veo por el modo en que mueve los labios mientras piensa "en todo lo demás". También observo que todavía no lo ha dicho ni una vez desde que está en casa el visitante de la cara ahumada. Y he aquí que ahora Cara-de-Humo la interrumpe otra otra vez en el curso de sus ideas.

—Así yo —dice Cara-de-Humo— en pequeño tengo mi achicoria desde hace cuarenta años.

—¿Desde hace cuarenta años? —dice mi madre.

—Desde que trabajo —dice Cara-de-Humo—. Una anchoa —dice y ríe—. En un tiempo, con aceite; y en estos últimos años, sin aceite, exactamente como este señor su verdura.

—¿Y sería la anchoa —dice mi madre— su achicoria?

—Todos los días, al almuerzo —dice Cara-de-Humo.

—¡Pero una anchoa! —exclama mi madre—. ¡Caramba! ¡Una anchoa es una anchoa!

—¡Una anchoa no es achicoria —exclama a su vez el marido de mi madre—. Pero aclaremos —dice—. ¿Entiende usted decir una anchoa salada?

—Sí —contesta Cara-de-Humo—. Salada.

Contesta muy despacio. Está intimidado.

—¡Cómo! —exclama mi madre—. ¡Decía usted que es como el abuelo, y todos los días puede comerse anchoas saladas! —y agrega, con la mirada fija en Cara de Humo—: ¡Se necesita descaro!

—Sí, realmente —dice el marido de mi madre—. Hay que reconocer que se necesita descaro.

Entre tanto, en torno de la mesa corre la palabra: “¡Anchoa! ¡Anchoa!”

Y Cara-de-Humo mete la cabeza entre los hombros.

—Realmente —dice y ríe—. Realmente, debo admitir que este señor es otra cosa...

XIII

Mi madre ha volcado ya un cucharón de caldo de achicoria en cada plato, inclusive en el de Cara-de-Humo. Ahora vamos y venimos con la cuchara, cuatro o cinco veces, del plato a los labios, y la sopa se acaba.

Entonces hay silencio: un descanso de algunos minutos. Cada uno de nosotros se ha metido en sí mismo: el abuelo ha seguido metido en su enfermedad, inclinado sobre su sopera; y cada uno de nosotros ha tenido, quizá, un pensamiento propio. Nos lo preguntamos al volver a mirarnos. ¿En qué has pensado? ¿En qué ha pensado? ¿En qué habéis pensado? Y yo ¿en qué he pensado? ¿En qué hemos pensado?

Con esta pregunta en la expresión de su cara, mi madre observa a nuestro huésped. Pero aunque las preguntas pasan una tras otra por su cara, nunca son preguntas extravagantes las que saldrán de nuestros labios; todos volvemos a encontrarnos en el punto de partida, y mi madre dice:

—Acaso tiene usted allí su anchoa de hoy...

Nuestro huésped lanza de nuevo su risita.

—¿Eh? —contesta—. Claro que traigo mi anchoa de hoy.

—¿Y no quiere usted comérsela? —le dice mi madre—. Cómasela usted libremente, si lo desea...

—Eso es. Cómasela libremente —dice el marido de mi madre.

—¡Oh! Me alegro —contesta el huésped— de no tener que comerla por una vez.

El marido de mi madre habla con voz sofocada.

—Nosotros nos alegraríamos de ver que se la come —dice con voz sofocada.

—No insistas —dice mi madre a su marido—. No puedes obligarlo a que la coma por el placer de vérsela comer.

—¿Tendría placer viendo que me la como? —pregunta el huésped.

—¿Has visto que ya se siente obligado? —le dice mi madre a su marido. Y al huésped—: Dispense. Dispense usted. Tengo un marido que es como un niño.

—Pero yo no digo que tenga que comérsela efectivamente —dice el marido de mi madre.

—¿No? —pregunta el huésped—. ¿Quería usted decir otra cosa?

—No le haga usted caso —le dice mi madre—. Nunca sabe lo que quiere.

—¿No sé lo que quiero? —dice el marido de mi madre.

—Quizá lo sepa —dice el huésped. Espera y sonríe, mira a mi madre, y se desabotona el saco—. Quizá quería decir otra cosa —agrega y sonríe—. y quizá sepa lo que quería decir. —Y con una mano hurga en los bolsillos interiores de su saco: esperando, sonriendo.

—No, no lo sabe —le dice mi madre al huésped—. No lo sabes —le dice a su marido.

—¿Lo crees, realmente? —le pregunta su marido.

El huésped los mira, espera, y no se decide a sacar la mano del bolsillo en que la ha metido.

—Puede que así sea —dice el marido de mi madre. Ha bajado los ojos ante los ojos de mi madre, y ha bajado también la cabeza—. Quizá sea como dice ella —agrega, con voz sofocada—. Quizá nunca sé lo qué quiero —dice.

El huésped saca la mano del bolsillo; tiene un paquetito entre los dedos. Está envuelto en un papel grasoso: de cuaderno, con palabras escritas que se borran, de una caligrafía infantil; pero es tan chatito que podría no contener nada, o tan sólo un mondadientes. Con su risueña

cara de humo, el huésped lo sujeta entre el pulgar y el índice, y lo levanta; parece querer desenvolverlo.

—Figúrese usted —le dice mi madre—. ¿Por qué había de querer que se coma usted la anchoa? Sólo habla por hablar...

Entonces Cara-de-Humo baja ambas manos, y, con la mano que lo sujeta, golpea el paquetito sobre el dorso de la otra; así juega durante unos segundos; luego deja el paquetito sobre la mesa, más allá de su plato, abandonado.

El marido de mi madre se aclara la garganta. “¡Hhhh!” Se la aclara carraspeando con cierto furor, y vuelve a levantar la cabeza; ya no teme la mirada de mi madre. Más aún: diríase que la busca. ¿La busca?

Y el abuelo, por otra parte, también busca. Ha levantado la boca y la barba; con la cara en alto, no come, y mueve, como si buscara, las aletas de la nariz. ¡Dios del Cielo, huele!

Pero no huele muy largamente eso que le hace pensar en barriles y sal, en bodegas de navíos, en almacenes marítimos, en el mar mismo, en viajes. En otra época viajó a pie o en ferrocarril. Piensa en los olores de sus viajes, en los olores de la gente con que ha viajado, y mira a Cara-de-Humo que está a su lado; lo mira, acepta, y vuelve, tranquilo, a su sopera.

Así también el marido de mi madre se tranquiliza del furor y a la vez de la ansiedad que lo habían sobrecogido al ver husmear al abuelo. Ahora es él quien husmea. Lo hace con estrépito, quiere que se note que husmea, pero es evidente que no percibe nada. ¡Diablo! ¿Y por qué el viejo sí? Debería percibir mucho más él, por ser mucho más joven.

Cesa, y se levanta un poco del asiento, apoyando los codos en la mesa. Su interés se dirige a las destenidas palabras escritas en la hoja de cuaderno en que está envuelta la anchoa. “¿Cómo?” murmura. “¿Qué cosa?”. Vuelve la cabeza, prueba por la derecha, por la izquierda, quiere absolutamente leer, y tuerce del todo la cabeza.

—Peor que un chiquillo —dice mi madre.

El marido de mi madre vuelve a sentarse.

—Sólo quería ver lo que está escrito.

—¿Quiere ver lo que está escrito? —le pregunta Cara-de-Humo.

Le tiende el delgado paquetito, y el marido de mi madre lo tiene finalmente ante sí. Pero lo primero que hace no es leer. Lo huele de una a otra punta, muy de cerca.

—¿Y bien? —le preguntamos.

Todos deseamos saber lo que está escrito.

—Es una palabra repetida —contesta el marido de mi madre.

—Pero ¿qué palabra? —preguntamos.

—No sé —contesta el marido de mi madre—. No logro comprenderla.

Entre tanto palpa, y de pronto aprieta. —Desenvuélvala, desenvuélvala —le dice Cara-de-Humo. En efecto, éste ya nos ha dado su paquetito y lo que contiene. Ello se comprende, de algún modo, por sus ojos complacidos. Sólo que no sabe cómo decirnos que lo consideremos cosa nuestra.

—Eso no —contesta el marido de mi madre—. ¿Para qué desenvolverla?

Me tiende a mí el minúsculo paquete, y yo lo hago pasar de mano en mano.

—Dadme a mí —dice mi madre—. ¿Y la anchoa está adentro? —le pregunta a Cara-de-Humo.

Desenvuelve la hoja de cuaderno usado, y adentro está la anchoa. Todos nos ponemos de pie para mirar. “¿Ve usted?” le dice mi madre a Cara-de-Humo. Nos indica. “Somos muy golosos en la familia”, le dice, “y yo no sé lo que darían éstos por comerse una anchoa”. Quiere hacerle entender que preferiríamos una anchoa a una chuleta de cerdo. “Si usted hoy no se la come”, le dice, “¿dejaremos que se la coman ellos?”

A Cara-de-Humo le brillan los ojos. Querría tener en el bolsillo la anchoa de mañana, para dársela también. Luego pregunta si no sobra un poco de achicoria: —¡Ah! —nos dice—. ¡Yo no sé lo que daría por un plato de achicoria!

XIV

Mientras la anchoa, aun intacta, pasa de mano en mano y cada uno de nosotros sólo ha tomado de ella un poco de olor y un poco de sal con el pan, el abuelo, por segunda vez, levanta peligrosamente los muchos años de su cabeza.

Sin duda es grande, enorme, mi madre lo dice siempre, y nosotros lo vemos, siempre lo vemos, pero pensamos que lo es debido a sus años. ¿Cuántos años tiene? Ni siquiera nos lo preguntamos. Innumerales, a juzgar por sus manos enormes. Sólo sabemos que trabajaba antes de la otra guerra, antes de que naciéramos nosotros, y en el siglo pasado, antes de que naciera nuestra madre. De modo que hasta el siglo pasado se alza con su cabeza, y entonces sus ojos, bondadosos como parecen, no sólo son para nosotros sus ojos, sino los ojos de

nombres que hemos aprendido en la escuela, de Mazzini, de Garibaldi. Por eso nos quedamos inmóviles mirándolo. ¿Cómo no ser respetuosos con el siglo pasado?

