

SUR

Nº 202

Agosto de 1951

Abenjacán el Bojarí, muerto en su Laberinto

...son comparables a la araña, que edifica una casa.

ALCORÁN, XXIX, 40.

ESTA —dijo Dunraven con un vasto ademán que no rehusaba las nubladas estrellas y que abarcaba el negro páramo, el mar y un edificio majestuoso y decrepito que parecía una caballeriza venida a menos— es la tierra de mis mayores.

Unwin, su compañero, se sacó la pipa de la boca y emitió sonidos modestos y aprobatorios. Era la primer tarde del verano de 1914; hartos de un mundo sin la dignidad del peligro, los amigos apreciaban la soledad de ese confín de Cornwall. Dunraven fomentaba una barba oscura y se sabía autor de una considerable epopeya que sus contemporáneos casi no podrían escandir y cuyo tema no le había sido aún revelado; Unwin había publicado un estudio sobre el teorema que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto. Ambos —¿será preciso que lo diga?— eran jóvenes, distraídos y apasionados.

—Hará un cuarto de siglo —dijo Dunraven— que Abenjacán el Bojarí, caudillo o rey de no sé qué tribu nilótica, murió en la cámara central de esa casa a manos de su primo Zaid. Al cabo de los años, las circunstancias de su muerte siguen oscuras.

Unwin preguntó por qué, dócilmente.

—Por diversas razones —fué la respuesta—. En primer lugar, esa casa es un laberinto. En segundo lugar, la vigilaban un esclavo y un león. En tercer lugar, se desvaneció un tesoro secreto. En cuarto lugar, el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió. En quinto lugar...

Unwin, cansado, lo detuvo.

—No multipliques los misterios —le dijo—. Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

—O complejos —replicó Dunraven—. Recuerda el universo.

Repechando colinas arenosas, habían llegado al laberinto. Éste, a primera vista, les pareció una derecha y casi interminable pared, de ladrillos sin revocar, apenas más alta que un hombre. Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura. Unwin recordó a Nicolás de Cusa, para quien toda línea recta es el arco de un círculo infinito... Hacia la medianoche descubrieron una ruinoso puerta, que daba a un ciego y arriesgado zaguán. Dunraven dijo que en el interior de la casa había muchas encrucijadas, pero que, doblando siempre a la izquierda, llegarían en poco más de una hora al centro de la red. Unwin asintió. Los pasos cautelosos resonaron en el suelo de piedra; el corredor se bifurcó en otros más angostos. La casa parecía querer ahogarlos, el techo era muy bajo, debieron avanzar uno tras otro por la complicada tiniebla. Unwin iba adelante. Entorpecido de asperezas y de ángulos, fluía sin fin contra su mano el invisible muro. Unwin, lento en la sombra, oyó de boca de su amigo la historia de la muerte de Abenjacán.

—Acaso el más antiguo de mis recuerdos —contó Dunraven— es el de Abenjacán el Bojarí en el puerto de Pentreath. Lo seguía un hombre negro con un león; sin duda el primer negro y el primer león que miraron mis ojos, fuera de los grabados de la Escritura. Entonces yo era niño, pero la fiera del color del sol y el hombre del color de la noche me impresionaron menos que Abenjacán. Me pareció muy alto; era un hombre de piel cetrina, de entrecerrados ojos negros, de insolente nariz, de carnosos labios, de barba azafranada, de pecho fuerte, de andar seguro y silencioso. En casa dije: "Ha venido un rey en un buque". Después, cuando trabajaron los albañiles, amplié ese título y le puse el Rey de Babel.

La noticia de que el forastero se fijaría en Pentreath fué recibida con agrado; la extensión y la forma de su casa, con estupor y aún con escándalo. Pareció intolerable que una casa constara de una sola habitación y de leguas y leguas de corredores. "Entre los moros se usarán tales casas, pero no entre cristianos" —decía la gente. Nuestro rector,

el señor Allaby, hombre de curiosa lectura, exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito. El lunes, Abenjacán visitó la rectoría; las circunstancias de la breve entrevista no se conocieron entonces, pero ningún sermón ulterior aludió a la soberbia y el moro pudo contratar albañiles. Años después, cuando pereció Abenjacán, Allaby declaró a las autoridades la substancia del diálogo.

Abenjacán le dijo, de pie, éstas o parecidas palabras: "Ya nadie puede censurar lo que yo hago. Las culpas que me infaman son tales que aunque yo repitiera durante siglos el Ultimo Nombre de Dios, ello no bastaría a mitigar uno solo de mis tormentos; las culpas que me infaman son tales que aunque yo lo matara con estas manos, ello no agravaría los tormentos que me destina la infinita Justicia. En tierra alguna es desconocido mi nombre; soy Abenjacán el Bojarí y he regido las tribus del desierto con un cetro de hierro. Durante muchos años las despoje, con la asistencia de mi primo Zaid, pero Dios oyó su clamor y sufrió que se rebelaran. Mis gentes fueron rotas y acuchilladas; yo alcancé a huir con el tesoro recaudado en mis años de expoliación. Zaid me guió al sepulcro de un santo, al pie de una montaña de piedra. Le ordené a mi esclavo que vigilara la cara del desierto; Zaid y yo dormimos, rendidos. Esa noche creí que me aprisionaba una red de serpientes. Desperté con horror; a mi lado, en el alba, dormía Zaid; el roce de una telaraña en mi carne me había hecho soñar aquel sueño. Me dolió que Zaid, que era cobarde, durmiera con tanto reposo. Consideré que el tesoro no era infinito y que él podía reclamar una parte. En mi cinto estaba la daga con empuñadura de plata; la desnudé y le atravesé la garganta. En su agonía balbuceó unas palabras que no pude entender. Lo miré; estaba muerto pero yo temí que se levantara y le ordené al esclavo que le deshiciera la cara con una roca. Después erramos bajo el cielo y un día divisamos un mar. Lo surcaban buques muy altos; pensé que un muerto no podría andar por el agua y decidí buscar otras tierras. La primera noche que navegamos soñé que yo mataba a Zaid. Todo se repitió pero yo entendí sus palabras. Decía: *Como ahora me borras te borraré, dondequiera que estés*. He jurado frustrar esa amenaza; me ocultaré en el centro de un laberinto para que su fantasma se pierda".

Dicho lo cual, se fué. Allaby trató de pensar que el moro estaba loco y que el absurdo laberinto era un símbolo y un claro testimonio de su locura. Luego reflexionó que esa explicación condecía con el extravagante edificio y con el extravagante relato, no con la enérgica

impresión que dejaba el hombre Abenjacán. Quizá tales historias fueran comunes en los arenales egipcios, quizá tales rarezas correspondieran (como los dragones de Plinio) menos a una persona que a una cultura... Allaby, en Londres, revisó números atrasados del *Times*; comprobó la verdad de la rebelión y de una subsiguiente derrota del Bojarí y de su visir, que tenía fama de cobarde.

Aquél, apenas concluyeron los albañiles, se instaló en el centro del laberinto. No lo vieron más en el pueblo; a veces Allaby temió que Zaid ya lo hubiera alcanzado y aniquilado. En las noches el viento nos traía el rugido del león y las ovejas del redil se apretaban con un antiguo miedo.

Solían anclar en la pequeña bahía, rumbo a Cardiff o a Bristol, naves de puertos orientales. El esclavo descendía del laberinto (que entonces, lo recuerdo, no era rosado sino de color carmesí) y cambiaba palabras africanas con las tripulaciones y parecía buscar entre los hombres el fantasma del rey. Era fama que tales embarcaciones traían contrabando, y si de alcoholes o marfiles prohibidos, ¿por qué no, también, de hombres muertos?

A los tres años de erigida la casa, ancló al pie de los cerros la *Rose of Sharon*. No fuí de los que vieron ese velero y tal vez en la imagen que tengo de él influyen olvidadas litografías de Aboukir o de Trafalgar, pero entiendo que era de esos barcos muy trabajados que no parecen obra de naviero sino de carpintero y menos de carpintero que de ebanista. Era (si no en la realidad, en mis sueños) bruñido, oscuro, silencioso y veloz, y lo tripulaban árabes y malayos.

Ancló en el alba de uno de los días de octubre. Hacia el atardecer, Abenjacán irrumpió en casa de Allaby. Lo dominaba la pasión del terror; apenas pudo articular que Zaid ya había entrado en el laberinto y que su esclavo y su león habían perecido. Seriamente preguntó si las autoridades podrían ampararlo. Antes que Allaby respondiera, se fué, como si lo arrebatara el mismo terror que lo había traído a esa casa, por segunda y última vez. Allaby, solo en su biblioteca, pensó con estupor que ese temeroso había oprimido en el Sudán a tribus de hierro y sabía qué cosa es una batalla y qué cosa es matar. Advirtió, al otro día, que ya había zarpado el velero (rumbo a Suakin en el Mar Rojo, se averiguó después). Reflexionó que su deber era comprobar la muerte del esclavo y se dirigió al laberinto. El jadeante relato del Bojarí le pareció fantástico, pero en un recodo de las galerías dió con el león y el león estaba muerto, y en otro, con el esclavo, que estaba muerto,

y en la cámara central con el Bojarí, a quien le habían destrozado la cara. A los pies del hombre había un arca taraceada de nácar; alguien había forzado la cerradura y no quedaba ni una sola moneda.

Los períodos finales, agravados de pausas oratorias, querían ser elocuentes; Unwin adivinó que Dunraven los había emitido muchas veces, con idéntico aplomo y con idéntica ineficacia. Preguntó, para simular interés:

—¿Cómo murieron el león y el esclavo?

La incorregible voz contestó con sombría satisfacción:

—También les habían destrozado la cara.

Al ruido de los pasos se agregó el ruido de la lluvia. Unwin pensó que tendrían que dormir en el laberinto, en la "cámara central" del relato, y que en el recuerdo esa larga incomodidad sería una aventura. Guardó silencio: Dunraven no pudo contenerse y le preguntó, como quien no perdona una deuda:

—¿No es inexplicable esta historia?

Unwin le respondió, como si pensara en voz alta:

—No sé si es explicable o inexplicable. Sé que es mentira.

Dunraven prorrumpió en malas palabras e invocó el testimonio del hijo mayor del rector (Allaby, parece, había muerto) y de todos los vecinos de Pentreath. No menos atónito que Dunraven, Unwin se disculpó. El tiempo, en la oscuridad, parecía más largo; los dos temieron haber extraviado el camino y estaban muy cansados cuando una tenue claridad superior les mostró los peldaños iniciales de una angosta escalera. Subieron y llegaron a una ruinoso habitación redonda. Dos signos perduraban del temor del malhadado rey: una estrecha ventana que dominaba los páramos y el mar y en el suelo una trampa que se abría sobre la curva de la escalera. La habitación, aunque espaciosa, tenía mucho de celda carcelaria.

Menos instados por la lluvia que por el afán de vivir para la rememoración y la anécdota, los amigos hicieron noche en el laberinto. El matemático durmió con tranquilidad; no así el poeta, acosado por versos que su razón juzgaba detestables:

*Faceless the sultry and overpowering lion,
Faceless the stricken slave, faceless the king.*

Unwin creía que no le había interesado la historia de la muerte del Bojarí, pero se despertó con la convicción de haberla descifrado. Todo aquel día estuvo preocupado y huraño, ajustando y reajustando

las piezas, y tres o cuatro noches después, citó a Dunraven en una cervecería de Londres y le dijo estas o parecidas palabras:

—En Cornwall dije que era mentira la historia que te oí. Los hechos eran ciertos, o podían serlo, pero contados como tú los contaste, eran, de un modo manifiesto, mentiras. Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio. La sabia reflexión que ahora te someto me fué deparada antenoche, mientras oíamos llover sobre el labrinto y esperábamos que el sueño nos visitara; amonestado y mejorado por ella, opté por olvidar tus absurdidades y pensar en algo sensato.

—En la teoría de los conjuntos, digamos, o en una cuarta dimensión del espacio —observó Dunraven.

—No —dijo Unwin con seriedad—. Pensé en el laberinto de Creta. El laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro.

Dunraven, versado en obras policiales, pensó que la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aún de lo divino; la solución, del juego de manos. Dijo, para aplazar lo inevitable:

—Cabeza de toro tiene en medallas y esculturas el minotauro. Dante lo imaginó con cuerpo de toro y cabeza de hombre.

—También esa versión me conviene —Unwin asintió—. Lo que importa es la honda correspondencia de la casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto. Nadie dirá lo mismo de una amenaza percibida en un sueño. Evocada la imagen del minotauro (evocación fatal en un caso en que hay un laberinto), el problema, virtualmente, estaba resuelto. Sin embargo, confieso que no entendí que esa antigua imagen era la clave y así fué necesario que tu relato me suministrara un símbolo más preciso: la telaraña.

—¿La telaraña? —repitió, perplejo, Dunraven.

—Sí. Nada me asombraría que la telaraña (la forma universal de la telaraña, entendamos bien, la telaraña de Platón) hubiera sugerido al asesino (porque hay un asesino) su crimen. Recordarás que el Bojarí, en una tumba, soñó con una red de serpientes y que al despertar descubrió que una telaraña le había sugerido aquel sueño. Volvamos

a esa noche en que el Bojarí soñó con una red. El rey vencido y el visir y el esclavo huyen por el desierto con un tesoro. Se refugian en una tumba. Duerme el visir, de quien sabemos que es un cobarde; no duerme el rey, de quien sabemos que es un valiente. El rey, para no compartir el tesoro con el visir, lo mata de una cuchillada; su sombra lo amenaza en un sueño, noches después. Todo esto es increíble; yo entiendo que los hechos ocurrieron de otra manera. Esa noche durmió el rey, el valiente, y veló Zaid, el cobarde. Dormir es distraerse del universo y la distracción es difícil para quien sabe que lo persiguen con espadas desnudas. Zaid, ávido, se inclinó sobre el sueño de su rey. Pensó en matarlo (quizá jugó con el puñal), pero no se atrevió. Llamó al esclavo, ocultaron parte del tesoro en la tumba, huyeron a Suakin y a Inglaterra. No para ocultarse del Bojarí, sino para atraerlo y matarlo construyó a la vista del mar el alto laberinto de muros rojos. Sabía que las naves llevarían a los puertos de Nubia la fama del hombre bermejo, del esclavo y del león, y que, tarde o temprano, el Bojarí lo vendría a buscar en su laberinto. En el último corredor de la red esperaba la trampa. El Bojarí lo despreciaba infinitamente; no se rebajaría a tomar la menor precaución. El día codiciado llegó; Abenjacán desembarcó en Inglaterra, caminó hasta la puerta del laberinto, barajó los ciegos corredores y ya había pisado, tal vez, los primeros peldaños cuando su visir lo mató, no sé si de un balazo, desde la trampa. El esclavo mataría al león y otro balazo mataría al esclavo. Luego Zaid deshizo las tres caras con una piedra. Tuvo que obrar así; un solo muerto con la cara deshecha hubiera sugerido un problema de identidad, pero la fiera, el negro y el rey formaban una serie y, dados los dos términos iniciales, todos postularían el último. No es raro que lo dominara el temor cuando habló con Allaby; acababa de ejecutar la horrible faena y se disponía a huir de Inglaterra para recuperar el tesoro.

Un silencio pensativo, o incrédulo, siguió a las palabras de Unwin. Dunraven pidió otro jarro de cerveza antes de opinar.

—Acepto —dijo— que mi Abenjacán sea Zaid. Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son verdaderas *convenciones* cuya observación exige el lector. Lo que me resisto a admitir es la conjetura de que una porción del tesoro quedara en el Sudán. Recuerda que Zaid huía del rey y de los enemigos del rey; más fácil es imaginarlo robándose todo el tesoro que demorándose a enterrar una parte. Quizá no se encontraron monedas porque no quedaban monedas; los albañiles habrían agotado un caudal que, a diferencia del oro rojo de

los Nibelungos, no era infinito. Tendríamos así a Abenjacán atravesando el mar para reclamar un tesoro dilapidado.

—Dilapidado, no —dijo Unwin—. Invertido en armar en tierra de infieles una gran trampa circular de ladrillo destinada a apresar y aniquilarlo. Zaid, si tu conjetura es correcta, procedió urgido por el odio y por el temor y no por la codicia. Robó el tesoro y luego comprendió que el tesoro no era lo esencial para él. Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente *fué Abenjacán*.

—Sí —confirmó Dunraven—. *Fué* un vagabundo que, antes de ser nadie en la muerte, recordaría haber sido un rey o haber fingido ser un rey, algún día.

Adrogué, 1949.

JORGE LUIS BORGES

Lenguaje y Olvido

VICISITUDES DE LA NOVELA ¹

No cabe duda de que una de las vías más directas para llegar a saber cómo es un hombre es prestar atención a su lenguaje. La relación de un hombre con la palabra, su modo de entrar en el propio idioma y de habérselas con él es siempre significativa y reveladora. La palabra es la medida del hombre porque es un poco más que el hombre; expresarse es alzarse a una instancia superior a nuestra naturaleza natural y sólo a través de la expresión hallamos continuidad, unidad y forma. Todo lo que sentimos —esa oscura trabazón submarina, tan ajena, tan desconocida, tan próxima a nosotros— no tiene más vínculo con nuestra conciencia que la palabra. En cada instante, nos vamos asiendo a la luz, izando a la superficie, a lo humano, por medio de la palabra; la palabra es el punto en el que, minuto tras minuto, nos vamos salvando del no-ser, el alto punto en que nos encontramos con nosotros mismos y con el universo. Las palabras son

¹ Véase "América, la sin memoria", SUR, Nº 198, y "Ahab y Martín Fierro", *La Nación*, 27 de mayo de 1951.

el espejo en que se fija y salva nuestra transitoriedad puesto que nos van señalando la presencia de una realidad hacia la que ellas necesariamente tienden: el destino extratemporal del espíritu.

En el segundo capítulo del *Génesis*, leemos estas líneas: "Formado que hubo el Señor Dios los animales terrestres y todas las aves del cielo, los trajo a Adán para que viera cómo los había de llamar; y en efecto todos los nombres puestos por Adán a los animales vivientes, esos son sus nombres propios. Llamó, pues, Adán por sus propios nombres a todos los animales, a todas las aves del cielo y a todas las bestias de la tierra..."

En ese instante, cuando Dios pone ante los ojos del primer hombre las cosas creadas y lo invita a dar un nombre a cada una de ellas, cuando lo incita a inventar una palabra que designe y complete cada una de las obras divinas, en ese preciso instante, nace la Poesía. La Poesía brota del primer encuentro del hombre con el mundo. El hombre miró las cosas y las vió por primera vez, y de esa primera mirada nació la palabra. La materia de la palabra es, pues, el amor, el encuentro amoroso del hombre con la Creación. Por voluntad de Dios, el primer hombre fué el primer poeta y ser poeta, ejercitar el don de poesía, vale decir, nombrar con palabras nuevas todas las cosas creadas, fué, por voluntad de Dios, lo primero que hizo. El más grande de los misterios que encierra la naturaleza humana —la Palabra— el que la enlaza con la de los ángeles, aparece así, por orden de Dios mismo en la luz recién nacida del mundo. La tarea primera del hombre, su primer deber, fué nombrar, enumerar, distinguir las cosas las unas de las otras y luego unir las entre sí por medio de la palabra y hacerlas de él, incorporarlas a él. Sólo después de haber inventado el mundo de la palabra, de haber creado ese otro mundo paralelo al cosmos visible, entró el hombre en su verdadero reino, en su región, en tierra humana.

De dónde sacó el hombre sus sílabas y sus nombres, cómo nacieron las palabras, cómo fué aquel ser adulto y niño, mudo, azorado, nupcial, buscando, entreviendo, hallando en las selvas oscuras del propio silencio las formas audibles que corresponderían a las formas visibles, cómo, a través de qué lentitudes, esperas, tanteos, penurias, impaciencias y deslumbramientos los primeros labios humanos fueron conformando las primeras sílabas no nos ha sido revelado ni podrá su secreto ser alcanzado jamás por los cálculos de la ciencia. Es un misterio, y de misterios está hecha la verdad. Con la palabra comienza lo inexplicable, comienza el escándalo de lo humano, pues ella separa

violentamente al hombre del resto de la Creación y lo coloca fuera de toda escala zoológica. El hombre deja a través de ella de ser solamente criatura para convertirse en creador. Dios mismo le entregó el instrumento con el cual El había creado el mundo. Dios había *dicho*: Sea hecha la luz. Y la luz había sido hecha. Y Dios había *llamado* a la luz día y a las tinieblas noche. Y habían quedado hechas la tarde y la mañana del primer día...

Por medio de la palabra —en el principio era el Verbo— Dios había creado las cosas, había dado ser al mundo, es decir, que las cosas salieron de la nada, del no-ser, al ser *nombradas* y la luz no fué luz hasta que Dios pronunció la palabra *luz*. Y Dios entregó al primer hombre el poder terrible de la palabra. Desde ese instante, el hombre no fué del todo hombre, no fué sólo criatura; tuvo poderes angélicos sobre las opacidades de la materia. El hombre ha *colaborado*, según nos lo dice el Génesis, en la creación del mundo, puesto que ha sido él quien ha inventado, edificado, organizado, el universo de la palabra.

Nombre. Número. Los dos vocablos tienen el mismo origen; los dos significan unidad, entero, individuo, y para distinguir las cosas distinguibles y los seres el hombre se sirvió del don divino que le había sido otorgado. Y a medida que iba nombrando, veía surgir en la propia alma una nueva dimensión, una nueva latitud dentro de la cual cada una de las cosas nombradas asumía otro color y otro aire, color y aire de eternidad. (Muchas veces he pensado que con la palabra debió comenzar el miedo, debió terminar un miedo y comenzar otro, el verdadero miedo, el terror al interior, incalculable habitante, que cada uno lleva dentro y no conoce, el abismático miedo al mundo invisible con el que la palabra nos pone en misteriosa comunicación.)

Palabra. Etimológicamente, *palabra* procede de parábola y parábola es visión indirecta, alusión, alegoría, imagen, metáfora. Toda palabra es traslado, transcendencia, figura: toda palabra fué metafórica desde el instante de su nacimiento. Cuando el hombre vió por primera vez el mar del cielo y las nubes del mar, cuando vió el árbol de la noche abrirse lentamente sobre su alma hecha de luna y de pájaros y de lluvia, su íntimo movimiento, su emoción, fué cósmica, integral, es decir, poética, de modo que cuando dijo *luna* o *árbol* o *mar* o *cielo*, todas las otras palabras cabían en cada una de éstas, el universo cabía en cada cosa y todos los nombres en cada nombre; su voz era la voz de la totalidad y dentro de cada palabra estaban implícitas todas las otras porque cada sílaba, cada resplandor, cada sombra, cada cosa, eran parte de una cifra total, única, una, eterna.

Ese acto de descubrir la realidad y de asumirla, nombrándola, dando nombre a todas sus partes, es decir, trasladándolas, volviéndolas al plano superior del Verbo creador de que proceden, ese acto, el acto poético, se verifica en un puro presente. El poeta —y el hombre fué ante todo poeta— comunica con la totalidad abarcando e ignorando la trabazón temporal, porque la palabra es anterior al tiempo, es intemporal y su nacimiento rigurosa operación del presente, libertad pura, actualidad pura. Toda gran poesía hace, pues, lo que se hizo en el comienzo: *inventa las palabras que pronuncia y confunde sus contornos*. Su modo de asociar y vincular no es irracional ni antirracional, sino previo a la razón discursiva. En la voz del hombre movido por el Todo no caben límites, significaciones estrechas, separaciones; los límites que particularizan los significados son esfumados, borrados por la vibración emocional unificadora que atraviesa la aparente diversidad del mundo visible. El sistema en que se organiza la palabra es el sistema mismo de la Creación, porque su origen es el mismo: un acto de amor, un encuentro de amor. La ilación que preside el lenguaje poético no es sucesiva, no es un eslabonamiento de nociones extendidas a lo largo del tiempo lógico porque su lógica es otra, es la lógica poética, es decir que es simultánea, efusiva, íntima, instantánea conaturalidad del alma con el misterio inicial que todo lo vincula, alimenta y unifica.

Las palabras viven en la medida en que se mantienen próximas al fuego de la vida, al fulgurante presente, lejos de cuyo calor empalidecen y mueren. De ahí que sean el pequeño pueblo y el poeta quienes por estar más próximos al instinto o a la emoción mantienen en movimiento el corazón de una lengua. Se ha dicho ya que las más grandes creaciones poéticas surgieron de lenguajes en formación, de estructuras idiomáticas todavía toscas, en estado de integración y crecimiento, cuando el impulso ascencional de un sistema de expresión no ha alcanzado aún la edad en que éste se fija en moldes rígidos. Homero, Myo Cid, *La Chanson de Roland*, Dante y hasta Shakespeare serían ejemplos suficientemente impresionantes de este aparecer simultáneamente de la gran creación poética y la arquitectura general de un idioma.

Pero vayamos a nuestro asunto. La relación de los argentinos —y en general de todos los americanos— con el lenguaje que hablan y escriben es completamente diferente de la que mantiene cualquier europeo con su lengua materna. Si pudiéramos esclarecer en alguna medida el carácter de esta relación habríamos logrado una conquista de indudable importancia en nuestra exploración de nosotros mismos.

Yo diría que entre nosotros —argentinos— y el idioma que hablamos y, más aún, el que escribimos, se interpone un tiempo, una distancia, una pared de aire que nos separa del propio lenguaje y a través de la cual alcanzamos difícilmente unas palabras que no se parecen del todo a nosotros. ¿Qué es, para nosotros, el lenguaje? ¿Es acaso un lenguaje, constituye, acaso, un lenguaje, ese repertorio de vocablos, frío, escaso, inhábil, que continuamente, penosamente, tratamos de acercar a lo que sentimos? Los españoles hablan y escriben como respiran o se mueven y para nosotros hablar —o escribir—, es, cuando salimos de las cien palabras que usamos diariamente, una operación conciente y, en cierta medida, dolorosa. ¿Por qué? ¿Será solamente porque estamos separados del propio pasado? ¿Será porque no viven en nuestra memoria esas fórmulas, giros, modos, que hacen de cada lenguaje un estilo, una continuidad, una tradición viva? El hecho es que las cosas suceden como si cada argentino se hubiera encontrado de buenas a primeras con una lengua para cuya asimilación no estaba preparado y con la cual no tenía un parentesco previo. A cada uno de nosotros el idioma le ha sido dado en frío, le ha sido dado en palabras desligadas las unas de las otras; no se nos ha transmitido una cantidad de maneras de decir sino una cantidad de vocablos aislados que no traían consigo el calor de la vida de que nacieron. Si un idioma no es un sistema general de percepción y expresión de la realidad y más aún, un sistema de pensamiento y un estilo de existencia, no es nada, pues nada sería un conjunto de signos, escuetos y pálidos como números. Lo que da fisonomía a un idioma es la impronta dejada en él por la vida, el modo particular con que la vida lo ha ido coloreando, animando, formando. El español o el francés no son una cantidad dada de palabras, son, uno y otro, un conjunto de combinaciones, asociaciones y oposiciones, ritmos, claridades y oscuridades, gamas de tonos y matices, que deben su peculiaridad al modo de sentir, de pensar y de ser de los pueblos que a través de su expresión vivieron. Cuando un extranjero habla en francés o lo escribe está, aunque no lo quiera, sintiendo y razonando como un francés, tan honda es la huella que el pasado ha dejado en el espíritu del idioma. Si quien pretende expresarse en francés es un español —o viceversa— el trabajo de acomodación será tan difícil y violento que uno y otro quedarán desvirtuados, disfrazados, hasta dejar de ser lo que son y no podrán decir sino trivialidades o falsedades.