La gran cara barbuda está de nuevo en alto, y de nuevo busca sin mirar exactamente. Es decir, no parpadea. Únicamente mueve las aletas de la nariz. ¡Pero con cuánta acuidad! A la playa de su olfato llegan los mares más lejanos, y de nuevo bodegas de navíos con banderas de largos cruceros, liberando el pescado salado de viajes y viajes, y llenan puertos, llenan depósitos, llenan las avenidas de nuestra ciudad y las estaciones de carga de todos los ferrocarriles del mundo, olor del mundo en cada estación de carga del mundo.

Cara-de-Humo mira estupefacto al abuelo. ¿Qué diablos llega a ser un olor cuando lo huele uno a través de tantos años? El abuelo vuelve a observar a Cara-de-Humo, como lo hizo antes. Pero esta vez se dobla largamente hacia él, casi le huele el cabello, y de nuevo huele el aire, mueve las aletas de la nariz oliendo el aire, vuelve la cara inquieto y no se calma.

Después se curva hacia el que está sentado del otro lado. Es el marido de mi madre, que se retira a medida que la cara del abuelo se le va acercando. Y se pone de pie. Deja su silla y retrocede un paso.

El abuelo, a su vez, se pone de pie.

¿Querrá seguirlo? Primero apoya las manos en la mesa, muy lentamente, y, haciendo fuerza con ellas, se levanta; después se mueve entre su silla y la mesa.

—¿Dónde quieres ir? —le grita mi madre—. ¡Padre! —le grita—. No has acabado todavía tu achicoria.

Cara-de-Humo tiene unos ojos de poseído y ayuda al abuelo a sentarse de nuevo. Porque esto hace el abuelo: volver a sentarse, en cuanto mi madre lo grita. Pero con un rumor que crece en torno de su cabezota.

¿Se desmoronan piedras en las cavernas de su cabezota?

—Está rezongando —dice mi madre. Coge la anchoa, con el mismo plato donde se había detenido, y se la tiende al abuelo. —¿Era esto —le pregunta— lo que olías?

El abuelo ni mira siquiera. Rezonga, pero su rostro es bondadoso, su cabeza vuelve a inclinarse.

—Es una anchoa que les he ofrecido —dice Cara-de-Humo.

Los arcos de las cejas se abren y se ensanchan en la cara del abuelo que se inclina. Hay en él el asombro de oír. Luego, una mayor bondad, como si oír, o cualquier otra cosa, no le importara ya.

Sin duda algo había que le importaba. Pero ¿qué era? No lo sabe; y ha cesado de rezongar. Quizá era esa cosa de que le están hablando. Quizá no lo era realmente. O él habría podido creer que lo era, y luego no lo era... ¿Habría sido solamente comer? La bondad, en su cara inclinada, se convierte en tristeza. Más vale que siga comiendo su achicoria.

Pero mi madre ha puesto el plato de la anchoa en contacto con la mano del abuelo, detrás de la sopera de achicoria, y ya nadie se hará ilusiones de comerse un pedacito.

¡Adiós anchoa! —es el pensamiento que corre por nuestra mesa. Es un pensamiento amargo en nuestros platos vacíos. Estamos en lo mismo de todos los días: nuestro pedazo de pan, medio pan para cada uno, haciendo las veces de pollo para despresar con tenedor y cuchillo. ¿Es pollo asado? Puede que lo sea, e incluso con papas fritas, o con hongos en vinagre. El marido de mi madre tiene ya el corazón demasiado oprimido para divertirse en preguntarlo. Así, hincamos los tenedores, y atacamos a los tenedores con los cuchillos, que chirrían sobre los platos, sin saber qué, exactamente, pretendemos comer. Y es mucho si les recomendamos, muy genéricamente y en voz baja, a nuestros chicos: “Acordaos: es pollo”.

Sólo Cara-de-Humo sigue vivaz: nos observa atentamente para poder comportarse como nosotros. “El ala”, dice. “Me habéis servido el ala, ¿verdad? Es precisamente lo que yo quería”. Dice, ríe, los cubiertos se le resbalan, chirriando sobre el plato, y no hay uno solo de nosotros que le siga la conversación.

Mi madre misma, ahora que la anchoa está frente al abuelo, participa de la amargura de todos nosotros.

Siempre le pasa eso, después de habernos vencido a favor del abuelo. Mira a su “hombrecillo rubio” y entonces sus ojos ya no son imperativos, se pasean por él, desde la cara que tiene apoyada en una mano, enternecidos. Ahora, además, ni siquiera ha luchado. No ha tenido que disputarnos lo que le ha dado al abuelo. ¡Ay, madre, ni siquiera has tenido, para consolarte, el recuerdo de tu crueldad! No has tenido que apartarnos con rugidos y mostrarnos lo que es el abuelo, hablándonos de las cosas que podía hacer. Nos has privado por él, sin que antes te hayas sentido hija del hombre que él era, un hombre como un elefante.

Todavía no le ha dicho a nuestro huésped que el abuelo es un elefante. Y ahora ha pasado el momento de decírselo. Ahora mi madre ya no quiere al abuelo; nos quiere a nosotros y a nuestros chicos, mira en-

ternecida a su "hombrecillo rubio", y si también mira al abuelo es para volcar sobre él, con un impulso de resentimiento, el exceso de su pesadumbre.

—Discúlpenos —dice de pronto. Se dirige al desconocido que está sentado entre nosotros, busca por encima de nuestras cabezas gachas su cara de humo, y le hace señas de que se le aproxime y le preste atención—. Nuestra condición —le dice— no es exactamente la que usted ve.

Pero Cara-de-Humo no comprende lo que mi madre quiere decirle.

—Y no me mire usted como caído del cielo —continúa diciendo mi madre—. Nuestra condición es mejor de lo que parece—. Invoca el testimonio de todos nosotros—. ¿No es mejor de lo que parece?

Pero el único que asiente es Cara-de-Humo, a cuyos ojos asoma la risita de antes.

—Mi hijo Euclides trabaja, y es un hombre que trabaja —dice mi madre—. Y aunque seamos tantos, se puede vivir con el trabajo de un hombre. Nosotros podríamos tener algo más en nuestra mesa. —Invoca el testimonio de Ana, de Elvira, de mí hermana—. ¿No es verdad? Ellas dicen que hasta podríamos comer carne de cuando en cuando. Y, claro está, podríamos comer anchoas. Podríamos comer un plato u otro de cuando en cuando, por lo menos los domingos. Que le digan ellas si miento.

En Cara-de-Humo aumenta la risita; llega a ser su risita normal. Ya podría contestarle a mi madre que, en efecto, no miente.

—¿Y sabe usted lo que dice mi marido? —prosigue mi madre—. Díselo tú mismo —le dice a su marido—. Dice —continúa— que también podríamos beber un traguito de vino, de cuando en cuando. —Invoca el testimonio de su marido—. ¿No es verdad que lo dices? —En seguida le dice a Cara-de-Humo que le está sonriendo—: Estas son nuestras condiciones efectivas, no las que usted ve. Y si no podemos hacer que sean realmente como son, es por la razón que dice siempre Ana. Pregúntele usted a Ana.

Cara-de-Humo levanta su risita. ¿Pregunta? ¿No pregunta?

—Vamos —insiste mi madre—. Ana es ésta. Pregúntele usted.

—¿Por qué? —pregunta Cara-de-Humo. Tiene muy levantada su risita. Y nadie puede decir si realmente le ha preguntado a Ana o si ha preguntado así, vagamente. Y Ana no contesta.

Mi madre es quien contesta:

—Es por el pan. Es porque compramos demasiado pan, y todo el trabajo de mi hijo Euclides se nos va en pan. ¿Y por qué es así? —grita mi madre—. ¿Por qué tenemos que gastarlo todo en pan?

—Porque sí —le contesta Cara-de-Humo, y ríe.

—¡Un cuerno, porque sí! —le grita mi madre. En seguida baja la voz:

—¡Es por él! ¡Únicamente por él! ¡Es por él, que se come un kilo y medio, y se comería diez kilos! ¡Es por él, que todo lo quiere para sí!...

—¿Por él? —exclama Cara-de-Humo. Mira las caras que tiene frente a sí, con asombro en su risita, y pregunta levemente—: ¿Por él, quién?

—¡Por él, por su amigo! —truenan mi madre.

—¿Por este señor? —pregunta Cara-de-Humo.

—¡Por este elefante! —truenan mi madre.

(Concluirá)

(Traducción de Attilio Dabini)

ELIO VITTORINI

NOTAS

Libros

POESIA

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Antología para niños y adolescentes*, seleccionada por Norah Borges y Guillermo de Torre (Losada, Buenos Aires, 1951).

CON mano decidida y corazón que acompasa la intención Norah Borges y Guillermo de Torre han escogido, de entre la poesía de Juan Ramón Jiménez, toda aquella rama cuyo fruto pueden alcanzar los niños. Dejaron de lado *Platero y yo*, bien indiscutido de la infancia, y, más ambiciosos, quisieron leer no sólo para la primera etapa de la vida sino también para la adolescencia, más huraña, a veces alta, siempre indecisa. Pero su libro —este libro de un poeta que ellos leen a un auditorio invisible— está guiado por las dos definiciones de Juan Ramón Jiménez (“sencillo: lo conseguido con menos elementos”; “espontáneo: lo creado sin esfuerzo”), además de otra norma, la intuición propia, siempre reveladora cuando se da en seres que tan bien saben aislarse de las corrientes o permanecer atentos sólo a una música que ellos recogen en su intimidad. Había que elegir, de la poesía del gran lírico, la naturaleza traspasada por el alma del poeta, que era toda; pero entre ella la más accesible, la que insistía en sus movimientos, como un ritmo o ritornello o vuelta atrás de la emoción: y se encontraron con la gracia y el vuelo del asonante, y la palabra mágica que se repite en sus variaciones, jugando, y que habla de cosas directas, como el color verde, fondo de paisaje que salta inquieto en la mancha viva del pájaro *verderol*; o con la canción de las niñas, “yo soy la viudita...”, milagrosamente transpuesta en el alma que la evoca.