A nosotros, argentinos, no nos pasa lo mismo. Generalmente, aprendemos y hablamos con facilidad el francés o el inglés y, sobre todo, el primero de los dos idiomas. (No es esta la ocasión de indagar las causas

de nuestra afinidad con el francés, pero sería de suma importancia esclarecerlas y puntualizarlas.) Como no tenemos un modo heredado de reaccionar ante la realidad ya definido y *expresado*, nos plegamos con alarmante facilidad a los moldes extraños. No estamos ligados a nuestro idioma desde antes de nacer porque el idioma que nos transmitieron no es ya para nosotros lo que una lengua debe ser: un sistema de valoraciones que responda a una sensibilidad determinada y a un determinado modo de vivir. Frente al propio idioma, el europeo y, quizá, sobre todo el francés, toma caminos ya hechos y va instalando dentro de ellos su forma, la forma de su espacio, y ese contorno personal es apenas distinguible —y tal vez por eso más sutilmente diferenciable— de aquello que lo precedía: la dirección y complexión de la lengua.

Si quisiéramos un ejemplo extremo de este fácil fundirse lo personal en lo previo a lo personal, vale decir, el ámbito de una cultura, pensaríamos en Francia, en el siglo xvii, y particularmente, en Racine. Cuando Racine quiso expresar su propia visión del hombre y del mundo, acudieron a él las vestiduras y los gestos de un momento histórico que era en sí mismo suma, concentración, sabiduría, complejidad armoniosa, y al moverse él dentro de esa armonía podía —¡con qué terrible y fácil peligrosidad! —señalar certeramente los claroscuros, los planos, las medidas de su tragedia. Alguna vez, leyéndolo u oyéndolo, se pregunta uno dónde, dentro del exacto edificio de equilibrios sutilmente compensados que contemplamos, se esconde el hombre, Racine. ¿Hay acaso detrás del previsto movimiento de vocablos y actitudes que se desarrollan ante nosotros, un hombre diferente, nuevo, que inaugura a través de las ilustres resonancias de una lengua que parece funcionar por sí sola, una manera personal de ver y de sentir? ¿En qué medida la palabra de Racine es vehículo del mensaje de su siglo y en qué medida hay en ella personal creación, invención? La respuesta es, desde luego, favorable a él pues sin ese hombre particular, sin su particular sensibilidad interpretativa de las leyes del corazón, sin su sentido a la vez religioso y carnal de las formas del alma, aquel sistema previo de valores perfectamente acabados no se nos aparecería en su viva estructura, en su permanente vivacidad. Se es capaz de transmitir una tan alta cultura en la medida en que se es capaz de abarcarla y reinventarla; sin el genio personal de Racine sólo veríamos en sus personajes los desteñidos fantasmas de un mundo muerto. Mas ¡qué lejos estamos nosotros de tener que defendernos de culteranismos y formalismos inertes, nosotros que sólo hemos hallado al nacer unas cuantas palabras desnudas de recuer-

dos, de calor, de vida y que con esas palabras tenemos que expresar el vacío que llevamos dentro y el desierto en que vivimos!

Demasiado cierto es —huelga decirlo— que hemos heredado un idioma maravilloso. Mas he aquí que somos *asombrosamente diferentes de los españoles*. Y no sólo somos diferentes nosotros, sino que nuestra circunstancia y nuestra situación en el mundo, nuestra suerte y nuestro destino son también radicalmente otros. Todo, salvo el hilo invisible de un recuerdo olvidado —y la sangre— nos aleja y distingue de los españoles. Somos distintos y lo somos hace ya un buen rato y aquello en que más viva es la diferencia viene a ser la que un idioma refleja más precisa y perentoriamente: la reacción inmediata de la sensibilidad ante la vida diaria, ante las cosas de todos los días. Ese modo, el nuestro, tiene tan breve historia y tan mala memoria que no ha podido hacer aún con las palabras heredadas su propio sistema de combinaciones, asociaciones y ritmos. La palabra es descubrimiento, brota de un descubrimiento de la realidad, de un encuentro de amor y es en su origen y esencia, presente, pero el idioma —el organismo verbal— es historia y tradición, tradición literaria y oral, y nosotros no tenemos ni la una ni la otra, sino apenas. Es evidente que esa tarea de reconocer con los materiales de una lengua tan hecha al genio de su pueblo como es el castellano, una nueva urdimbre de correspondencias y matices que exprese nuestra particular vivencia no podía ser obra de un día. Nada más lento, difícil, gradual, intermitente, que el trabajo de incorporación, de traspaso de lo que se siente a lo que se dice o escribe, cuando ese trabajo se realiza sin el apoyo de una íntima connaturalidad con el propio lenguaje.

Somos pobres de todo lo que del pasado viene, pero de nada somos tan pobres como de medios de expresión. Ah, alguna vez se dirá, más adelante, mucho más adelante, cuál era en estas épocas que estamos viendo, frente a los problemas de la expresión y de la cultura, el tamaño de nuestra desolación. No hacemos ahora, nosotros y los otros —los extranjeros— sino hallar defectos en la vida americana. ¿Defectos? ¿Acaso no sabemos que América es defecto, falta, orfandad de pasado? Ah, alguna vez se recordará más adelante la encrucijada de invisibles caminos en que se halló tanto tiempo perdida nuestra soledad. (Se recordará, sin apenas creerlo, que cuando la forma europea estaba dejando de serlo y el sentido de Europa parecía ir a desvanecerse en la propia confusión, se nos pedía a nosotros que tuviéramos forma y sentido, olvidando nuestra indigencia, nuestro desamparo, la vastedad de nuestro desierto...)

Sí. De nada somos tan pobres como de medios de expresión. ¿Expresión? Hacer de lo que sentimos y pensamos —¿cómo separar el pen-

samiento de la sensibilidad?— forma. ¿No es ésa la última etapa, la más alta, de una cultura? La tarea en que estamos empeñados es la que los pueblos europeos realizaron a través de quince siglos de esfuerzo continuado y conciente, con la diferencia en desfavor nuestro de que cada una de las razas europeas fué haciendo su idioma mediante largos procesos de aglutinación y ajuste y a medida que establecía, corregía y configuraba, a lo largo del tiempo, su singularidad de temperamento y de vida, es decir, que la historia de cada lenguaje es espejo de la historia de cada pueblo. A nosotros, en cambio, se nos ha dado un idioma hecho, conformado y marcado por una de las razas de más acusado perfil que haya habido jamás sobre la tierra y con ese idioma, tan vigoroso que es en sí mismo un mundo concluso, tenemos que hacer nosotros nada menos que esto: expresar nuestra *disimilitud* y hallar el modo de reflejar en ese espejo —sin romperlo— una realidad subjetiva y objetiva, nueva y diferente. Y digo, sin romperlo, porque ahí reside la mayor dificultad, en salvar a un tiempo las dos realidades: la osatura del idioma, su lógica interna, y nuestra incipiente y ya exigente personalidad.

SE ha dicho que es en Sarmiento en quien comienza a abrirse paso dentro del idioma, un nuevo acento, una nueva manera de expresión. Quizá. Mas frente a esta afirmación yo tengo que confesar que no veo las cosas de ese modo. Para mí, Sarmiento es, en mucha medida, un español, aunque un español sin España, claro está; un español expósito, expuesto, perdido, y si bien su lenguaje encierra una vitalidad propia y anda y se mueve con un desaliño saludable y vigoroso, pienso que así habría escrito un español genial y autodidacto a quien se le hubiera metido en aquel momento en la tremenda circunstancia americana. Sarmiento es un español desencuadernado, su desconcierto se halla visiblemente separado de las fuentes, sí, pero no está en él, por el vigor tal vez de su temperamento convulsivo y voraz, esa, ¿cómo decirlo?, esa particular, voluntaria pobreza de medios, esa simplicidad cautelosa y selectiva que va organizando a través de un sistema sutil de rechazos y preferencias la instintiva expresión de un estado de soledad y de inocencia. Sarmiento era demasiado rico de capacidad asimiladora; todo lo asimilaba sin discriminación y los variados ritmos y accidentes se agolpaban en su prosa —como las ideas— atropellándolo todo para seguir adelante. Mas, a mi ver, su carrera frenética de torrente despeñado se dejaba atrás, como olvidado por su afán de traer el mundo a América, el verdadero protagonista del drama americano: un silencio que busca,

a través de palabras que no fueran hechas para él, rastros y ecos que vayan vinculando el propio pasado al propio ser. Ese sistema de preferencias y rechazos, esa imperiosa necesidad de selección que todos llevamos dentro, frente a nuestro propio idioma, va haciendo su gradual aparición en nuestra literatura desde hace poco menos de un siglo y no ha logrado todavía, desde luego, conformar la fisonomía de un lenguaje a la vez español y nuestro.

Quien tenga en algún viejo cajón de su casa un paquete de amarillas cartas de familia, tómese el trabajo de observar en ellas la evolución del vocabulario, de los giros, del tono del idioma. Nuestros tatarabuelos escribían como españoles, o casi. Se expresaban en forma noble, algo afectada, impersonal, fría; es como si ellos, las personas que eran, pudieran apenas moverse dentro de la vetusta indumentaria que seguían usando. El idioma que escriben es aparentemente mucho más español que el nuestro pero su pálida corrección está separada de sus ánimos, ya americanos, de sus vidas, y no se siente a través de ella ni el ruido ni el calor de la existencia. Nuestros abuelos escriben ya más argentinamente, más llanamente y ha desaparecido en las cartas que llevan fecha de fines de siglo, todo amaneramiento casticista aunque, eso sí, para ser reemplazado por otro amaneramiento bastante conmovedor: un barroquismo algo galicado en cuya pompa candorosa se advierte ya más nítidamente la presencia de una independencia que busca una expresión propia.

Mas volvamos a los ejemplos visibles. Yo diría que así como no veo en Sarmiento sino el estallido de una individualidad poderosa, veo, en cambio, en las *Memorias*, de Paz, un tono general más expresivo de lo típicamente nuestro. Su lenguaje es mucho más pobre, mas su sencillez fluye sigue la realidad como sigue un río los accidentes de la tierra que riega: se trata de un cierto despojamiento, de un cierto alisamiento del idioma que si bien empobrece su léxico y su sintáxis hace de él una materia más dúctil y transparente, como si ese deslizarse sobre las asperezas de la lengua fuera imponiendo sordina a las palabras pronunciadas y mostrándonos más viva y próxima la fresca emoción que las alienta. Durante esa primera etapa —que podríamos hacer llegar hasta la aparición de Lugones— nuestro lenguaje más veraz no hace sino desvestirse de aquello que más lo traba y escandaliza.

En esa tarea de desbrozamiento de la lengua la influencia del francés tuvo, sin duda, gran importancia. A fines de siglo sólo se leía en francés, sólo se miraba a Francia y aunque en sí misma toda interferencia de un idioma evolucionado en otro idioma evolucionado es suma-

mente peligrosa, la familiaridad con ese otro modo, ese otro ritmo, esa otra lógica idiomática, ayudó a romper aquella inerte dependencia, que no nos enriquecía puesto que no procedía de un contacto vital, y de la que era imprescindible liberarse. (¿No fué esto, esto mismo, el contacto total con otra literatura y con otra visión estética, lo que hizo de la aparición de Rubén Darío un acontecimiento sensacional de proporciones revolucionarias dentro de la poesía hispánica? No se debió, por ventura, a la directa influencia francesa que llenó de aire nuevo y diferente la fértil sensibilidad del americano, el efecto que produjo su poesía dentro de la misma España?) En la *Excursión a Los Ranqueles*, por ejemplo, es ya patente el cambio de acento y de ritmo en el andar del relato y el caso es ilustrativo por ser su autor quien era. Mansilla pertenecía a dos familias tradicionales: era Mansilla y Rosas; además había vivido largos años en Francia. Se une pues, en él, a una nativa familiaridad con el idioma heredado, el influjo de lo francés, influjo que es por cierto bien visible en su modo de narrar y de llevar el diálogo. Y no obstante las muchas deficiencias de una prosa todavía sin organicidad ni vigor interno ¡qué gusto a América tiene el aire que circula por esos diálogos, por esas incorrecciones, esas ingenuidades, esos olvidos, por esas palabras enhebradas en una lógica que va naciendo en cada instante de sí misma!

Mas no se trata aquí de historiar una evolución que queda de hecho librada a los especialistas. Sólo me incumbe ir anotando impresiones que puedan servir para una mayor y más próxima comprensión de nosotros mismos. Uno de los más arduos problemas que los americanos tenemos a cada paso que enfrentar y resolver es el problema del idioma, porque el idioma está hecho de pasado, de memoria, de historia, y se halla, por consiguiente, separado de nosotros; mas también es verdad que ese pasado, hecho organismo verbal, va recibiendo sangre del instante vivo y que una lengua sobrevive si es suficientemente fuerte para ir dejando caer lo que le sobra, si es suficientemente joven para —siendo ella pasado— olvidar el pasado y deshacerse, andando, del tiempo muerto. Como la acción, la palabra vive del grado de olvido de que sea capaz, y como la acción carece de sentido si no arraiga en el pasado de que procede. El idioma que heredamos seguirá viviendo en nosotros en la medida en que nos sirva, en que sepamos hacerlo servir a nuestro modo de ser, de pensar y de sentir. La lógica y riqueza de su estructura fundamental ha dado ya pruebas de una singular capacidad de transformación y adaptación en los variados matices y ritmos que ha ido tomando el habla en boca de los numerosos y no idénticos pueblos hispanoamericanos. Quie-

nes pretenden que se debe conservar el idioma en un fanal para que no vaya a posarse sobre él un solo grano de polvo americano recuerden de qué medios se valió Valle-Inclán, el gallego, cuando quiso escribir una obra americana. Pues lo que hizo fué componer un lenguaje *ad hoc*, inédito, en el que arcaísmos, barroquismos, mexicanismos, cubanismos, neologismos y valleinclanismos se entremezclaron libremente, orgiásticamente, inolvidablemente, para mostrarnos la figura de un tirano mestizo, grotesco y sangriento, rumiando coca entre indios y gachupines, bajo el alto sol de una tierra caliente.

Tirano Banderas es un caso ejemplar y de extraordinaria utilidad para nosotros porque está enteramente *hecho con palabras*; es un producto exclusivo del peculiar lenguaje que para el caso fué compuesto por su autor. La obra es un lenguaje. Y es por eso que tiene una fuerza tan particular no obstante haber sido esa lengua compuesta desde fuera de la realidad que evoca, no haber brotado del interior de ella. El lenguaje, como el instrumento musical, es en sí mismo un orden creador, suscitador, organizador, que conforma y extiende el mundo que describe. Las palabras no son sólo medios, son, en sí mismas, energía, vida que se agrega a la vida, creación; pronunciar una palabra es liberar un caudal de energía que, muchas veces, nos excede; por ello despojarse de palabras es despojarse de posibilidades, de nacimientos, es ir cerrando puertas, salidas fecundas hacia horizontes invisibles. Nuestra primera reacción frente al idioma fué saludablemente defensiva, mas si aquella tendencia a restringir un lenguaje que nos desvirtuaba porque no se nos parecía íntimamente se prolongara demasiado y continuáramos encojidos dentro de un sistema de rechazos, sólo conseguiríamos, a la larga, limitarnos y empobrecernos. *Tirano Banderas* es, en ese sentido, una lección que debemos recoger. Y es una lección porque indica qué se puede hacer —¡hasta en América!— con palabras separadas, aisladas, que por el mero hecho de ser manejadas con sentido y de no obedecer a otra ley que la ley estética entran las unas en las otras y conforman un imprevisto y novísimo lenguaje. La obra está firmemente plantada en tierra americanas pero el mundo que sobre ella se levanta es un mundo burlesco, irreal, fantasmagórico, y su autor deliberadamente quiso que la fabulosa atmósfera evocada se llenara, como de pájaros multicolores, de palabras de toda laya y jaez y es un hecho que cada una de esas palabras, venida de cerca o de lejos, fué adquiriendo al entrar en el nuevo aire, nueva temperatura, nuevo sentido, nueva dimensión. Mas en *Tirano Banderas* falta lo que no puede fabricarse. Falta lo que no es palabra. Yo diría que la gran literatura está hecha de dos cosas: de

palabras vivas y de silencios vivos, de presencias y ausencias, de formas visibles y de aquello que está dentro, debajo o en torno a las formas visibles. Las palabras son agentes catalizadores de la energía creadora, mas esa energía cuando es creación, invención, rebalsa toda palabra y la rodea y envuelve y trasciende, y ese vivo silencio que envuelve las palabras es, en las mayores obras, más presencia, más forma, más actuante, que la palabra misma. Eso hace, al fin y al cabo, la poesía: va llenando de silencio las palabras que pronuncia y los silencios de palabras, de manera que los dos mundos —el de la luz y el de la sombra— se equilibran y compenetran en una síntesis exacta. En *Tirano Banderas* falta el rumor del silencio, el peso —imponderable— del silencio poético, sin cuyo misterio la obra más admirablemente compuesta queda encerrada en sí misma, reducida a sí misma.

Cuando Lugones escribió *La Guerra Gaucha* debió sentir la necesidad de multiplicar al acervo demasiado empobrecido de nuestro vocabulario escrito y se esforzó por hacer entrar artificialmente en su obra un sinnúmero de vocablos extraños al tema que trataba. El resultado no fué —creo— encomiable, pero es un hecho que esa necesidad está hace años en el aire que respiramos. Es un hecho que necesitamos enriquecernos de palabras y de ritmos y traer a nosotros gran parte de la riqueza que no poseemos y que nos pertenece. La etapa comenzada el siglo pasado durante la cual se fué estableciendo dentro del idioma un sistema de eliminaciones toca ya a su fin. Ya sabemos cómo somos, o mejor, cómo *no* somos. Nuestra tarea de hoy sería la de traer a nuestro modo, a nuestro lento modo de rehuir la realidad para afirmarnos mejor ante ella, caminos nuevos, viajes nuevos, aventuras nuevas. Dejemos pasar a la lengua que hablamos y escribimos, no sólo el gusto de nuestra tierra, su color y su ritmo, sino nuestro afán de universo, el argentino afán de mirar hacia el mundo y abarcarlo.

Los idiomas viven del pasado y reviven del instante, del encuentro amoroso, inmediato, carnal, del hombre con las cosas. La escena del *Génesis* se repite todos los días. América —a esa conclusión iremos llegando— no hallará su memoria, su sentido, su ser y su lenguaje, sino a través de la creación poética de sí misma, porque imaginaria, poética, es la substancia del hecho americano. Bajo el signo de la leyenda nacimos y fabuloso es el camino por el que parece querer llevarnos una misteriosa fatalidad. Y cuando digo creación poética no pienso sólo en el plano de lo puramente literario; pienso en todos los órdenes de la vida, pues creadores de poesía son también los fundadores de moral, de conciencia, de esperanza. Esa es la realidad a que

aspira el doloroso vacío americano: la presencia de inspiradores y creadores cuya visión se extienda hacia adelante movida por un sentido épico y religioso del porvenir continental. En los últimos años, urgidas por esa ansia secreta de integración y superación, han visto la luz en el norte y en el sur del continente algunas obras que persiguen, no ya el logro de aciertos estéticos aislados, más o menos difíciles, más o menos valiosos, sino la expresión, en términos poéticos, de un estado de exigencia y ensoñación. Ese natural lirismo del ánimo y esa vocación de carácter ético han comenzado a ser interpretados de diversos modos y desde diversos puntos de vista. Veremos después las obras de tres escritores que hallo ejemplares de esta ambición interpretativa y creadora de la imponderable realidad americana: Faulkner, Mallea y Neruda, pues creo que sus obras conforman tres lenguajes, tres sistemas poéticos, es decir, tres sistemas de aprehensión e interpretación de lo esencialmente americano, perfectamente diferenciables y conclusos.

CARMEN GÁNDARA

Teatro y Filosofía. A Propósito de "Rome n'est plus dans Rome"

Lo esencial de mi obra, con excepción de los estudios críticos, se distribuye entre la filosofía y el teatro. Pero siempre se corre el peligro de hacerse una idea inexacta sobre la relación que existe entre estos dos aspectos de mi producción. Contrariamente a Sartre (así lo creo, al menos), tuve siempre la ambición de escribir para el teatro. Mis primeras piezas son contemporáneas de mis primeros estudios filosóficos. Aunque durante mi adolescencia sufrí la influencia de François de Curel y del teatro de ideas, muy pronto me alejé de esta concepción que no me parecía conforme a la misión auténtica del arte dramático. Salvo, quizá, en *Le seuil invisible*, aparecida en 1914, puedo decir que mi actividad de dramaturgo no ha sido nunca tributaria de mi pensamiento filosófico. Todo ha sucedido por el contrario como si el drama fuera para mí una experiencia primera, una experiencia auténtica y privilegiada que anticipaba aquello que sólo más tarde habría de serme dado en el plano de la reflexión filosófica.

Es así como en *L'iconoclaste*, cuya primera versión fué redactada durante la guerra del 14, se encuentra la prefiguración concreta de la idea de misterio tal como debía ser expuesta veinte años después en *Etre et Avoir*. Ya lo ha dicho Gerhardt Hauptman en un texto poco conocido aunque capital: el pensamiento dramático proviene del pensamiento pensante y no del pensamiento pensado, es decir que no puede en ningún caso, so pena de desnaturalizarse, partir de ideas ya elaboradas que trataría uno de vestir o disfrazar. En el teatro, los seres son lo primero, y la función del autor dramático es concebirllos como se concibe un ser viviente y no una idea abstracta. Lejos de sacrificarlos a cierta noción que quisiera inculcar al espectador, debe borrarlos ante ellos, salvaguardar su desarrollo autónomo. La verdad es que la libertad de los personajes y la del espectador deben ser respetadas solidariamente, mientras que en la pieza de tesis, que no es sino propaganda, una y otra son inmoladas a cierta voluntad de predicación.

Tal ha sido mi posición. Puedo afirmar que nunca me he separado de ella, tanto en mi propia obra como en mi manera de juzgar la obra ajena. Me ha sucedido escribir que prefería un buen "vaudeville" a una pieza de tesis.

Ibsen fué, desde luego, uno de los dioses de mi juventud, y por él conservo una admiración profunda. Pero debo reconocer que hasta en algunas de sus obras maestras, como en *Casa de muñeca*, no se ha librado por completo de la tentación de enseñar.

Creo que deben recordarse estas ideas si se quiere comprender en qué sentido mi teatro puede llamarse cristiano. Siempre me abstuve de todo lo que pudiera parecerse a una apologética. En algunas piezas, sobre todo en las últimas (*L'émissaire*, *Le signe de la croix*, *Rome n'est plus dans Rome*), una luz aparece al final, pero tan sólo en la perspectiva de uno de los protagonistas y de tal modo que el espectador tiene plena libertad de acogerla o rechazarla. No se trata nunca de imponerle nada que se parezca a una solución en un dominio en que la conciencia debe ser soberana y decidir por sí misma. A lo largo de mi obra toda no habré tenido más ambición que responder por mi cuenta, sean cuales fueren mis debilidades e insuficiencias, al deseo expresado por Claudel en *La maison fermée*:

Haz que yo sea entre los hombres como una persona sin rostro y mi
Palabra sobre ellos sin ningún sonido como un sembrador de silencio,
[como un sembrador de tinieblas, como un sembrador de iglesias,
Como un sembrador de la medida de Dios.

MI ÚLTIMA PIEZA

Rome n'est plus dans Rome, la más reciente de mis obras dramáticas, ha sido compuesta en enero de 1951. Tenga o no sentido admitir que fué precedida por una elaboración subconsciente, sólo puedo decir que brotó con fuerza y rapidez excepcionales. No hubo intervalo entre el momento en que concebí la idea de esta obra y aquel en que empecé a escribirla. Ello se explica, sin duda, por el hecho de que vi de inmediato cuál sería la curva del drama y en qué acabaría, mientras que muy a menudo, sobre todo en *L'émissaire* y *Le signe de la croix*, necesité harto tiempo para ver, partiendo de ciertos datos muy precisos, muy consistentes, cuál sería la evolución final de los personajes. En esta obra, el período de incertidumbre y de espera se redujo a cero. Pudo afirmar que el incidente Gilson no intervino para nada, a pesar de las apariencias, en la concepción inicial de *Rome n'est plus dans Rome*. Supe del incidente después de haber comenzado a escribir la pieza. Por lo demás, el caso de Pascal Laumière y el de Etienne Gilson son psicológicamente muy distintos. Y de ninguna manera hubiese pensado en llevar a la escena la historia de un hombre hacia quien tengo una gran deuda de reconocimiento. En el origen de la obra hay una angustia personal, que muchos otros han sentido como yo, sin duda, y de la que tuve conciencia de liberarme por una verdadera catarsis, proyectándola en un personaje muy diferente de mí mismo y que es, sin embargo, una de mis posibilidades interiores. Hace algunas semanas, en Africa del Norte, tuve ocasión de repetirlo: la experiencia dramática no es posible sino a partir de la experiencia de cierta pluralidad interior que la reflexión es incapaz de resolver y que no debe uno, por lo demás, tratar de reducir. Un ser perfectamente unificado, un monolito humano, no podría evidentemente ser autor dramático.