De diferente modo sienten la naturaleza el hombre y el niño. En el primero es contemplación estética lo que en el segundo es franca comunión. Esos objetos

naturales, que “nos conceden el peculiarísimo placer de que sean nuestros modelos sin humillarnos” —como quería Schiller—, ya que constituyen una perfección que no es hija de su propio albedrío, el niño no los contempla ni los juzga: sencillamente los vive, le comunican su alegría o su desolación, en un continuo intercambio de sensaciones por el que la totalidad alienta en la pequeña criatura poderosa. Sólo cuando el niño se conserva en el hombre, y éste es un poeta, subsiste para él esa naturaleza gesticulante, que atrae, como el agua a Juan Ramón Jiménez en la prosa de su *Mediodía Atlántico*: “De tal modo llama su oculta belleza que con sólo decirle a nuestra alma: “Vente”, se la lleva. Y el cuerpo entonces, persuasivo, arrastra al alma mareada, con un gran esfuerzo delicadísimo, de la borda al camarote”; o puede también, con las redobladas instancias de su júbilo, confundir a la luz de primavera la rosa y el amor (pág. 11); o enhebrar el verso en asonantes, como latidos que llevan el eco de la marcha:

*Andando, andando.
¡Que quiero ver el fiel llanto
del camino que voy dejando!*

De la columna rítmica se alza a veces el interrogante, anzuelo de intención o gota que desborda la entraña misteriosa del poema:

*...Hoy viene en una carreta
muerto, sin rumor, el pino.
¿Vendrá la luna en el pino?*

La palabra siempre sonaría a prosa razonable, a sentencia tocada de buen juicio, si la poesía no ventease sobre ella esa sana indecisión, retazo de humildad, en el hombre, que pregunta o exclama conjurando a los elementos, a los seres y las cosas para que se revelen y se toquen, como en *La estrella venida*, o si el poeta no comunicase esa secreta voz que le humedece la suya:

*Que no es de boca ni laúd que existe
que no ha salido de ninguna historia...*

A través del ancho campo de Juan Ramón Jiménez los antologistas han perseguido una sola esencia: ésa, voluble, a veces inasible como mariposa que escapa a la mano pero que ellos enredan, fiados en la comprensión de la palabra oral que en su advertencia al fin del libro declaran. La esencia perseguida no es otra que la comunión con la naturaleza. El poeta se desprende de las cosas, pero como emanado de ellas. El ojo de Juan Ramón Jiménez mira con ternura, siempre con un sentimiento en el que se concitan la añoranza, el respeto y la ironía.

Extraña mezcla, palimpsesto de hombre sobre la visión del niño. Por eso, en el segundo apartado de la Antología, los seleccionadores reunieron *El niño pobre*, *La carbonerilla quemada*, *La cojita* y pocos más, que podríamos llamar de elementos directamente humanos, de relación entre el adulto y el niño, en los que la burla pasa sin transición a la lágrima. E intencionadamente dejaron para más adelante todo aquello construido con lo objetivo —luna, campo, brisas— imágenes terrestres en las que, sobre lo inmediato, se aposenta lo sobrenatural:

*Mi pecho palpitaba,
como si el corazón tuviese vino...
Abrí el establo a ver si estaba
Él allí.*

¡Estaba!

Igual sentido lleva la marcha de la búsqueda en la prosa, tan memorable como el verso en Juan Ramón Jiménez: primero es el terror, movimiento del alma infantil que se concilia con el ritmo en poesía, y es lo que se repite, causa placer y sin saber por qué, asusta. A este grupo pertenecen *Fernandillo*, *El grillo real*, *Basilio* (breve y eficaz relato fantástico) entre otros, y la gota de congoja de *El prusianito*, y la intrepidez de *La niña*, *Solita*, de Salinas siempre incólume y siempre exponiéndose a los monstruos, por lo menos ante el agobio de los padres y los amigos. Luego sigue el entendimiento de la infancia “matona” en *La mendiguilla*: “Señorito, tenga usted mucho cuidao, que está ahí mi pare, y no quiere que yo coma dulces”; y la gracia del *Periodista*, vendedor en voz campanuda de noticias atrasadas; y la solterona insultada, que clama por Herodes; para resolverse después en el amor del *Jardinero sevillano* que cuida su hortensia, o en la adolescente servidumbre del alma al paisaje, en *Parque del Oeste*.

Esta Antología es, en suma, todo lo que de niño y de adolescente guarda en sus vetas el poeta pleno. Y tenía que ser señalado así, por Norah Borges, para quien el mundo parece siempre reservarle en homenaje sus ángeles y prodigios. Guillermo de Torre dispuso la ordenación y apartó las ramas que, por altas, amenazaban nublar el gozo de los niños, y Attilio Rossi en la cuidada edición dibujó las líneas interiores y la cubierta. Es un libro para ser leído por quienes quieran tener de Juan Ramón Jiménez lo más entrañable, “sencillo y espontáneo”, es decir, la rosa de su alma que los antologistas quisieron despojar del árbol total para que, con su esencia nunca marchita, viva en las puras manos de la infancia.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

NOVELA

MANUEL MUJICA LÁINEZ: *Misteriosa Buenos Aires* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951).

EN estos nuevos relatos del autor de *Aquí vivieron*, lo sobrenatural transita —como una de esas altas y bamboleantes carrozas empenachadas cuyo cochero es el Destino en persona— las callejas del villorrio fundador, las lentas arterias de la ciudad colonial, las dificultosas bocacalles de la ciudad roja del Tirano y las ornamentales vías públicas de la Gran Aldea. Y a medida que la cabalgata avanza (1536... 1541... 1720... 1821...) a lo largo de los cuarenta y dos relatos que dan volumen a *Misteriosa Buenos Aires*, el cuadro va cambiando, modificando el aire y los vestidos y los sentimientos de los actores, como en las imágenes evanescentes de un *film* mágico. Y a la dureza clásica de los días de la conquista —crueldad movida por el interés o por la necesidad y a veces por el miedo— van poco a poco sucediendo las crónicas de la urbe aun lánguida pero con pretensiones fundadas: cabildo, pregones, patios con aljibes...

A la luz pálida —resucitada— de muchos días antiguos, Manuel Mujica Láinez nos muestra con serena maestría lo traducible únicamente en misterio, en sobrecohedora peripecia; es decir, en poesía. En muchas de sus páginas, los objetos (y ya sabemos la pertinacia que sostiene a las cosas que presenciaron la fundación de una ciudad o cualquier otro drama histórico) cobran un alto tributo para entregar su testimonio irrevocable. Así, ese sonajero fatídico del ciego feroz de *La pulsera de cascabeles*; las máscaras de *La mojiganga* (uno de los cuentos más bellos del libro, en el cual Mujica Láinez nos ofrece una estampa de gesticulantes encapuchados dignos de Gutiérrez Solana); la escalinata que en su delirio sube Monsieur Benoit, ya definitivamente reintegrado a su abolida personalidad de Luis XVII; y, tiernamente, ese hombrecito del azulejo que, como ocurre con la suma de lo minúsculo a la que se ha agregado esperanza, termina por vencer a la Muerte —esa muerte local que diestramente pinta el autor luciendo los colgajos y tules que Guadalupe Posada sabía ponerles a sus calaveras.

El libro se abre con la narración del espantoso purgatorio sufrido por el Adelantado don Pedro de Mendoza y sus compañeros en los delirios del cerco y del hambre; de inmediato nos muestra la odisea del primer poeta de Buenos Aires, aquel Luis de Miranda, "mitad clérigo y mitad soldado", que, cabalgando en un mulo viejo, atraviesa el villorrio de 1538 en procura de quien le escuche

unos versos que ha escrito él mismo refiriendo aquella hambruna que llegó a convertir a los hombres en caníbales: unos versos en los cuales asegúrase que *las cosas que allí se vieron — no se han visto en escritura...* Vanamente busca el poeta en la Buenos Aires de tenientes gobernadores, párrocos, aventureros, mercaderes venecianos, mujeres alegres y demás, quien quiera tener la voluntad piadosa de escucharle sus rimas. Finalmente, Fray Luis de Miranda encuentra al oyente de todo momento, ése que suele oír a toda hora a los poetas: "El paisaje escucha la historia trágica que ha vivido. La recuerda el río atento, la recuerdan los Algarrobos y los talas"... "Así leyó Fray Luis de Miranda, para el agua, para la luna, para los árboles, para las ranas y para los grillos, el primer poema que se escribió en Buenos Aires" (pág. 22). En verdad sobrecoge el ánimo la historia de ese poeta a quien nadie, de todas esas personas vivas, quería escuchar *entonces* en el primer lugar de Buenos Aires...

Entre bambalinas del misterio —*Misteriosa* es esta Buenos Aires del libro— se mueven también extravagantes personajes de la picaresca que, al parecer, está presente en todas las épocas y en todas las representaciones y términos del mundo. En estas páginas de Mujica Láinez aparecen los pícaros procurando galas en tierras de Indias y evocados con toda felicidad en dos cartas: una que en regocijante francés volteriano dirige Cacambo a su *maître* Candide, y otra de ralea castellana, pergeñada por algún trashumante Lazarillo y enviada al exiguo Nicolasito Pertusato que todos hemos visto en el cuadro famoso de Velázquez, "el pie apoyado graciosamente sobre el lomo de un mastín". Puede ser agregada a estas cartas apócrifas la de Anastasio el Pollo a su aparcero Laguna dándole cuenta de cómo se topó en el Café de París con los actores que, en el Colón y en noche memorable, viera encarnando a Margarita, a Fausto y a Mefistófeles. En el capítulo XXXVII el vagamundo inmortal pone un reflejo alucinado en las calles enrojecidas por los pregones de don Juan Manuel: "El judío errante se echa la alforja a la espalda y se aleja".