Sobre todo, que no se busque en *Rome n'est plus dans Rome* nada que se parezca a una tesis. Allí se evoca un problema trágico e ineludible en el marco de cierto destino individual relacionado con una pequeña constelación de seres estrechamente unidos entre sí. Desde luego, Pascal Laumière se aleja de Francia con la conciencia intranquila, se arrepiente de su acto y al final de la pieza entona un *mea culpa* público. Pero debe reconocerse que el caso es singular, que también lo son las circunstancias, y que no podemos desprender de esta historia una conclusión universalmente válida. Haré notar que Marc-André, el joven sobrino de Pascal, parece adaptarse perfectamente al Nuevo Mundo, sin duda porque no pertenece ya verdaderamente a

Francia, a su civilización, a la cual Pascal permanece unido por todas sus fibras. Entre las dos generaciones se ha cavado un foso, bien difícil de salvar, y en esto reside precisamente el carácter profundamente trágico de la pieza. Como todas mis obras dramáticas, está bañada en una atmósfera de incertidumbre. Esto es muy claro, por ejemplo, en lo que concierne al conflicto entre Pascal y su cuñado comunista. He procedido de manera que, sea cual fuere mi posición personal, el espectador pueda inclinarse en un momento dado a dar la razón al comunista; por lo demás, las condiciones en que éste habrá de morir atestiguan en favor de su patriotismo. Pascal debe pues reconocer que su juicio sobre aquél ha sido precipitado e injusto: lo cual no significa en modo alguno que deba admitir posiciones que le causan horror.

Podríamos hacer observaciones análogas sobre los demás personajes, especialmente sobre Renée y los vínculos que la ligan a su marido. Cuando Pascal exclama: "Tú eres mi desgracia, ¡siempre has sido mi desgracia!", dice la verdad, mas ¿por qué Renée ha sido llevada siempre a proponerle la imagen más descorazonadora de sí mismo? ¿Será porque es incapaz de discernir lo que hay de auténtica nobleza en su marido? ¿Y hasta qué punto no es él responsable de esta incapacidad? Tal vez porque no la ha amado realmente, porque padece de cierta indigencia sentimental. Pero también aquí se plantean muchas preguntas a las que sólo podemos contestar en forma hipotética. No cabe duda de que entre él y Esther existe un acuerdo mucho más profundo, acuerdo ligado al hecho de que Esther es un ser esencialmente moral y que se comunica con él en un plano al que Renée no tiene acceso. Pero todavía este acuerdo no es sino parcial. En Pascal, que se considera o se cree incrédulo, hay a pesar suyo toda una nostalgia de la fe que es extraña a Esther: ésta, judía por su madre, es demasiado racionalista para comprender semejantes aspiraciones. Es un ser de deber, que buscará hasta el final dónde están sus obligaciones. Pascal, por el contrario, busca una categoría suprema y, como no la encuentra, no cesa de evolucionar durante toda la obra. Como a Simón Bernauer, el héroe de *Le signe de la croix*, la persecución lo revelará a sí mismo. Pero esta persecución no es a los cristianos, es la persecución a Cristo por un clericalismo despótico y que llega a desconocer lo humano a igual título que el dogmatismo ateo al que pretende oponerse.

Pienso que estas indicaciones permitirán a los espectadores orientarse lo mejor posible en un drama que si bien, teatralmente hablando, es muy despojado y está reducido a lo esencial, ha sido concebido de

modo de lanzar a la reflexión de cada espectador muchos y a menudo muy contradictorios llamados a los cuales debe responder la conciencia de cada cual según lo que ella sea o aspire a ser.

(Traducción de Beatriz Guido)

Mayo de 1951.

GABRIEL MARCEL

William Faulkner y su Mundo

EN la cara interna de la contratapa de *Absalom, Absalom* hay un mapa del pueblo de Jefferson, Mississippi, y de la región que lo rodea: el condado de Yoknapatawpha, escenario de la mayor parte de la obra de Faulkner y sin duda de la que le ha dado su lugar en la literatura de hoy, adecuadamente reconocido mediante el otorgamiento del premio Nóbel. La ubicación de las escenas y pasajes de su comedia humana está cuidadosamente rotulada con tinta roja, y el mapa está firmado: "William Faulkner, único dueño y propietario". Si Faulkner sufre de un complejo de Dios hay que perdonarlo, porque ha creado un mundo completo hasta el menor detalle, con pasado, presente e insinuaciones del futuro. Es un mundo local, del Sud y específicamente del Mississippi, aunque se considere separado de la totalidad del Estado de Mississippi: "área 2400 millas cuadradas, población 6298 blancos, 9313 negros". Pero Faulkner lo ha observado, sentido y presentado tan profundamente que trasciende lo parroquial, lo regional, lo indígena, y logra universalidad. Uno de sus críticos escribía recientemente: "Si se la toma como información realista sobre la vida del Sud, la saga de Yoknapatawpha tiene muy poco sentido. Se basa en la devoción de toda la vida del autor al escenario del Mississippi, pero no es una simple copia de ese escenario. Es más bien una versión grotesca, simbólica, en la cual las dimensiones de la realidad están desordenadamente deformadas para volverlas más vívidas. Más aun, cualquier habitante del Norte que creyera que el mundo de Faulkner se limita al Sud caería en un complaciente provincialismo. Cuando Faulkner describe su condado de Yoknapatawpha, habla no sólo del Sud sino también del Norte, no sólo del Norte sino también de toda la vida moderna".

Quizá sea Faulkner el único propietario de ese mítico mundo suyo, pero cada uno de sus lectores ha tenido allí una temporaria —una “ultrajada” (uno de los adjetivos más empleados por Faulkner)— residencia. Casi siempre es una estadía de pesadilla entre seres presentados en su mayor parte como personajes de un drama alegórico, en términos de su pasión dominante y destructora; un mundo alucinado, tan pesado, tan controlado por el pasado que el presente es retorcido y contrahecho. Pero como el Convidado a la Boda, el lector puede optar sólo por oír estos relatos de Viejo Marinero¹ de violencia, destrucción, podredumbre, pecado y muerte, porque su autor posee un talento narrativo elevado al más alto grado, y la intensidad de su tono para contar historias es tan dominadora como la brillante mirada del Marinero.

Cronológicamente Faulkner pertenece a la “generación perdida” —es un año menor que Dos Passos, un año mayor que Hemingway— cuyos miembros comprenden al grupo de escritores mejor dotados del mundo de hoy. Está vinculado a ellos por sus experiencias de guerra (voló en la Real Fuerza Aérea y en la aviación canadiense durante la primera guerra mundial) y por el *Zeitgeist*: lazos por cierto poderosos. Pero después de su regreso de la guerra tomó por un camino que divergía violentamente del seguido por cualquiera de sus contemporáneos. Su expatriación se extendió a un año en Nueva Orleans, unos meses en Nueva York, y un paseo por Europa que soslayó la *rive gauche*, tras lo cual regresó a Oxford, Mississippi, donde había crecido y donde ha permanecido desde entonces, excepción hecha de unos breves viajes a Hollywood con motivo de la filmación de alguno de sus libros, y unas pocas visitas a Nueva York para ver a su editor. Allí ha estado escribiendo sin prisa y sin interrupción, desde 1927, esa serie de libros que constituye un aporte fundamental a la literatura norteamericana. Se llama a sí mismo granjero, es miembro de la comunidad local, cazador y pescador de estilo casero, sin guías ni aparejos de alta mar; se ha citado un dicho suyo según el cual tiene dos pasiones en la vida: su hija y *Don Quijote*.

Aunque pertenece a una distinguida familia de legisladores y figuras públicas de diversas clases —su bisabuelo, el coronel William Falkner (*sic*) fué el autor de una de las novelas más populares de su tiempo, *The White Rose of Memphis*—, Faulkner, que recibió quizá menos educación formal que ninguno de sus contemporáneos (lo cual en ningún sentido significa menosprecio por su cultura), se vió obligado para sub-

¹ El Convidado a la Boda y el Viejo Marinero son los personajes centrales de *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge (N. del T.).

sistir, a trabajar en puestos ocasionales de empleado de correos, bombero, pintor de casas, hasta que pudo ganarse la vida escribiendo. Pero no son estas experiencias lo que da a su obra el sentido de tragedia y de ruina que con tanto vigor la señala. No hay en ella diatribas contra la sociedad por su incapacidad de reconocer al artista y acordarle el lugar que le corresponde. La desilusión de Faulkner es mucho más profunda e impersonal. Poco puede decir el derrumbe de la sociedad moderna a quien creció en un mundo que todavía se sentía humillado, vencido, con las viejas heridas de la guerra aun abiertas, con las narices llenas del olor de putrefacción, por más que lo perfumara el jazmín, del muerto Sud tipificado en el clan decadente y suicida de los Sartoris, y el hedor de los trepadores Snopes, encarnación del nuevo Sud desarraigado, sin rostro, sin tradición, que en conjunto comprenden una parte tan grande del mundo por él pintado con todo detalle. Podría ser sólo la extensión, en mayor escala, de una tragedia que él conoce demasiado bien. La guerra de secesión, que condicionó a Faulkner y a su mundo, se libró con motivo de la esclavitud, institución que él aborrece con las fibras más profundas de su ser, pero en reemplazo de ella vino una degradación de la conciencia, un enlodamiento de la responsabilidad ética, una incapacidad para la libertad que abre las puertas a una esclavitud aun más envilecedora: la de la máquina y el Estado. Pero la paciencia y el valor y la humildad están a la cabeza de las virtudes de Faulkner; sabe que es posible sobrevivir y que hay coraje en jugar las cartas que se reciben sin lloriquear ni pasar la mano. "La destrucción es como cualquier otro cobarde... No va a pegar al tipo que le mira en los ojos..." Por lo demás Faulkner, al contrario de muchos otros, no fué nunca engañado por la rosada luz de falsas auroras utópicas. Parte de su herencia sudista es el fondo protestante-calvinista —"el protestantismo nacido entre nieblas, injertado en esta tierra de sol violento"— con su énfasis sobre el pecado original. Despojado de sus connotaciones teológicas, significa para Faulkner que la raíz del mal está en el corazón del hombre y que ningún cambio de sistema, ninguna resolución del gobierno pueden alterar este hecho. De ahí su intenso individualismo, su desconfianza de la reforma por decreto, que originaron la acusación de ser un reaccionario a menudo dirigida contra él. Nadie ha retratado al negro más noblemente que Faulkner, nadie es más agudamente consciente de la injusticia que padece en el Sud (y en el Norte, agregaría él con seguridad). Cuando Faulkner se pone a sacar la viga del ojo del Sud, no es que ignore la que hay en el ojo del Norte, sino que aplica el cauterio a lo que más conoce y ama. Para él, los males que sufre el Sud son la retri-

bución que le ha cabido por el pecado de la esclavitud. "Hasta que un día Él dijo... Está bien. Esto es bastante... y miró en derredor suyo por última vez... a esta tierra, este Sud por el cual Él había hecho tanto dándole bosques para cazar y arroyos para pescar y tierra profunda, rica, para sembrar las semillas y lozanas primaveras para hacerlas germinar y largos veranos para hacerlas madurar y serenos otoños para cosecharlas... y no vió esperanzas en ninguna parte y... Él dijo... Apparently no pueden aprender nada sino mediante sufrimientos ni recordar nada que no esté subrayado con sangre..." Pero el arrepentimiento por el pecado debe ser voluntario si se ha de expiar la culpa; y esta acción moral por la cual se redimen pecador y víctima es negada si se la impone desde afuera. Es imposible comprender a Faulkner si se hace caso omiso del aspecto religioso de su obra, oscurecido por lo que tan a menudo ha sido considerado erróneamente como deliberado sensacionalismo. Ningún escritor moderno tiene como él conciencia del mal, y tras los ejemplos de violencia y destrucción que abundan en sus libros, y que deben ser tomados simbólica más que literalmente, se encuentra una profunda lección moral.

Si en su preocupación por la naturaleza del mal Faulkner es producto de su herencia protestante-calvinista y está por ello ligado a predecesores tan notables como Hawthorne y Melville, el origen de otra de sus actitudes dominantes remonta mucho más atrás y coincide con San Pablo (si es que no brota directamente de él), San Agustín y los primeros Padres de la Iglesia: su aversión y su desconfianza de la mujer. En el vasto lienzo de su comedia humana, sólo muy pocas mujeres no son efectiva o potencialmente depravadas —el eterno enemigo del hombre, la causa de su caída— y las raras excepciones son invariablemente de una edad en que ya no amenazan el alma del hombre. Acompaña a esta execración un temor, el temor del adversario que juega con reglas diferentes, cuya concentración y cuya persecución tortuosa pero firme de fines propios le aseguran el triunfo final. En la obra de Faulkner, la relación entre hombre y mujer es casi siempre una relación torturada. En la mayoría de los casos, es la de la mosca que lucha impotente en la tela de la araña, o la lujuria brutal. Hay que buscar la verdadera ternura y comprensión en las relaciones entre hermano y hermana, como las de Quentin y Candace Compson en *The Sound and the Fury*, o las de Narcissa y Horace Benbow, que aparecen en *Sartoris* y en *Sanctuary*; relaciones que bordean lo incestuoso y que llevan en sí la simiente del desastre. Quizá deba considerárseles como símbolos de la introversión del Sud, que vive dentro de sí mismo, vuelto sobre

sus recuerdos particulares en una especie de narcisismo que lo separa del resto del mundo y vicia sus posibilidades de vida normal. El elemento erótico está casi totalmente ausente de la obra de Faulkner; algunas de sus mejores páginas evocan el mundo de los hombres, de los hombres que están juntos, pescando o cazando o charlando sentados. Para él, como para el torero Guerrita, el de los aforismos senequianos, "No es cosa de hombres andar entre mujeres"¹, y la intrusión de una mujer, así sea casual, en este mundo masculino, en el mejor de los casos, perturba, y por lo común trastorna. No hay que perder de vista este rasgo de la vida de fronteras. Mark Twain está en la línea de los antepasados literarios de Faulkner, y muchas de las escenas de *The Hamlet*, de las mejores de Faulkner, llevan la marca ancestral. El mundo de Huck Finn era también de preferencia un mundo sin mujeres. Faulkner derrama sobre la tierra su capacidad de amar. Conoce todos sus aspectos, colinas y hondonadas, campos y bosques, y su reacción ante cada una de sus horas y estaciones logra una belleza lírica que su poesía alcanza rara vez. Y este amor incluye animales, los animales del hombre, caballos, perros, especialmente perros de caza. La mula, considerada por lo común el más innoble de los animales, ha obtenido de Faulkner un tributo que le compensa del ridículo y de las injurias de que fué objeto durante tanto tiempo: "Fué ella, más que ninguna otra criatura o cosa, quien, fiel a la tierra cuando todo lo demás vacilaba ante el fatal *juggernaut* de los acontecimientos, impermeable a las condiciones que destrozaban el corazón de los hombres a causa de su venenosa y paciente preocupación por el presente inmediato, rescató al postrado Sud de debajo del talón de hierro de la Reconstrucción y le enseñó de nuevo la altivez por medio de la humildad y el valor a través de adversidades superadas, y realzó lo casi imposible a pesar de desventajas desesperadas, con pura, vengativa paciencia". En su tratamiento de los niños, blancos o negros, hay una ternura, un respeto y una comprensión que se encuentra rara vez. Aquí vuelve Faulkner la espalda a su herencia calvinista. No hay predestinación, no hay niños condenados; los niños llegan inocentes al mundo, y los destruye el mundo desconcertante, aterrador, de los adultos.

A juzgar por sus dos primeros libros, *Soldier's Pay* (1926) y *Mosquitoes* (1927), en los cuales iba aprendiendo el oficio, adquiriendo penosamente técnica y lenguaje, hubiera sido difícil pronosticar la aparición del mundo completo y viviente que surgió con los dos libros

¹ En español en el original.

siguientes, *Sartoris* (1929) y *The Sound and the Fury* (1929). Con ellos inició la epopeya del condado de Yoknapatawpha. En ambos, el tema es la yuxtaposición del pasado y el presente; del pasado que se fué, pleno en su tiempo de sentido, con "su amor a la tierra y su valor y sus antepasados heroicos y sin mácula y su habilidad para montar a caballo", en contraste con el presente vacío y ostentoso, animado por la rapiña codiciosa o el deseo de morir. *The Sound and the Fury* es literalmente un cuento contado por un idiota, el imbécil Benjy, avatar final de la arrogante familia de los Compson, a través de cuya conciencia se desenvuelve mucha parte del relato. A pesar de los cambios de tiempo y de lugar, del juego recíproco de mundos internos y externos que someten al lector a un esfuerzo que llega más allá aún de las más extremas exigencias de Henry James, es éste el libro de trama más cerrada escrito por Faulkner. En general se lo juzga mejor a través de sus cuentos largos —algunos de sus libros más satisfactorios, como *The Hamlet*, *The Unvanquished* o *Go down Moses*, están compuestos por cuentos largos que, si bien tienen unidad central, existen en forma independiente —o a través del conjunto de su saga de Yoknapatawpha, que incluye, además de *Sartoris* y *The Sound and the Fury*, *As I lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1932), *Absalom, Absalom* (1936), *The Unvanquished* (1939), *The Hamlet* (1940), *Go down, Moses* (1942) e *Intruder in the Dust* (1948). *Pylon* (1936) y *The Wild Palms* (1939) son incursiones fuera de las fronteras de Yoknapatawpha y se resienten por ello, al igual que sus cuentos de ambiente europeo (que a menudo parecen de un Hemingway inferior). Hay en Faulkner una virtud como la de Anteo: su fuerza deriva de su proximidad a la tierra de que ha surgido, y está proporcionada a su unión con ella. Sin embargo, una mitad de *The Wild Palms*, presumiblemente contrapunto de la otra mitad, pero tan absolutamente separada de ella que habría podido publicarse en forma independiente, es magistral. Su título, *Old Man*, proviene del río Mississippi, que condiciona su acción; y se la ha definido como "un Huckleberry Finn histórico". El protagonista, aunque estuvo temporariamente alojado en la granja de presidiarios del Estado, debe de haber tenido su origen en el condado de Yoknapatawpha. Es un descendiente andrajoso, "ultrajado", de Don Quijote, que ha leído revistas policiales baratas con la misma fe con que el Caballero de la Triste Figura sus libros de caballería, a fin de convertirse en el perfecto ladrón de trenes, sólo para que lo capturen y lo condenen en su primera tentativa de asalto.

Al considerar los trabajos sobre Yoknapatawpha en conjunto puede apreciarse el alcance de la obra realizada por Faulkner, la fuerza y la destreza con que maneja hechos y seres en una escala a la que nadie se ha aproximado en la literatura contemporánea excepto Proust, el cual, con Balzac, ha influido fuertemente sobre él. Sus novelas están concebidas en la compleja manera del siglo XIX; el escenario está colmado de actores que representan papeles principales en un libro y secundarios en otro. Su lenguaje, aunque a veces se le va de las manos y cae en altisonancias y verbosidad, puede ser tan rico y tan fresco, crear las cosas que describe con una immediatez y un impacto humano que nadie ha sobrepasado y muy pocos han igualado entre los escritores contemporáneos. Una de las características de Faulkner, rasgo peculiar de los escritores de América, del Norte y del Sud, es su despreocupación por estilos y modas literarias. Toma de cualquier fuente lo que sirva a su propósito, y utiliza lo clásico, lo bíblico, lo isabeliano, lo barroco, lo romántico, lo ultramoderno, mezclándolos para hacer una cosa nueva, inconfundiblemente suya mediante el poder de su genio. El mismo desdén por la secuencia temporal en sus argumentos que tan a menudo confunde y exaspera a los lectores, tiene sus analogías en la hinchazón de sus frases con esas interrupciones, esas vueltas al tema, esos destellos hacia atrás, esos paréntesis dentro de paréntesis, esos esfuerzos a menudo torturados por comprimir en una frase múltiples matices de sentimiento o facetas de emoción. Pero una vez que se descubre el ritmo de su prosa y se domina su lenguaje hay en su obra un arrebató épico que lleva consigo al lector como sobre la cresta de una ola.

Por curioso que parezca, a medida que el mundo de la realidad se ha ido pareciendo al mundo atormentado, enloquecido, de la creación faulkneriana, la obra del autor ha ido adquiriendo un tono cada vez más humano y afirmativo. A las virtudes de paciencia, valor y humildad, ha agregado la esperanza y la compasión. *Go down, Moses* e *Intruder in the Dust* son casi un credo de fe, de confianza en la tierra, en los niños, en ciertos blancos y negros. Una suerte de blandura ha aparecido aún en la actitud de Faulkner hacia las mujeres; una aceptación de que, a pesar de ser incomprensibles, prestan su ayuda: "cada vez que usted quiera que se haga algo, desde levantar una cosecha hasta casarse, ponga a las mujeres a trabajar. Entonces usted no precisa más que sentarse a esperar", y una cautelosa admiración por su habilidad instintiva de llegar al fondo de un asunto, sin que las confundan los hechos y las consideraciones que traban a los hombres.

El condado de Yoknapatawpha no está habitado exclusivamente por los Sartoris y los Snopes. Están los pequeños granjeros blancos, altivamente independientes, individualistas intensos que podrían convertirse en Sartoris —es decir, que podrían continuar la tradición que éstos poseían: el amor a la tierra, el valor, el sentido de responsabilidad— o en Snopes, insensibles a cualquier cosa que no sea sus fines egoístas, sórdidos. Y el negro. Debe de ser toda una sorpresa para muchos de los lectores de Faulkner, con sus ideas prefabricadas sobre la actitud sudista ante el negro, descubrir que él, el sudista arquetípico, dice en *Go down, Moses*: "...Aguantarán. Durarán más que nosotros... porque aguantarán. Son mejores que nosotros. Más fuertes que nosotros. Sus vicios son vicios imitados de los blancos, o les fueron enseñados por los blancos y por la servidumbre: imprevisión e intemperancia y evasión; no pereza..." Y cuando interrumpen al que habla con: "Muy bien. Siga: promiscuidad, violencia, inestabilidad y falta de control. Incapacidad de distinguir entre lo mío y lo tuyo...", contesta: "Cómo distinguir, si durante trescientos años lo mío no existió siquiera para ellos... y sus virtudes —paciencia y lástima y tolerancia e indulgencia y fidelidad y amor a los niños— es lo mismo que sean propias o no, negras o no". Su réplica al argumento de que el negro no estaba —y no está— preparado para la libertad parecería resolver la cuestión para siempre, y eleva al negro a la dignidad de la más plena condición humana, aun en sus errores: "...aquellos a quienes les echaron encima de la noche a la mañana la libertad y la igualdad sin previo aviso ni preparación y sin enseñarles cómo emplearlas o al menos cómo soportarlas y que las usaron mal, no como los niños ni tampoco porque fueron tanto tiempo esclavos y luego los libertaron tan de golpe, sino que las usaron mal como los seres humanos usan mal siempre la libertad..." En la lóbreguez que llena las páginas de *The Sound and the Fury* el único destello de sol es la escena del domingo de pascua en la iglesia negra, en la cual el pequeño, marchito predicador de cara de mono refiere en los términos más tiernos, más conmovedores y familiares toda la tragedia de la Pasión, que su humilde congregación sigue con murmullos compasivos: "Miren a esos chiquillos sentados ahí. Jesús fué como ellos. Su mamá sufrió la gloria y los dolores. A lo mejor lo alzaba a veces al oscurecer, mientras los ángeles le cantaban para dormirse; a lo mejor ella miraba para afuera y veía al policía romano que pasaba. Escuchen, hermanos. Puedo ver el día. María sentada a la puerta con Jesús en el regazo, el niño Jesús. Como esos chicos ahí, el niño Jesús. Oigo a los ángeles cantar los himnos de paz y de gloria. Veo los ojos

que se cierran; veo a María que salta, veo las caras furiosas: ¡Vamos a matar! ¡Vamos a matar! ¡Vamos a matar a tu niño Jesús!" Y en *Soldier's Pay*: "El cántico se acercaba cada vez más. Era nada, era todo, luego se henchía hasta un éxtasis, tomando las palabras del hombre blanco tan fácilmente como tomaba su remoto Dios y lo convertía en un Padre personal. Apacienta tus ovejas, Jesús. Toda el ansia del mundo por una Unidad con algo, en alguna parte".

Habría sido difícil creer que el principal exponente de lo que fué burlescamente llamado "la escuela de la decadencia bajo las magnolias" se convirtiera en profeta de nuestros tiempos revueltos. Nunca hubo mayor necesidad del valor y la paciencia y la fraternidad que él sostiene. Lo que dice el viejo cazador en el más famoso de sus cuentos largos, *The Bear*, tiene un significado que trasciende con mucho su aplicación inmediata a la perrita mestiza que atacó al oso: "Lo mismo que un hombre. Lo mismo que la gente. Demoró todo lo que pudo el tener que ser brava, sabiendo en todo momento que tarde o temprano tendría que ser brava una vez para poder seguir llamándose perra". Igual cosa es exacta en la explicación que el viejo Isaac McCaslin da, en ese cuento, de su negativa a aceptar la tierra que había heredado: "Él dijo en el Libro cómo Él había creado la tierra, la había hecho y la había mirado y dijo que todo estaba bien, y entonces Él hizo al hombre. Hizo primero la tierra y la pobló de animales, y luego Él creó al hombre para que fuera su inspector en la tierra y para que señoreara la tierra y los animales en Su nombre, no para tener para sí y sus descendientes un título inviolable eterno, generación tras generación, sobre los rectángulos y cuadrados de la tierra, sino para conservar la tierra mutua e intacta en el anonimato comunal de la fraternidad, y la única retribución que Él pidió fué piedad y humildad y sufrimiento y paciencia y el sudor de la frente para ganarse el pan".

"Faulkner en sus mejores momentos", escribe Malcolm Cowley, "a veces aun en los peores, tiene un vigor, una riqueza vital, una intensidad que no se encuentran en ningún otro novelista americano de nuestro tiempo. Tiene, como Henry James dijo de Hawthorne, "el elemento del simple genio, la virtud de la imaginación". Se halla en línea directa en la tradición de nuestros más grandes escritores: Hawthorne, Melville, Poe, Whitman, Mark Twain y James. Su obra trata de ese sector de Norteamérica que él conoce tan bien y ama tan tiernamente y castiga tan severamente, pero sus conceptos, que ponen el acento en el sentido fundamental de la existencia del hombre en la tierra, son válidos para Norteamérica en cuanto son universales. Faulkner

tiene conocimiento cabal de todas sus implicaciones —y ha expresado, aunque con otros términos, lo que puede, creo, ser tomado con justicia para expresar la finalidad de su obra perturbadora, cruel, compasiva y hermosa: “Trataban de escribir la verdad sacada de la complejidad motriz del corazón, para todos los corazones complejos y agitados que latirían después de ellos... que podrían comprender la verdad sólo a través de la complejidad de pasión y deseo y odio y temor que guía el corazón”.

(Traducción de Alfredo J. Weiss)

HARRIET DE ONÍS

La Catedral

LA catedral bajo la lluvia crece
y se desploma. Doble visión bella.
La piedra asciende entre las finas gotas,
lamidas van las torres alargándose,
las cúpulas, las astas, las costillas
del gótico, murciélagos del Angelus,
mientras por dentro, en el espacio oscuro,
va todo desplomándose mellado
por el torrente ronco, subterráneo
del agua que aletea en las cumbreras,
que se hace látigo en la propia iglesia,
buscando al negociante, al prestamista,
al patético padre de familia
que da vida de lujo a sus parientes
sin pensar en los niños sin comida.