El mérito de este libro reside sin duda en lo prieto y a la vez diáfano de su contenido. Capítulo de pureza diáfana es, entre otros semejantes, el titulado "Milagro", y de prieto realismo "El hambre" y "La enamorada del pequeño Dragón". El autor no pretende (y ése es uno de sus grandes aciertos) historiar ninguno de los aspectos físicos o espirituales de aquella Buenos Aires que llama precisamente misteriosa, sino que, como escritor, hace algo más valedero: provoca ese misterio que sin duda alguna duerme o vela en todo lugar donde ocurrieron cosas importantes. Buenos Aires, ciudad nacida de un gran suceso. Buenos Aires, ciudad fundada dos veces, destruída y reconstruída. Buenos Aires, ciudad de aventureros recubiertos de armaduras y delirantes de hambre. Más tarde, residencia de virreyes (que a la distancia parecen de cera y algodón) y de damas de guardainfantes. Ciudad de la libertad, después, o sombría ciudadela del miedo.

Finalmente, lo que con justicia y con graciosas e ingenuas mayúsculas *fin du siècle* comenzó a llamarse la Gran Capital del Sud...

Otro de los méritos de este libro de Manuel Mujica Láinez (y no el menor, por cierto) es el de estar bien escrito; su lectura crece, si se permite decirlo así, con el interés del lector, sin laxitud, sin vacíos ni pozos de aire, sino con verdadero equilibrio y compenetración del relato, con real inclinación, diríamos, hacia sus páginas evidentes y llenas de sustancia viva. Cuanto a los personajes *realmente* históricos —alcaldes mayores, virreyes, gobernadores generales, presuntas reinas y traslúcidos regentes— pasan por estas páginas no con el recargo asfixiante de las iconografías presuntuosas, sino más bien con la evocadora ingenuidad de las láminas que Fortuny dibujó para la historia ¡tan recordada! del Profesor Grosso.

Por otra parte, una feliz contención, dirigida sabiamente, da a los relatos de *Misteriosa Buenos Aires* ese color gris de papel antiguo en el que se dibuja una moldura que produce, en el tacto ausente, indecisa nostalgia. Y en ocasiones es como si evocáramos uno de aquellos grabados que ya no volverán a ser reproducidos pero que transmiten, en los laberintos del recuerdo, una enternecida permanencia — del otro lado del cristal.

Obra de decidida intención nacional, *Misteriosa Buenos Aires* no se encierra sin embargo en los cuadrados límites de esa literatura que, bajo el rótulo pegadizo del folklore, se nos suele ofrecer de continuo en prosa y en verso. Estos relatos de Manuel Mujica Láinez contienen la necesaria dosis de ese aliento universal que el tiempo exige del artista, en todos los lugares del mundo, para dar perfil justificable a los seres destinados a enfrentarse con cualquiera de las experiencias del arte.

VICENTE BARBIERI

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Viento Fuerte*. (Editorial Losada, Buenos Aires, 1951).

CUANTO lleva a cabo el americano, dentro del orbe de sus afecciones y de sus evidencias, es un abrirse paso *hacia* caminos, *hacia* logros posibles, pero nunca hacia realizaciones efectivas, permanentes, duraderas por sí mismas. Queremos decir que la actitud de todo americano es un acercarse al blanco y demorarse en arrojar el proyectil. ¿A qué se debe esta inadecuación? A que la esencialidad de su existencia, de su justificación en el suelo americano es un desequilibrio entre valores y no-valores, entre palabras y no-palabras. Valores: la tierra, el espacio; no-valores: el espíritu. Palabras: las adquiridas por el comercio con lo

europeo; no palabras: el balbuceo que a toda costa anhela surgir de sus labios en procura de la verdad que va buscando a tientas en ese laberinto en que lo introdujo la historia de la conquista, de la independencia, de la servidumbre, luego, al ámbito cultural europeo. Todo esto implica una apertura de lo que el americano *quiere* ser y aspira a ser: comunicación. Por eso, en un continente donde la tradición no existe o está en formación y donde las grandes mareas foráneas agitan de continuo el pequeño río que se forma en el corazón de América, es bueno señalar a la consideración del público la aparición de una obra que, como *Viento Fuerte*, está, por su clima, por su raigambre, por su codicia del despertar de una conciencia americana, dentro de la tónica de ese abrirse paso que más arriba hemos anotado.

“La hora del hombre será el *viento fuerte* que de abajo de las entrañas de la tierra alce su voz de reclamo, y exija, y barra con todos nosotros...” *Todos nosotros* es, en la palabra de Lester Mead, el personaje principal de esta novela, un yanqui que se alza contra la explotación del hombre latinoamericano por una fuerte compañía bananera estadounidense, la suma de todos los malos norteamericanos que vienen a *South America* a esquilmarla, a expoliarla, a desnutralizarla. Contra esta ejemplificación y hollando un cauce de onda riqueza narrativa, Asturias ha tejido su novela. Pero, y aquí el autor subvierte la verdadera motivación de su trabajo, su quehacer imaginativo se detiene en esta cosa elemental que es el sentimiento antinorteamericano que poseemos los sudamericanos. La situación estética pasa aquí a segundo plano, asomando sólo en el transcurso del libro una marea de rencor y desdén por cuanto es capacidad voraz de los Estados Unidos.

De acuerdo: los Estados Unidos son un conglomerado cartaginés con ciertas inculpaciones espirituales que, quizá, los salven de un derrumbe futuro, pero no es menos exacto que esta crítica formulada contra dicho imperialismo —que antes fué hispánico y luego inglés— es falaz, pues el defecto de Latinoamérica no consiste en resentirse ante un determinado tipo de imperialismo —en este caso económico, como lo fueron los otros— sino en no irritarse en pos de ese otro imperialismo que asoma en los territorios del espíritu y que es una consecuencia de esta lucha desarrollada en torno a factores de dominación mundial. Así, Latinoamérica no será *ella* mientras el choque del espíritu no venga de lo profundo, con una cauterización de cuanto signifique fisura sociológica. (Y hablar de imperialismo es discurrir, vanamente, sobre lo social.) Y esto, en la novela de Asturias, es la armazón que la mantiene enhiesta, en detrimento de la otra trama que circula debajo, y que se diluye en diversos aciertos estéticos, algunos de ellos logrados con minucioso vigor.

Decimos que mantener una novela latinoamericana en el innocuo rellano sociológico es caer en un círculo de posibilidades muy limitadas tratándose de

América, donde nada o muy poco se ha hecho en el buceo de la originalidad artística. Lo sociológico es, por ejemplo, en más de un sentido, lo que ha dado fuerza y habilitación al *Canto General*, de Neruda, pero, a la vez, lo que lo disminuye en cuanto proyecciones estéticas fundamentales. El abono sociológico, el hombre-pueblo, el hombre-en-sumersión, es, en América, un problema de otro tipo, y no de puras elucubraciones antiimperialistas. El americano es un sumergido porque carece de un sustrato en el cual apoyarse, porque su angustia aún no se ha canalizado en un gran tema vocacional, porque le falta sistematizar su creencia en el hombre, en el *otro*, porque su ego es un ropaje mecido por un vocablo: fatalidad. Fatalidad para obtener su sino, fatalidad para asomarse a la libertad (el caudillismo americano, máxima libertad continental, es un aborrecimiento de toda verídica libertad, un fraude del yo mundial en beneficio del yo personal, única libertad *utilizada* por el americano), fatalidad para fundarse en el amor, fatalidad para creer en lo histórico, como instrumento de salvación. No reside, pues, el hundimiento, la penuria del latinoamericano, en un combate contra los imperialismos, sea el actual de los Estados Unidos o los del pasado, español e inglés, sino, al revés, en una carencia de inmersión en su propia alma. El imperialismo es tópico muy superficial. En verdad, responde a un descreimiento en los valores americanos. El imperialismo existe porque nosotros, los americanos del sur, no creemos, *todavía*, en nosotros mismos. Y hablamos de él sólo como una fácil excusa para todas nuestras ineptitudes. Por eso se grita —muy por lo bajo— contra la planificación estética y se acepta, por el contrario, la sociológica. La novela social, en América, es un grave yerro. “Huasipungo” será considerada, de aquí a no muchos años, como una aberración. ¿Por qué? Porque lo sociológico trae el derrumbe del acervo del espíritu y, por consiguiente, de lo estético. Cuando se desea hacer una novela sociológica en Sud o Centro América, se rueda en el folklorismo, en el localismo estilístico, en el regionalismo verbal, desvirtuaciones del sentimiento universal imperante en el hombre.

Viento fuerte es —aparte estos reparos— una obra de amplias virtudes. Construída con habilidad, con denso dramatismo, con un pujante dominio formal, su interés no decrece un solo instante. Si con *El señor Presidente* Asturias nos dió la alta muestra de sus capacidades de novelista, con este último libro confirma aún más aquellos valimientos. Subrayamos que no hay desperdicio en ninguna de sus páginas. El hecho de que no estemos de acuerdo con algunas de sus perspectivas latinoamericanas —pues su novela es de algún modo de doctrina y en ese rumbo hemos hablado de ella— no nos impide precisar que *Viento Fuerte* es un lienzo imaginativo de imprevisibles proyecciones dentro de la novelística del continente.

F. J. SOLERO

ENSAYOS

MARIA ZAMBRANO: *Hacia un saber sobre el alma*. (Editorial Losada, Buenos Aires, 1950).

PODRÍA opinarse que el título elegido comporta algún exceso, en el supuesto de que mentando "un saber sobre el alma", habría de proporcionarlo. No obstante, la posible objeción se salva si se piensa en la propedéutica que encamine a obtenerlo por el reiterado indagar en "la otra razón", la que trascendiendo de los circunscriptos aunque poderosos modos de operar de la razón razonante, se integra en lo humano —demasiado humano— del vivir concreto. Ése es el tema que corre inquietadoramente a lo largo de las páginas del libro: el conectado con el ámbito de problemas que se avizoran desde la doctrina de la razón vital (para el caso la filosofía de Ortega y Gasset), con sus precursores en la sabiduría religiosa (en especial la de raigambre cristiana), en Pascal, Spinoza y los románticos, siendo sus concomitantes Nietzsche y Scheler. El rasgo común a esas corrientes de pensamiento consistiría en la intención de "reconciliar el alma con la vida", designio equivalente al de gran parte de la filosofía actual, orientada a pensar al hombre desde su vida, con lo que logra claridad sobre sí misma y se revela en sus motivos radicales. Temporalmente habríase cumplido un itinerario que, desde los comienzos al punto de arribo, sería el que sigue: de una crítica de la ciencia a una crítica de la vida, y ésta, en función de una razón ensanchada, abierta en plenitud, dispuesta a captar la totalidad de lo humano y no sólo al "ser pensante"; pero razón al fin, con su orden privativo, comparado con el cual, el de la llamada razón físico-matemática conserva su carácter decisivo y valioso, aunque no único, según era opinión generalizada en los filósofos modernos de Descartes a Kant. En consecuencia, el naturalismo sin cortapisas de los griegos y el larvado de los modernos, en la línea inaugurada por Descartes, son denunciados en su común racionalismo, alumbrando en contraposición "las razones del corazón que la razón no conoce": un conocimiento del alma pese a la psicología sin alma del mecanicismo siglo XIX y, purificando errores del pasado, al margen de cualquier a priori ético o religioso.

A tenor de un convicción como la expuesta, correspondería —así lo sugiere María Zambrano— rastrear en los distintos momentos del desarrollo histórico "aquellas formas en que ella sola (el alma) ha ido a buscar su expresión", dejando a un lado, metódicamente, las afirmaciones del intelecto a ese respecto. Claro está que aseveración tan terminante es defensiva y traduce este supuesto:

que el intelecto desvirtúa la realidad a que se aplica, en los casos en que sus objetos no son cosas sino procesos y resultados de la actividad creadora del hombre.

Del "ir descubriendo el alma" por el relevamiento de las formas en que se ha expresado en puridad, se nos anticipan ejemplos en el examen de la "metáfora del corazón" —"visión del corazón", "corazón en llamas", "música del corazón"—, a la que se la salva, cuidadosamente, de su emparentamiento con "la otra cosa más oscura aún en su sentido": la sangre.

Si las descripciones y comparaciones empleadas abonan la legitimidad de la norma explícitamente adoptada: "utilizar metáforas para definir realidades inabarcables por la razón", exagerando el procedimiento se desemboca en un lenguaje de metáforas y símbolos que sirven a la aclaración de metáforas y símbolos, configurando un mundo flúido en demasía y en el que pocas cosas guardan ese mínimo de identidad consigo mismas que permita la formación de conceptos sobre ellas.

No se discute: estos ensayos evidencian una vocación especulativa que tiende al logro de su cauce propio, con acento muy personal; pero cabe señalar que, presentando afinidades extremas con lo religioso y poético, esa circunstancia interfiere la línea del discurso en su desarrollo argumental haciéndole perder la nitidez y el rigor exigibles en la investigación teórica. Pese a la comunidad de problemas que pueda darse entre el arte en sus expresiones máximas, la religión y la filosofía, ésta reivindica para sí el derecho —que es igualmente un deber— de enfrentarlos con medios estrictamente racionales. Se comprende, pues, que a muchos deje insatisfechos lo advertido por Enrique Anderson Imbert en la prosa de la autora: "ansiosa de expresarlo todo, no en conceptos, sino en imágenes vivas y henchidas de experiencia".

Entrelazándose con las meditaciones vinculadas al tema capital, se formulan otras —en el mejor ensayo de esta recopilación: "La Guía, forma del pensamiento"— destinadas a caracterizar las épocas por el tipo de pensamiento que les es peculiar —un signo más de nuestras cambiantes preocupaciones— al tiempo que se hace la apología del saber de experiencia, aunque de experiencia humana y no precisamente "natural". Este saber de experiencia expuesto en las "guías" —como en otras formas no sistemáticas del pensamiento reflexivo— llena necesidades del entendimiento y de la vida no agotadas por los sistemas. Despojado de la pretensión de absoluto y de universalidad, mira al hombre en la radicalidad de su ser, procurando tender un puente entre el conocimiento y la vida, esclareciendo las ideas fundamentales en que se asienta cada época, para que ellas sean incorporadas a la conducta.

A falta de filosofías de carácter rígidamente sistemático, se ha dado en decir —poco más o menos— que en España no hubo o no hay realmente filosofía.

Bien es cierto que la ausencia de filosofías-sistemas le ha ocasionado ese descrédito; pero merece se le salga al paso, como lo hace María Zambrano, destacando el valor del filosofar problemático y en afinidad estrecha con las sollicitaciones inmediatas de índole religiosa, política, estética, ética o pedagógica; filosofar que, si no posee el rigor y la objetividad de los sistemas, con sus alturas de nieve, se aproxima, en cambio, al hombre concreto en su cotidianidad, lo sacude y lo llama a reflexión —unánimemente— exaltándolo hasta el nivel de su destino trágico. En esto sí que nada nos deja por desear España, no sólo en el arte y en los libros, también en la órbita heroica de su historia.

Las notas dedicadas a la Introducción a la Teoría de la Ciencia de Fichte y al libro de Ética del profesor español D. Ramón del Prado, dan ocasión para exponer un núcleo de ideas de hondo significado acerca del saber filosófico, al que se le asigna la finalidad esencial de operar el tránsito desde el hombre que vive sumido en las cosas, pendiente de ellas, ignorante de sí, al hombre que se construye en el ejercicio constante del pensar sobre las cuestiones últimas del existir, siempre dramáticas. La enseñanza de saber tan alto por sus objetivos "recae, no sobre el pensar y saber... sino sobre el ser mismo, y sólo recae sobre este pensar o saber, en la medida que afecta (al) ser".

El ensayo *Por qué se escribe*, que hace las veces de una profesión de fe literaria, se presta a la verificación del modo con que se personalizan los problemas, restándole a planteos y conclusiones, en algunos casos, la necesaria universalidad. Para María Zambrano, el escribir arraiga en la soledad; soledad que no es encierro y que adquiere trascendencia porque es comunicable. En defensa de esa soledad fructífera se escribe; del derecho a ella, podría agregarse. Por otra parte, piensa que el escribir es algo contrapuesto e inconciliable con el hablar, cuya espontaneidad es reacción ante lo que apremia y urge, y por ello, al no brotar de "la totalidad íntegra de nuestra persona", nos exime de responsabilidad. En el escribir las palabras cumplen función distinta: no están al servicio del momento opresor, no atienden a lo pasajero, nos asumen... "ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida íntegra". Con engañosa graficidad, el hablar es reducido a "un soltar palabras" y el escribir a un "retenerlas" para hacerlas precisas y darles el ordenamiento que "las salve de su momentaneidad, de su ser transitorio".

Pase que de hecho —y esto en la mayoría de los casos— el hablar presuponga un deslizarse en la pendiente de lo fácil, de lo irresponsable, de lo frívolo, de lo práctico; sin embargo, el que se sitúa en la actitud del que quiere unificarse, depurándose de toda dispersión; el que asume su humanidad sin desdoblamiento (u originándolos a pesar suyo, por falibilidad no por elección) cuida sus palabras, las mide, pesa y sopesa el riesgo que implican y las enuncia cabales —hablando o por escrito— consciente de la responsabilidad que entraña el

sustentarlas. Las palabras, entonces, en cualquier forma que sean usadas, no enmascaran: autodefinen. Y ninguna diferencia se sigue, moralmente señalable, que obligue a valorar en sentido negativo al hablar por oposición a la positividad de escribir. En consecuencia, es desacertado, a nuestro juicio, afirmar: "se escribe para reconquistar la derrota que hemos sufrido siempre que hemos hablado largamente". Es obvio que el escribir requiere una conciencia aguda del lenguaje y la selección, el rigor, la belleza del efecto a producir, son normas reguladoras y a tener en cuenta. Sin desconocer su peculiaridad, no en todos los casos "escribir viene a ser lo contrario de hablar", ni es axiomáticamente objetable que se escriba "como si" se hablara. Para el que su conducta se le aparece —insistimos— como una totalidad indivisa, velar por su unidad de estilo es un deber, en relación con el cual, el obrar con palabras, el actuar en los otros por ellas, determina una responsabilidad que no varía, sea que se trate de palabras habladas o escritas, distinguibles entre sí por criterios estéticos, pero igualmente dependientes de la persona que las emite o escribe. Además, si a la palabra hablada se la lleva el viento (razón que compromete su permanencia), ha de recordarse que Sócrates, Jesús y otros fundadores de religiones, no escribieron una sola línea —que sepamos— y nos legaron palabras geniales, que no lo fueron menos por eso. Se dirá que algunos las escribieron por ellos y, no obstante, es inevitable suponer que ha ocurrido así por la hondura, el valor intrínseco y la autoridad de su prédica, de su hablar.

Un último disentiimiento se relaciona con esta definición: "Descubrir el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor". Lo de "secreto" hace referencia a algo oscuro, oculto, cargado de indeterminación. Hay en cambio una palabra que designa el concepto del fin que está en la mente de quienes escriben en afán de llegar hasta las otras soledades: verdad. Descubrir la verdad y comunicarla, sería por tanto la misión del que escribe. Y antes que escribir acerca de lo que no puede decirse, nuestra fórmula se reduciría a esta: "escribir sobre lo que debe decirse". Es ya otra cuestión —y mayúscula— la encerrada en este problema: ¿cuándo sabe el escritor —el hombre— que está en la verdad?