Bajo la lluvia me quedé soñando
en esta catedral de agua dormida,
alzada, muy alzada espacio afuera
y espacio adentro derrumbada toda.

Por el belfo en embudo de una gárgola
vino hasta mi la voz de la gangrena,
de la oscura gangrena de las cosas
que están presentes sin estar en nada,
y fué su voz, silencio de la lengua,
igual que madre que se acuerpa al hijo
sin saber bien en su congoja humana
cómo debe llamarse al guerrillero.
Nueva estirpe del hombre: el guerrillero.

Categoría superior al héroe,
acosado animal, ángel suicida
que liberta la libertad del libre
que no es la libertad de los tratantes,
de esos que Dios con látigos de lluvia
expulsa de su templo en que percibo
la nave alzada y derrumbado todo.

Derrotada victoria de los fuertes
que cambian hoy la espiga por la espada,
moler espadas para el pan del día
y la paz financiera por aquella
que olivo fué y para el alma olvido.

El combate del agua en las troneras
suelta serpientes por los chorros flavos,
nubes de sombra que al golpear el hombre,
de las manos del hombre contra el cielo,
se convierten en nubes de cadenas,
de cadenas para soltar el ancla
de la desesperanza, si en América,
la catedral en selva convertida
no hace llorar al hombre su pecado
de explotar a los hombres sus hermanos
y transforma sus puntos cardinales
en cuatro guerrilleros de avanzada.

La Media Edad, el guante gris de moho,
ratonera de imperios deformados,
disputa al hombre, lo declara suyo,
ahora que está solo, fracasado
y lo disputan las Edades todas.

La caverna lo llama con sus rotas
solemnidades de tiniebla — boa
y pinceles de luz, y miel, y gracia,
y cinceles de puntas bizantinas
se aprestan en trastienda de anticuario
a restaurar su carcomido rostro
con la máscara triste del pasado,
sus huesos carcomidos, sus cabellos,
pero no la razón de su aventura.

Después de haberlo herido se le pintan
las vendas con paisajes de quimeras
y en cirujías plásticas de empeño,
la casa del empeño y de la moda,
alas se dan al que volvió sin piernas,
abrazos fraternales al sin brazos
y risa al que volvió sin la quijada.

¡Hipócritas, el agua está chocando
contra las altas torres en que frisos
de hormigas gigantescas van llevando
hacia lo alto el duelo de los hombres
que por la guerra están agonizando!

¿Cuál la esperanza? ¿Restaurar lo malo?
¿Alumbrar los vitrales con lamentos
de huérfanos, de viudas, de baldados,
con usinas movidas por esclavos
y carbones que son llagas de piedra
reflejadas en rostros inhumanos?

Sigo en la catedral. La lluvia pega
de contrafuerte sobre los cristales

que van cayendo en vibración de escama
a los libros de los Evangelistas,
esos bravos quijotes de la pluma
que montan animales, los más raros,
para salir a desfacer entuertos,
mientras Sancho dormita en su sotana.

Sigo en la catedral bajo la lluvia.
Un relámpago pasa por las flautas
del órgano, las baña con su fuego
y las hace sonar. Quemante el trueno
responde pronto el resoplón del órgano
inflando fuelles que son grandes velámenes
de tinieblas en cepos de quejidos.
Música sin edad, casi ceniza,
ceniza sideral que nadie escucha
porque afuera son sangre las noticias
del derrumbe final, sin pentagrama.
Mares de leones salen a las playas,
ríos de tigres entran a los mares,
y el futuro de dientes irrompibles
escupe al hombre, lo declara malo,
mientras en su conciencia lleve el hambre
de los que por su culpa no han comido.

¡Hipócritas, el agua está chocando
contra las altas torres en que frisos
de hormigas gigantescas van llevando
hacia lo alto el duelo de los hombres
que por el hambre están agonizando!

Sigo en la catedral bajo la lluvia,
verdoso mar de lágrimas con fondo
de ventanales en la luz exhausta,
la luz venosa, soledad del alma
ante el coral dominio de lo inmenso,
el pavo real de plumas sin ocaso,

la brida, el arco, la cadencia, el roble,
el mono de cabeza funeraria,
las orejadas momias con los dientes
como meteoros de ceniza intacta,
calaveras de risa inconsolable,
y brigadas de muertos y de muertos
que han salido a gritar contra la guerra,
si gritar es pararse silenciosos,
fuera de sus sepulcros, insurrectos.

Por el miedo a dormirse van las gradas
subiendo sin subir pues van bajando
sin bajar pues van subiendo. Las gradas
por donde regresaron de la muerte
los santos guerrilleros que combaten
contra la esclavitud y sus raíces
que son las iracundas de la tierra.

El mundo vuelve a flor por la semilla,
la vida vuelve a ser por el amor,
la fe vuelve doblando las rodillas
para estar más en pie, cual guerrillero,
ahora que al llamado nadie acude,
porque el hombre no es lo que era el hombre
y es vano su clamor en lo profundo.
Sin milagro no hay vino, sino lluvia,
barba de estrella muerta que renace
en lapizlázuli al limpiarse el cielo
y en ámbar musical, nueva esperanza,
al limpiarse las caras de las madres
que apagaron con lágrimas la guerra.

Sigo en la catedral. La lluvia pega
con los ojos por ver tras los cristales
(en el circo imperial braman las fieras
junto al pueblo de miga de luceros
y el cadáver de Dios llagado en frío).

Sigo en la catedral. La lluvia pega.
Las gotas son los ojos de la lluvia,
pegan en los cristales, pegan, pegan
y luego de golpear forman los llantos,
los últimos, los últimos, los últimos,
porque el dique se ha roto y lo que era
será el hombre después de la avalancha,
de la ceguera de los elementos
que desencadenó desde los símbolos.

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Un Hecho Simple

TANTAS veces lo vimos así desde que cayó enfermo, tieso, la cabeza inclinada hacia su mujer, que no podíamos convencerlos de la verdad. Pero ahora es distinto: su boca abierta, el único diente asomando entre los repliegues del labio inferior... Ahora no podemos pensar que no se muere. Habla de la muerte y dice cosas que han de cumplirse: "Es simple, una opresión, la última gota, nada más que eso, la última gota, ni más ni menos". Ella está llorando porque él dice: "Yo, que te he querido tanto". Y piensa: Tengo que morir. Y le extraña, porque ha querido tanto. Justamente él, tiene que morir.

Detrás de la puerta los hijos escuchan y no se avergüenzan de las lágrimas. Escuchan porque saben que ya no hay secretos, saben por fin que él la quiso como han querido pocos. Y ya no hay secretos porque desde la cabecera de la cama escucha y mide cada palabra una amiga de los que han amado y servido. Se diría que los tres están de la mano. Y nosotros ajenos a esa ronda, jóvenes aún para ese juego.

Los últimos días fueron muy plácidos. El pidió que corrieran la cortina. Quería ver la calle de plátanos. Soplaba esa leve brisa que no alcanza a estremecer las hojas secas. Pero él sentía en su frente un alivio.

—Me iré por esa calle y no oiré el rumor de hojarasca, no veré los árboles desnudos. Como un loco. No veré lo que todos ven, sino otras cosas. Y estaré entre las mismas cosas que los demás, que tú, que

nuestros hijos, que los que me han acompañado. "Está loco", dirán. "Sueña", dirán. Pero el que la conoce no dirá nada porque le teme. Y es injusto, Ana, porque ella no se apresura, porque viene cuando tiene que venir, porque no es cosa de llamarla sino de esperarla.

El viejo sonríe. Yo miro su nariz: parece leñosa, o una cáscara de naranja; un zumo de edad podría sacarse de allí; ese sudor brillante del verano. Pero ahora no es verano. Ahora llueve y cada tanto hay que cambiar el agua caliente del porrón. Uno para él, otro para ella, que lo pone en las faldas como nos ponía a nosotros. Yo no recuerdo, casi juraría que nunca estuve allí. Ahora no es verano, porque a través de los vidrios puede verse un cielo gris.

El hijo mayor dice:

—Ya verás cómo vuelves a sentarte frente a la ventana y te quedas mirando al gorrión que busca semillas entre las piedras.

El viejo, con el rostro sereno, agita su mano como diciendo:

—Ya no.

El hijo menor dice:

—Recuerda cómo se nos moría el pájaro, y un poco de cuidado, y un poco de tiempo, y ahí está, triste porque tú no te pones bueno. Tú también has de sanar: un poco de cuidado, un poco de tiempo...

El viejo agita su mano:

—Ya no.

No comprendemos que se va. Sólo ella comprende, sólo ella está cerca de la muerte, moviendo los labios, las manos juntas sobre las de él, rezando. Está disputándole a la muerte ese soplo de vida que tantos años la acompañó. ¿Es que de nada vale eso? Mucho vivir en la misma tierra da cierta seguridad; dicen que después nadie puede sacarlo a uno de aquí. Entonces, Dios mío, ¿por qué lo sacas de esta casa? ¿No estuvo siempre aquí, desde que me abrazaba fuertemente y yo sentía sobre mi pecho los latidos de su corazón, y yo sentía sobre mi boca la presión de su boca, y su cuerpo era como el pan para el hambriento, y su mirada como un fresco viento de lluvia? ¿No estuvo siempre aquí, desde que me abrazaba y yo sabía cómo darle mi vida, hasta ahora que él se va, y la deja aquí abandonada, y yo no sé qué hacer con ella?

El viejo ha dicho que la quiere. No hace un minuto lo dijo. Está fastidiado porque no le arreglaron el bastón y tendrá que usarlo.

—No quiero irme, ¿sabes? Como cuando íbamos a tomar el tren y pensaba: ¿para qué? Estamos juntos aquí como estaremos allá. Mejor no nos hubiéramos metido en esto.

No tiene miedo a la muerte. Le disgusta, le faltan ganas, ya está muy viejo para esos viajes. Ni le preocupa dejar el mundo sino este rinconcito de la ciudad, este hueco cálido del lecho, y que su mano toque la de ella sin sentir nada, nada, ni un roce siquiera. Y parece que hubiera dejado de querer, parece que su amor ya se hizo humo, nada, y el amor no es cosa que se vaya de pronto, deja siempre sus raíces muy adentro del polvo.

El hijo mayor dice:

—Dejémoslos un rato solos, que ellos se entienden. Están ahora tan lejos de nosotros.

El hijo menor hace una mueca de pena. Quisiera estar solo para echarse a llorar. Y piensa:

—Para qué cuidar al pájaro, si él no va a mirarlo más. Siempre es lo mismo: Por qué no podré darle yo un poco de esta salud que tengo. Me tomaría fuertemente de su mano y cuanto más violento fuera el desgarrón, tanto mejor. Como cuando nos arrancan un quiste o algo que nos va carcomiendo. Si pudiera darle un poco de esta salud que ahora me es incómoda, que se entrevera en mis pensamientos para burlarse de mí, para hacerme más desgraciado.

El viejo quiere saber la hora. Tiene ante él un reloj y se indigna cuando alguien se coloca delante y lo oculta. Quiere saber constantemente la hora, quiere contemplar las últimas estribaciones del tiempo. Como cuando dejamos un sitio y miramos ávidamente para reconocer en pocos minutos lo que nos acompañó durante muchos años. Un vértigo, una obsesión de tiempo, porque dentro de poco ya no lo sentirá, ni lo podrá medir, ni necesitará el reloj. Es que se siente nostalgia al dejar todas las cosas, por míseras que sean. Como dejar el lecho, dejar de comer, dejar el esfuerzo y la fatiga, dejar la fantasía que en ciertas noches lo llevaba con Ana por lugares irreconocibles y dichosos.

Manuela le trae un vaso con agua. El viejo ha visto sus lágrimas; ella se cubre el rostro con el delantal.

—Tiene que tomar esta pastilla.

—No, ya he tomado bastantes —y la piel de su rostro se contrae, transparente, traslúcida y rugosa como un mar que el viento ondula.

El viejo se yergue en el lecho, quiere saber la hora. Es como si tuviera una cita, la primera cita de amor, y está inquieto porque no quiere demorarse. No la conoce, aunque le hablaron de ella muchas veces. También Ana teme ese encuentro. El no le ha dicho nada, pero ella adivina. Ella sabe que no le será infiel. Son sólo amigos —piensa—, nada más que buenos amigos de la infancia. Se irán juntos por un tiempo, pero volverán a buscarme. Yo sabré esperarlos, tejiendo, mientras las manos no se me entumescan. Si ella lo llama, por algo será. Siempre ha hecho lo que deseaba sin que yo le pidiera explicaciones; y yo nunca le he preguntado nada, porque sé que me quiere. Hace un momento ha dicho que me quiere. El mismo se ha asombrado un poco: ¡Es tan milagroso advertir que se quiere!

Los hermanos están sentados uno frente a otro. El mayor entrelaza nerviosamente los dedos, el menor está inmóvil. Se miran, se reconocen por un momento. Hace tanto que viven juntos que ya no se miran casi nunca. Ahora, con angustia, quieren leer en sus rostros lo que está sucediendo.

El viejo exclama sobresaltado:

—Vístanme, tengo que salir, apúrense.

La madre llama a los hijos con un leve quejido.

—Pero padre, ¿a dónde quiere ir con este frío?

—Ya viene la noche, padre.

El viejo trata de sentarse en la cama.

—Eso, eso, viene la noche, ahora me esperan.

El hijo mayor mira involuntariamente por la ventana. En la vereda de enfrente, reclinada contra la pared, una mujer espera. Todo está teñido por las últimas luces de la tarde.