No queremos poner fin a este comentario, ya por demás extenso, sin destacar la resonancia argentina que asoma en el libro, con las citas de Francisco Romero por sus investigaciones sobre el tema de la trascendencia y el análisis de su valioso ensayo "Descartes y Husserl", en el que se sostiene que es un verdadero maestro, fundando al aserto —que compartimos— en estas dos características: claridad y rigor en la exposición de las ideas, a la vez que devoción por las vidas de los filósofos que las han encarnado.

NORBERTO RODRIGUEZ BUSTAMANTE

ALFRED MÉTRAUX: *La isla de Pascua*. (Fondo de Cultura Económica, México, 1950).

ALGUNA parte de la ciencia moderna se ha encarnizado con los mitos, leyendas y misterios hasta encontrarles una explicación o un origen vulgar que los desvanece. De este modo las hazañas de Hércules, la Torre de Babel, los laberintos, las amazonas y los monstruos del Mar Egeo se convierten en nociones llenas de lógica y dóciles como animales domésticos. En contraste, otras disciplinas de esa misma ciencia están creando, sin advertirlo, las leyendas más tenebrosas de la humanidad y las más inexplicables.

Así, este libro de Métraux, que ahora conocemos en traducción castellana de J. J. Arreola, nos desvanece otro mito al despojar a la palabra *Rapa-Nui* de la poesía y el misterio que los años habían sumado en ella. La isla, al principio, se había presentado con limpieza, como una trampa bien tendida. Su descubridor, el filibustero Edward Davis, apenas si le hizo caso y sin reconocerla ni plantar bandera —siquiera las tibias y la calavera sobre campo negro— enderezó la proa hacia otros rumbos más ricos. Para Davis, que sólo era un descubridor de opulentas bodegas españolas, la isla no ofrecía, así, a simple vista, ningún interés. Métraux señala en esta circunstancia una falta de curiosidad que adquiere proporciones en la historia universal, olvidando, tal vez, que descubrir islas en 1685 no podía ser para un miembro de la filibustería un destino afortunado. Su vanidad tampoco deseó el bautismo que le otorgó la cartografía posterior.

Las incógnitas y los hechos inexplicables vienen después, en una historia que Métraux relata en su buena prosa, cuando se descubren las estatuas y se comienza a teorizar sobre el origen genealógico de la isla y la probable procedencia de su población. Entonces la pequeña isla, indecisa un poco entre América y Oceanía, se convierte en tema de ardorosas controversias, en otra isla dichosa para la literatura y en uno de los más apasionantes enigmas de la arqueología. A comienzos del presente siglo, cuando la isla ha sido explorada, medida y relevada por viajeros y científicos, la palabra misterio es su obligado atributo.

Con el objeto de estudiar esta isla y de completar anteriores investigaciones, los gobiernos de Francia y Bélgica decidieron organizar una expedición científica, de la cual formó parte Métraux, etnógrafo bien conocido en nuestro país por la tarea que realizó desde la dirección del Instituto de Etnografía de la Universidad de Tucumán. Era, sin duda, el hombre más indicado para la investigación etnográfica y lingüística en la isla de Pascua, no sólo por su notoria

capacidad sino porque la materia que tenía que enfrentar el investigador en esta oportunidad, una población profusamente mestiza, exigía de él una gran sutileza espiritual. Métraux agrega a estas condiciones, que posee en grado excepcional dentro de la especialidad, el elegante dominio de un idioma bien matizado, que por momentos le permite superar el campo de una mera expresión científica y entrar plenamente en los dominios del escritor.

Las páginas preliminares, en que nos describe su arribo a la isla y la población actual que llega hasta nuestros días después de soportar durante 200 años de atropellos y abusos el más extraordinario arrasamiento etnográfico y folklórico, difieren profundamente de las que son de rigor en este tipo de bibliografía. Nos muestran a un viajero que se sorprende y decepciona ante la muchedumbre que acude al barco, que los rodea en la playa y los sigue por la isla, llena de pequeñas codicias, rapaz, falsificadora; un viajero que pese a su ciencia accede a proporcionarnos en testimonio subjetivo su extrañeza ante la gente y la tierra nueva, ya casi con una nostalgia angustiosa.

Después suceden los meses de trabajo en la isla que es recorrida e investigada en toda su brevedad, los meses de conversaciones con los informantes pascuenses, suscitando la memoria, los recuerdos de tradiciones y hábitos poco menos que perdidos y extraños a esa población mestizada, desarraigada brutalmente de su pasado. Y ante la pesquisa cautelosa y paciente los misterios van cayendo lentamente, como caen las sombras de los superciliares de las grandes estatuas.

Las dudas se desvanecen. La isla no es más que una isla —Davis tenía razón— y no los restos de un gran continente desaparecido, el ansiado puente a los misterios americanos. Y es una isla poblada por polinesios, como lo demuestra la mayor parte de los rasgos culturales que la paciencia metódica descubre debajo de las prácticas impuestas por misioneros, tripulaciones de balleneros y hasta por las misiones científicas. De las memorias surgen los cantos y las invocaciones, los ritos complicados del "hombre-pájaro", las sabidurías sacerdotales y aun muestras de poesía lírica. De los tiempos transcurridos renace en las páginas de este libro de Métraux la estructuración total de una sociedad de caníbales, que en sus grandes directivas obedece al esquema polinésico. Y las estatuas, esos monolitos de cabezas gigantescas, de barbillas apuntadas, que se dispersan por toda la isla, ya no son tan inexplicables para el lector de este libro. Estatuas y mausoleos obedecen a una tendencia generalizada de los pueblos polinésicos hacia las construcciones ciclópeas. La existencia de una cantera de toba volcánica, dócil a la talla, ha favorecido esta estatuaria de grandes dimensiones, que constituye uno de los elementos más peculiares y espectaculares de la cultura isleña. La estatuaria tiene características que la singularizan en cuanto al estilo, muy uniforme, y que con toda evidencia obedece a la prema-

tura aceptación de un rígido canon estético. "Nosotros opinamos —dice Métraux— que los escultores de la isla fueron traicionados por una materia tan blanda que favoreció una cierta pereza. Se han ceñido con demasiada facilidad a una fórmula única que podían realizar sin excesivo esfuerzo. Su concepción primitiva era indudablemente hábil; la equivocación consistió en que se sintieron muy satisfechos con ella, y no siempre supieron escapar a las tentaciones de la traducción en serie."

Las estatuas, los mausoleos que en oportunidades coronan, las tabletas talladas en que se pretendió hallar una escritura antiquísima, encuentran una explicación, definitiva o provisoria, llena de lógica, que rechaza con energía la palabra misterio. El arcaísmo atribuido por numerosas doctrinas a la cultura de la isla es reducido considerablemente y el poblamiento de la misma se fija, aproximadamente, en el siglo XII de nuestra era, época en que, como quieren los mitos pascuenses, las barcas gemelas del rey Hotu-Matua tocaron las playas de Anakena.

Los capítulos de este libro de Métraux rehuyen cuidadosamente toda cerrada especialización. Los arqueólogos y etnógrafos son remitidos a las obras de valor estrictamente científico que este autor dió a conocer con anterioridad. La sola idea de divulgar conocimientos sobre materia que, aun interesando a muchos, es inaccesible por sus áridas demostraciones, indica con claridad que existe en Métraux la impulsión de un escritor. Así no sorprenderá al lector hallar en este libro, cuya materia es metódicamente expuesta, frases que superan por su belleza la simple necesidad expositiva, observaciones sutiles sobre personajes y objetos que hallan siempre un paisaje de fondo —pastizales ondulados y aires lluviosos—, y hasta la constancia de los propios estados de ánimo.

Cuando llega el "Mercator", el barco del regreso, Métraux se despide de las cosas y de los rostros que han rodeado su vida durante meses, como quien entra en agonía. Tepano, su inormante indígena, el más sabio y memorioso de los isleños le dice: "Alfredo, sabes todos los cuentos de la isla". Acababa de dar una nerviosa chupada a su pipa. El antropólogo del Museo del Hombre había alcanzado en la isla su mayor dignidad. Era Alfredo, el amigo a quien no se engaña falsificándole tallas ni inventándole mitologías.

ALBERTO SALAS

Teatro

"BAJO FONDO", DE GORKI

EN un pequeño salón situado en los altos de una vieja casa de la calle Maipú, un grupo de actores ha establecido, desde hace poco más de un año, su teatro. Tres veces por semana, sobre un modesto escenario —uno de cuyos innumerables secretos es el de contar con un solo acceso lateral—, se descorre el telón de sobria arpillera. Las palabras de Ben Jonson y Anton Chéjov han resonado durante algún tiempo en el ámbito de ese incómodo local de indomables sillas, precaria acústica, escasa aireación y difícil visibilidad. Y han resonado también, lo que ya es simplemente milagroso, en el alma de algunos cientos de espectadores que con fidelidad excepcional han seguido de cerca los trabajos escénicos de este promisor "Nuevo Teatro". Actores y público han estado, pues, unidos por algo que no es esa relación de recíprocas obsequiosidades a que nos tienen habituados los denominados teatros comerciales. Es como si el clásico *corral* hubiera vuelto a abrir sus puertas atrayendo a los espectadores sólo por medio del misterio que noche tras noche en su tinglado se devela.

El último estreno de "Nuevo Teatro" —que dirigen Alejandra Boero y Pedro Asquini— ha sido *Bajo fondo*, de Máximo Gorki. Confieso que, en esta versión, la famosa obra del escritor ruso logró ganarme para su conflicto más de una vez. Sabido es que la línea argumental o el propósito social que la pieza entraña no es lo que más interesa de *Bajo fondo*. El drama reside, más bien, en el alma de cada uno de los seres derrotados o frustrados que el destino reúne en el sórdido albergue de Mijail Ivanov y Bassilisa. Cada personaje encarna un problema y ese problema penetra el de todos los demás, constituyéndose así el tejido de la más sombría miseria. Arrumbados allí, Santin, el Barón, el Actor, Bubnow, Pepel, Nastia, Natacha o Ana apagan el último rescoldo vivo de su existencia ahondando sus heridas, complaciéndose en mostrarse uno a otro las lacras de que padecen, destruyendo el resto de ilusión o fe que han podido rescatar de sus respectivos desastres. Cada uno tiene su *verdad*, esa que el Vagabundo —figura que evoca en más de un punto la del gran apóstol de Yasnaia

Poliana— quiere alentar, la cual no es sino su *mentira*, algo así como la *mentira vital* que hacía sobrevivir a los personajes de *El pato silvestre* de Ibsen. Es eso precisamente lo que la mayoría de este conjunto sabe expresar. Algunos intérpretes (Alejandra Boero, Carlos Gandolfo, Isidro Valdés, Mario Sandoval, Héctor Alterio) han compuesto con acierto singular su tipo, infundiéndole, a través de medios rigurosamente teatrales, un soplo de verdadera emoción, cuya intensidad se mide por la fuerza con la cual trasciende al público. Nada cobra, como en otros casos, un relieve innecesario: el decorado, el vestuario o los demás elementos complementarios se hallan en un mismo nivel. Es evidente que la dirección ha pensado en ello y que ha pensado también que en cada persona de la escena debe privar un ritmo, una línea dramática, coherente con el ritmo general, con la unidad. La mejor prueba de la eficacia de esta puesta en escena y de esta interpretación es el olvido de la ficción en que cae el espectador, el interés puro que el acto suscita hacia las criaturas representadas cuyo conflicto se muestra. El haber entrado en la situación, el haberla compartido y el haber experimentado el estrago de sus efectos, perdida o adormecida toda otra conciencia, me bastan como testimonios de que la creación ha dado en el blanco a que estaba destinada.

Posiblemente quepan reproches y que ellos no sean ni pocos ni pequeños. Siempre serán menores de los que merecen quienes poseyendo los recursos y las condiciones más amplias nos defraudan a cada paso. No he querido por eso poner aquí los manidos calificativos con que se suele dar aliento a quienes al margen de los negocios consumen su vida en su amor al teatro. Lo cierto es que aplicándose como hasta ahora allí donde los componentes de "Nuevo Teatro" han puesto sus empeños, tratando de acrisolar las conquistas obtenidas y columbrando, más allá de los actuales logros, metas más ambiciosas, este conjunto puede ser el hito inicial de una época feliz para la escena argentina.

Bien se ve qué poco importa que en el pequeño local de la calle Maipú no todo —butacas, visibilidad, acústica, aire— sea tan acogedor como el espectáculo mismo, y bien se explica también por qué un público ansioso —y, por suerte, juvenil— sigue con devoción nada común los trabajos de estos actores sencillos y fervorosos. Eso demuestra simplemente que el arraigo del arte en el público depende, por sobre todo, de que el artista sepa cuál es su verdad y no vacile en darle alcance.

SEBASTIAN SALAZAR BONDY

CALENDARIO

EL PRESTIGIO DE LA GUERRA. — Todas las naciones consagran hoy sus principales esfuerzos a prepararse para la guerra, como si ésta fuera el objetivo último de la civilización. Bienes que asegurarían la felicidad material de la especie durante generaciones son consumidos en estériles armamentos; cualquier acción armada, aun la pequeña, la policial lucha de Corea, implica destrucción en escala gigantesca. Lo más terrible del proceso es que la inhumanidad esencial, el absurdo trágico de la guerra, están ganando para ésta un prestigio religioso, tanto mayor cuanto más desmesurada, más caótica se vuelve. En *La guerre et la vérité des bas-fonds* (La Table Ronde, mayo), Roger Caillois analiza con su agudeza y precisión habituales estas características. ¿Cómo se originó, cómo se desarrolló esta mística de la guerra por la guerra? Joseph de Maistre, recuerda, fué quizá el primero que atribuyó a la guerra un papel espiritual, considerándola una manifestación magna de la cólera divina. Era de todos modos una calamidad; eso cambia con Hegel, que la convierte en el motor principal de la Historia, es decir, de la realización del Espíritu. Aun Clausewitz, contemporáneo de Hegel, pone a la guerra

al servicio de la política. “Teóricos más modernos han creído que no debe dejarse a la guerra en situación subalterna. La han convertido, al contrario, en forma total de la existencia. Ante ella todo palidece y se esfuma; sólo mediante ella la vida reviste su verdadero aspecto de “juego magnífico y sangriento que regocija a los dioses” (Jünger). La guerra se eleva por encima de los tiempos, monumento más alto y florecimiento más profundo que la ciencia y el arte, a un tiempo pura y justa, rica e intensa (Ewald Banse)”.

“La guerra, desde entonces — continúa Caillois —, no tiene más fin que ella misma. Es a la vez sacramento y éxtasis, símbolo y esencia. La conquista y hasta la victoria, a esta altura, se han perdido de vista. Ya no se espera de la guerra sino una especie de revelación, que su advenimiento basta para provocar”. Pero esta mística de la guerra aparece cuando ésta deja de desarrollarse a la medida del individuo, cuando la unidad es la musa anónima, “el millón de hombres, algo compacto y apenas diferenciado como el banco de peces o la manga de langostas” (Jules Romains). En la guerra moderna ya no queda lugar para el héroe, sino para el Soldado Desconocido, cuya úni-

ca virtud es que nadie puede reclamar sus despojos. Más que de guerra total, que es sólo uno de los aspectos del problema, se trata de *guerra absoluta*, porque ya no tiene fines trascendentes. "La destrucción de bienes y vidas se convierte en el objeto confesado del esfuerzo colectivo. Lewis Mumford estima que tal situación es eminentemente propicia al nacimiento y a la expansión de una "religión de la muerte", susceptible de colmar los anhelos secretos del número —en constante aumento— de paranoicos y sádicos que una sociedad en descomposición produce necesariamente".

"La guerra, concluye Caillois, no da lugar a ningún culto específico. Pone de manifiesto un difuso sentimiento de lo sagrado, en escala infinitamente más amplia, unánime en verdad, en forma positiva o negativa, que provoca el horror o el éxtasis, pero siempre un temor reverencial: lo sagrado en toda su pureza, sin dogmas, sin templos, sin sacerdotes. Contra ese prestigio religioso de la guerra, que nace de su inhumanidad, hay que ponerse en guardia. El hombre está hecho de tal modo que admite como divino cuanto lo aplasta".

¿CUÁNDO ES BUENA UNA TRADUCCIÓN? — Goethe dijo alguna vez que sólo la alta poesía es traducible. La afirmación es válida si se admite la posibilidad —que enfurecía a Valéry— de escindir el poema en forma y contenido. Sobre esa base se elaboró la teoría de la "re-creación", que parece

tener adeptos entusiastas en Colombia, si ha de juzgarse por el suplemento de la *Revista de Indias* (Nº 116), consagrado al Nocturno de José Asunción Silva. Se dan allí siete versiones —en catalán, francés, italiano e inglés— del famoso poema, precedidas por el texto original y una introducción de Nicolás Bayona Posada, que concede los mayores elogios a quienes más se apartan del original. Así, la traducción italiana de Giacomo della Porta, que fielmente dice: *Questa notte/solo; l'anima/piena delle sconfinare amarezze e agonia della morte*, y en otra parte: *Ebbi freddo: era il freddo che tenean nell'alcova/le tue gote, le tue tempie, le adorate mani tue*, es calificada de "muy mediocre". Pero se elogia la "ya célebre" traducción del poeta cubano-francés (?) Armand Godoy que, en los mismos versos transcritos en la versión italiana, "colabora" con Silva alterándolo en esta forma: *Cette nuit, cette nuit triste, cette nuit de pénitence y luego et j'ai froid, le froid atroce de tes pauvres pieds rigides,/le froid de tes douces lèvres et de tes mains translucides,/un froid qui fait trembler l'ombre/et grelotter la lumière*.

OTRO PARA "LOS DIEZ". — Raymond Queneau, el autor de *Chiendent* y de *Saint-Glinglin*, ha sido electo para ocupar en la Academia Goncourt el sitio que dejó vacante Léo Larguier. La elección no dejó de causar sorpresa; algunas malas lenguas sugirieron que la corporación debería llamarse Acade-

mia Gallimard y no Academia Goncourt, visto que con Queneau son cuatro los miembros de ella (los otros son Hériat, Salacrou y Mac Orlan) que publican bajo la enseña de la NRF.

FRY: CRÍTICA vs. PÚBLICO. — El éxito teatral de *The Lady is not for Burning* en Nueva York es tan extraordinario que amenaza sobrepasar el de *The Cocktail Party* (ese Harvey para intelectuales, como lo llamó F. W. Dupee). Pero si la pieza de Fry cuenta con una inmensa adhesión del público, y si los diarios la han elogiado en forma unánime, los críticos más exigentes tienen opinión contraria y la manifiestan sin ambages. Para William Arrowsmith, la pieza fracasa en un intento demasiado ambicioso, el verso se convierte en mero vehículo, los personajes se pierden en monólogos sin fuerza dramática. Para Dupee, *The Lady is not for Burning* tiene vida sólo cuando ensaya gracias tipo Noel Coward, no Marlowe como querrían sus defensores; hay evidentes fallas vistas hasta en las operetas de aficionados, y la mayoría de las situaciones, en lugar de ser resueltas, simplemente se desploman bajo su propio peso. Monroe K. Spears dice a su vez (*Poetry*, abril), que *Lady* "ejemplifica las peores tendencias de Fry", y que "la debilidad básica de la pieza es que, tanto en términos de argumento como de ejecución, no hay un verdadero conflicto". Ni siquiera la interpretación

—magnífica según consenso general— a cargo de John Gielgud y Pamela Brown en los papeles principales, ha podido apaciguar a esos críticos. Lo que más parece molestarles es que aun cuando la pieza de Fry trata de un ex soldado misántropo que quiere ser ahorcado y de una muchachita empeñada en salvarse de la hoguera a que la condenan como bruja, "desde el principio se advierte que nadie será colgado ni quemado". Convendría aclarar que Fry no ha querido hacer una tragedia, sino una comedia; él mismo ha dicho que concibe originariamente sus piezas como tragedias para hacerles salvar luego el estrecho puente que las separa de la comedia, pero a ese fin sus personajes deben "afirmar la vida y asimilar la muerte, y perseverar en la alegría". Quizá en esta ocasión el puente no haya sido salvado pese a las intenciones del autor.

NUEVO DOMICILIO. — La Revista de artes y letras *Espiga*, que se editaba en Rosario, aparece ahora en Buenos Aires.

PARA SEMEJANTE SOLUCIÓN... — Según dice Jean Botrot en *Defensa del libro* (*Indice*, N° 37), un editor parisién ha encontrado una solución a la crisis del libro, que permitirá reducir considerablemente su precio y de consiguiente aumentar muchísimo el número de lectores. Se trata simple-

mente de insertar anuncios en los libros, y no por cierto en las solapas o sobrecubiertas, sino en las primeras páginas o intercalados en el texto. Anuncios de cualquier especie, sea de agencias de turismo, de joyerías, de champañas. El autor de la idea sostiene que esa publicidad, reducida a actividades "distinguidas", no puede perjudicar de ninguna manera el libro. Una vez puesta en marcha la iniciativa, sin embargo, ¿quién impedirá que algún editor inescrupuloso anuncie callicidas, jabones de cocina o artículos aun menos "bien"? Lo más desolador sería que precisamente caerían víctimas de esa publicidad las grandes obras del espíritu, aquellas que por su calidad han sobrevivido al tiempo y están por lo tanto en el dominio público, al alcance de cualquier editor pirata.

Podríamos agregar: ¿por qué no se perfecciona la idea, matizando los libros con chistes ilustrados, con pequeñas noticias amenas, con un poco de la disimulada y hábil propaganda política y social tan en boga hoy? ¿Y por qué no se extractan o sintetizan los libros para facilitar la tarea del lector? Estaríamos en la meta perfecta, en el triunfo universal del *Reader's Digest*.

BOSWELL, SOBRE BOSWELL. — Gran cantidad de manuscritos del biógrafo inmortal de Johnson, celosamente cuidados —ocultados a ojos indiscretos— por sus descendientes durante más de siglo y medio en los castillos de Fettercairn y Malahide fueron adquiridos

hace cuatro o cinco años por la Universidad de Yale y van siendo publicados poco a poco. Ahora ha aparecido el Diario de Boswell en Londres, que cubre el período desde noviembre de 1762 a agosto de 1763 (el año en que conoció a Johnson). Northrop Frye lo comenta en *Hudson Review* (primavera 1951). Boswell quería que su diario (en forma de cartas a un amigo, como el famoso *Journal to Stella* de Swift) contuviera "un retrato coherente de un hombre joven que avanza ansiosamente por la vida". Ingenuo a ratos, irónico, vanidoso, Boswell compone muy bien su autobiografía creando una impresión de sinceridad que, como apunta Frye, no surge del hombre sino de la máscara del artista que revela a éste y oculta a aquél. Así, por ejemplo, sobre su anhelo de ser nombrado oficial de la guardia, comenta: "Creo que mi amor de la forma por la forma es un excelente título para pertenecer al ejército". Se describe a sí mismo: "Tengo una mente honesta y mi amistad es cordial. A fe mía, no soy un mal espécimen de hombre. Aunque mis ideas se alteren, conservo siempre esas grandes y dignas cualidades". Respecto de una historia fácil de adivinar: "Conduje el asunto con una hombría y una prudencia que me agradaron muchísimo. El gasto total (¡ah, escocés!) fué de dieciocho chelines".

SEGUIMOS EN EL SIGLO XVIII. — En *Mercure de France* (Nº 1050), Roger Goulard estudia a Charles-Henri

Sanson, el famoso Maître Sanson de la revolución, el hombre que guillotizó a Luis XVI, a María Antonieta, a Danton, a Mme. Roland, a Robespierre. Hijo, nieto y biznieto de verdugos, este "ejecutor de altas obras"—como se le llamaría de vivir hoy—, era "todo un hombre". No por la sombría profesión que aceptó y legó a su hijo, sino por la firmeza de su carácter, la rectitud de su vida privada, su inflexible lealtad a la monarquía. Este hombre que debió ejecutar a la única pareja real que jamás sufrió la pena capital, en Francia era, en efecto, realista convencido, y estuvo varias veces preso, entre los tumultos de agosto de 1792 y el fatídico 21 de enero de 1793. Diríase que de Maistre pensaba en él al hacer su célebre elogio del verdugo. En su juventud había sido un hombre elegante, que —habiéndosele prohibido vestir de azul, color reservado a la nobleza— comenzó a usar trajes verde oscuro de un corte particular, con tanto éxito que los petimetres del día, y aun algunos miembros de la mansión del rey, no lleva-

ron muy pronto sino trajes "à la Sanson". Humanitario y piadoso, se consideraba inocente de la sangre que vertía, pues si sobre alguien a su juicio debía ella caer era sobre los jueces autores de las sentencias. Cuidaba de que los condenados sufrieran lo menos posible; evitaba que presenciaran —sobre todo en los días del Terror, cuando había largas "colas" ante la guillotina— la ejecución de quienes les precedían, y apuraba los trámites sabiendo que el peor suplicio era el de la espera. Ya anciano y retirado a una casa de campo, se encontró un día por casualidad en presencia de Napoleón. Goulard relata el diálogo entre el soberano y el verdugo: "¿Cumplía usted sus funciones en 1793?" "Sí, Sire". "¿Y si un día una reacción contra mí... Si algunos miserables se atrevieran...?" "Sire, yo ejecuté a Luis XVI", fué la respuesta ante la cual no cupo a Napoleón otra salida que despedir sumariamente de su presencia al viejo, al incorruptible servidor de la ley.

ALFREDO J. WEISS

INDICE

Nota sobre (hacia) Bernard Shaw, por <i>Jorge Luis Borges</i>	1
Adiós de Shaw, en la Pantalla, por <i>Mario Albano</i>	4
"The Mighty Dead", por <i>Victoria Ocampo</i>	5
Recuerdos de Bernard Shaw, por <i>Ricardo Baeza</i>	7
Encuentro y desencuentro con Gide, por <i>Victoria Ocampo</i>	21
Entrevistas con André Gide, por <i>Julien Green</i>	31
Gide Moralita e Inmoralista, por <i>René Marill-Albérès</i>	43
Constantes de André Gide, por <i>Guillermo de Torre</i>	50
¿Qué teníamos nosotros contra Gide?, por <i>Álvaro Fernández</i> <i>Suárez</i>	54
De "André Walter" a "Thesé", por <i>Félix Gattegno</i>	56
*	
El Simplón le guiña el ojo al Frejus, por <i>Elio Vittorini</i>	59

NOTAS

Libros

Juan Ramón Jiménez: "Antología para niños y adolescentes", por <i>Fryda Schultz de Mantovani</i>	93
Manuel Mujica Láinez: "Misteriosa Buenos Aires", por <i>Vicente</i> <i>Barbieri</i>	96

Miguel Angel Asturias: "Viento Fuerte", por <i>F. J. Solero</i>	98
Mario Zambrano: "Hacia un saber sobre el alma", por <i>Norberto Rodríguez Butamante</i>	101
Alfred Métraux: "La isla de Pascua", por <i>Alberto Salas</i>	105

Teatro

"Bajo Fondo", de Gorki, por <i>Sebastián Salazar Bondy</i>	108
--	-----

*

Calendario, por <i>Alfredo J. Weiss</i>	110
---	-----

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

Los originals deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807

Título de marca Nº 229.356

Este número doscientos
de "SUR" terminóse de
imprimir el día veinti-
uno de julio 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, nu-
merados del 1 al 100
para los amigos
de "SUR"

EJEMPLAR N°

para

THE
LIBRARY
OF THE
MUSEUM
OF
COMPARATIVE ZOOLOGY
AND ANATOMY
HARVARD UNIVERSITY
CAMBRIDGE, MASS.

NO. 100

1900

*Quedan ejemplares de nuestro Número Triple
conmemorando el vigésimo aniversario de*

SUR

1931 - 1951

Ensayos — Poesías — Ficción — Encuestas

150 retratos de autores

Documentos — Artes Plásticas — Notas de Libros

Teatro

340 páginas de texto - 90 contribuciones

especiales por

André Gide - Gabriela Mistral - Alfonso Reyes - Graham Greene -
André Malraux - Waldo Frank - Jorge Luis Borges - Victoria Ocampo -
Eduardo Mallea - Rafael Alberti - Jules Supervielle - Alberto Moravia -
Roger Caillois - Ezequiel Martínez Estrada - Julien Benda - Jorge Gui-
llén - Francisco Romero - Eduardo González Lanuza - Amado Alonso -
Américo Castro - Drieu la Rochelle - Silvina Ocampo - Guillermo de
Torre - Daniel Cosío Villegas - Luis Emilio Soto - Carmen Gándara -
Ernesto Sábató - Mary McCarthy - José Bianco - Juan Goyanarte -
J. R. Wilcock - Vicente Barbieri - María Elena Walsh - H. A. Murena -
Octavio Paz - Agustina Larreta de Alzaga y otros colaboradores.

Nº 192-193-194 \$ 25.—

STUR

1851 - 1852

1851 - 1852

1851 - 1852

1851 - 1852

1851 - 1852

1851 - 1852

1851 - 1852

1851 - 1852

1851 - 1852