—¡Mira!

El hermano menor siente que un estremecimiento le corre por la espalda.

—¿La reconoces?

Ana se arroja sobre el pecho del viejo, le besa el rostro ardorosamente.

—¡Julio! ¡Daniel! ¡Se va!

Los cabellos blancos de Ana se confunden con la barba crecida y blanca del viejo.

—No me voy, mujer. Es sólo por un tiempo.

Ana se ha puesto a llorar.

—¿Qué es eso? Cuando vuelva te traeré unos pollos grandes y sabrosos como los que comíamos en tu casa cuando éramos novios. ¿Recuerdas? Ponía mi mano sobre la tuya, la acariciaba, y tu padre nos miraba con un poco de envidia. Y te traeré una manta más abrigada para los pies. ¡Ah, me llaman! Adiós. Vengan, quédense junto a mí. Ana, quiero sentir tus labios sobre mi frente, son tan frescos y mi frente está como afiebrada. Bésame. Somos como dos niños que se han criado juntos y ahora la vida los separa. ¿Nos separa, acaso? No, quizá no. Porque será la verdadera vida, habrá un solo rebaño y un solo pastor. Estaremos juntos. Bésame, abrázame, que ella tenga celos; ya que me va a llevar, que sepa que te quiero, que sepa que te he de ser fiel sin descanso.

Los hermanos se acercan al lecho y besan al viejo en la frente.

—Julio, ocúpate de la hacienda.

—Sí, padre.

—Daniel, ocúpate de tu madre.

—Sí.

—Ana, reza para que mi viaje sea breve. ¡Estoy tan fatigado!

El hermano menor se acerca a la ventana. Ha caído ya la noche y han encendido las luces de la calle. Bajo el círculo brillante que proyecta el farol alcanza a ver a una pareja que luego se pierde en las sombras. La calle ha quedado desierta y silenciosa.

EDUARDO LOZANO

CRONICA

PAPELES

"THE TEMPEST"

No puedo imaginar una interpretación de *The Tempest* mejor que la que dirige Valentine Windt, con Arnold Moss en el papel de Próspero, Vera Zorina en el de Ariel y John Alexander en el de Caliban. "Interpretación", digo; no "representación". Porque representaciones mejores sí las habrá: por ejemplo, las que ilusionen la fantasía del público con la sola fuerza lírica del diálogo en vez de desilusionar los sentidos del público con los mecanismos de una escenografía realista. Pero ¿interpretaciones mejores? Difícil.

Comienza el espectáculo con el teatro en tinieblas: el escenario es la Nada; poco a poco, como en un sueño, el aire se abre y nos muestra imágenes en movimiento. Y termina así: las luces desaparecen llevándose la isla y sus criaturas otra vez a la Nada; sólo queda, en medio de las tinieblas, el rostro de Próspero, rostro sin cuerpo, única cosa visible en todo el teatro, rostro-luz que también se desvanece mientras nos va diciendo:

*These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep¹.*

¹ "Estos actores nuestros, como ya os dije, espíritus incorpóreos fueron. Se han devanecido en aire, en delgadísimo aire. Y del mismo modo que esta flotante visión, se disolverán las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los templos solemnes, el globo mismo, sí, con todo lo que llegue a poseer; y, como

Por lo general me gusta ver las obras tal como las escribieron sus autores; sin embargo, he celebrado que el director Windt arrancara ese famoso pasaje del Acto IV, escena I, para convertirlo en epílogo, pues de ese modo gana su interpretación de *The Tempest* como pura magia. Claro que en esa alteración del texto hay un peligro: cuando Próspero dice "these our actors" está aludiendo a los actores del entremés que acaba de ofrecer a Miranda y Fernando. Como el entremés ha sido suprimido por el director Windt, dicha alusión a los actores, al final, parece referirse a los de la comedia misma; es fácil, por lo tanto, caer en el error de creer que la cara de Próspero, recortada en luz, es nada menos que la de Shakespeare, despidiéndose de "las vanidades de su arte" ("some vanity of mine art", dice Próspero). *The Tempest*, en efecto, fué escrita en 1611: probablemente fué lo último que escribió. El peligro estaría en interpretar *The Tempest* como un examen de conciencia en que Shakespeare-Próspero echa una mirada a su carrera dramática y a sus pasadas adversidades, reconoce su fuerza creadora, clasifica irónicamente a los hombres en una jerarquía de valores, perdona a los malos, renuncia a sus Espíritus y desciende a la oscuridad, a esperar la muerte. Es la interpretación de algunos críticos, Hesketh Pearson entre otros. Yo no he cedido a este peligro: lo que he visto es magia desnuda, desprovista de alegoría, de mensajes, de ideas.

The Tempest es como un rayo de sol en una cámara oscura: vemos entrar y salir, como polvo flotante, y con el movimiento browniano de los corpúsculos del aire, entes poéticos que no significan nada. En otras obras dramáticas el escenario es un recipiente de vida ordenada: como a través de un cristal nos asomamos a un sistema de conflictos que nuestra lógica estudia. Pero en *The Tempest* no hay orden ni sistema: es fluidez, fluidez de aire iluminado en un punto por la imaginación. Cuando los críticos creían que la alegoría confiere dignidad a la literatura, todos, quien más, quien menos, buscaban en *The Tempest* símbolos intelectuales: Ariel y Caliban, por ejemplo, se convertían en abstracciones contrapuestas. La interpretación de Windt es más poética: Ariel, Caliban, son diferentes, esto es todo; son, de una serie innumerable, sólo dos criaturas que han entrado caprichosamente en el rayo de sol de una cámara oscura: si el rayo se expandiera veríamos otra zona del caos que queda en las tinieblas, con posibles unicornios,

este espectáculo que acaba de desaparecer, no dejarán a su paso ni una nubecilla. Estamos hechos de lo mismo que el ensueño; y un sueño rodea nuestras minúsculas vidas".

ninfas, duendes, perros voladores, jazmines y piedras parlantes, dioses y monstruos. Shakespeare no es poeta-filósofo. Una vez que ha visto algo, omite el esfuerzo de volverlo a mirar a la luz de la razón: lo visto, visto queda con los ojos de la poesía. Pero la intensidad de su visión poética nos invita a una actitud filosófica, y ahora somos nosotros, lectores, espectadores, quienes echamos sobre la nube mágica una red de abstracciones. Así *The Tempest* se nos carga de intenciones políticas y morales, como las que Renan recogió en su *Caliban* o Rodó en su *Ariel*. Que estas intenciones no empobrezcan nuestro disfrute de la fantasía de Shakespeare.

PENSAMIENTO Y CONDUCTA

Quienes dicen todo lo que piensan siempre me han parecido tontos. Tan tontos como quienes ponen en práctica todo lo que predicán. Si se agotan en la confesión o en la acción es porque son incapaces, no digamos de traspasar, pero ni siquiera de tropezar con los límites de su sociedad. Los pensamientos más radicales son los que hay que ocultar, por escandalosos. Por eso en la historia de la cultura las épocas de intolerancia, aunque abominables, adquieren a la distancia cierta fascinación de selva: mientras la hiena-militar, el zorro-eclesiástico, el lobo-político, la serpiente-propietaria y el buitre-leguleyo devoran a los débiles, una laboriosa hilera de librepensadores, como las hormigas, andan por la hojarasca, dándose mensajes sutilísimos que nadie que no sea librepensador puede oír. Aun los escritores que más desafiaron los valores vigentes dejaron escondidas grandes reservas de espíritu disconforme. Uno lee a Shaw o a Sartre (para citar a dos contemporáneos cuyos nombres empiezan con "s"), y por debajo de sus invectivas oímos todavía el rumor vago de ideas que no se atrevieron a salir. En ellos sí que la confesión y la acción es heroísmo; la sinceridad les ha dolido en las entrañas como un puñal que se hunde hasta tocar la muerte. Porque pensar, pensar como hombres, es un modo de suicidarse. Mientras el animal vive francamente entregado a su medio, el hombre henchido de espiritualidad se retrae, dice "no" a las cosas y acaba por negar su propia vida. Y aunque algo calle, su sinceridad para consigo mismo conmueve más que la sinceridad del tonto con su prójimo. Después de todo, libertar el pensamiento en la soledad importa más que expresar libremente un pensamiento esclavizado.

GABRIEL MIRÓ

Es un escritor para escritores. Comenzó por rechazar el realismo que dominaba la novelística española de su tiempo. No quiso presentarnos las cosas tal como son, sino tal como él las veía y las veía en los instantes en que era más fiel a sí mismo. Su esfuerzo artístico tendía a convertir sus impresiones en nuevos objetos de contemplación. Dentro de la "escuela impresionista" los rasgos de Miró son tan peculiares que componen una fisonomía estilística original. Asombra, ante todo, la intensidad, precisión y variedad de sus percepciones. Todos los sentidos colaboran; y hasta se mezclan en sutiles correspondencias. La imaginación creadora se desborda por todos los contenidos de su yo, y de este modo anima, personifica y alegoriza objetos que, en el orden natural, serían inertes. Esta "proyección sentimental (*Einfühlung*) se nos da en simples imágenes de impresiones —impresionismo propiamente dicho— o en una estructura más compleja donde la impresión aparece rodeada con todo lo que Miró siente, vive, piensa, quiere o imagina —expresionismo—. En uno y otro caso los objetos se despojan de sus cualidades naturales y adquieren el mismo temple lírico del poeta. En el fondo, la efusión de Miró es una manera casi mística de entregarse a la realidad absoluta que lo trasciende. Pierde la noción de la propia finitud, se infunde en las cosas, se enajena, se diluye en el paisaje, anhela sentir lo que está más allá y llega a asomarse al mundo aun desde perspectivas extrahumanas. De aquí otro de sus rasgos estilísticos: su insistente busca de exquisiteces y rarezas psíquicas. Sólo que Miró no tiene interés de psicólogo, sino de esteta. No sondea su alma para describir sus pliegues más íntimos y revelarnos la fluidez y sentido de la vida profunda (al modo de Proust), sino que nos ofrece *antologías* de esta intimidad. En la correlación psíquico-estilística (voluntad de exquisitez, voluntad de estilo) esos momentos intensísimos se configuran en poemas en prosa. Sus novelas se descomponen en una sucesión de miniaturas líricas. Lo que no quiere decir que sea lícito desarmarlas para coleccionar las joyas allí engastadas. No es que Miró *vea* en poemas autónomos y luego los combine en una artificiosa trama novelesca. No. Miró hace lo que todos los novelistas: sus metáforas son funcionales dentro del dinamismo del relato. Pero ocurre que en el proceso de la creación poética el relato ha excitado su imaginación, la imaginación se ha puesto a trabajar en su estilo impresionístico y muy pronto las metáforas cubren el hilo narrativo y lo dejan olvidado.

CONSEJOS LITERARIOS

1. No escribas satisfecho de ti mismo, como si ya estuvieras de vuelta de todas las cosas. La gracia está en ir lejos, no en volver.

2. Si describes lo que ves, que tu página se parezca más a la pintura que a la fotografía. Recuerda: la foto de un paisaje nos da ganas de haber estado allí, donde el fotógrafo, mirándolo todo con nuestros propios ojos; un paisaje al óleo, en cambio, nos contenta con estar aquí, mirando a través de los ojos del pintor.

3. No interrumpas a cada momento la lectura pensando en quién era y qué hacía el autor. En esto imita al ateo, que al leer los rasgos del mundo no se distrae.

4. ¿Proyectar sobre una poesía todo lo que sabemos sobre la patria, la raza, el temperamento, la época y la sociedad del autor? Sí, con tal que todo eso no ensucie la poesía. Porque la rosa necesita barro no vamos a arrojárselo a la cara. El barro, a los pies del rosal, no en la rosa.

5. Claro que el escritor es un fisgón profesional. Pero ¡ojó! no ha de ser como Tom Peeping, el único que se atrevió a espiar la reluciente blancura de Lady Godiva cuando atravesaba desnuda por las calles de Coventry. El buen escritor no espía la desnudez ajena, sino la propia. En todo caso, se espía a sí mismo en el momento de espiar a los demás.

6. En la miel, el paladar gusta también el zarzal florido en que libaron las abejas. Pero lo que uno quiere gustar es la miel, no el zarzal. En Literatura también se nos da, por añadidura, la realidad en que vivió el autor; pero lo que uno busca es miel de poesía, no naturalismo.

7. Tal crítico ha dicho que Rubén Darío "estaba preso en su telaraña *modernista*". No lo creas. La araña nunca está presa en su tela. ¡Si es su saliva! La mosca, el mosquito, es otra cosa.

8. Está bien que estimes a los escritores que, con navajas de filo delgadísimo, parten un pelo en cuatro. Pero no hay razón para convertir esa hazaña en norma de arte. A veces ese pelo que el escritor parte es tan grueso como la cerda de una bestia. Un pelo entero, pero sedoso y fino, será siempre más sutil que cualquier parte escindida de una cerda.

9. Cuidado con la Retórica del crítico, mucho peor que la del poeta. Oye: "En el Renacimiento español Garcilaso fué el canto del gallo y Góngora el canto del cisne". ¿Qué te parece? Repara en que

el canto del gallo para aludir al saludo a una época que amanece no se compagina con *el canto del cisne* para aludir al adiós definitivo a una época agotada. El gallo canta cuando nace el día, no cuando nace él; y el cisne, si canta, canta cuando muere él, no cuando muere la época.

10. Cuando te pasees por los siglos literarios y eches ojeadas sobre éste o aquel poeta clásico, no creas que su verdadero tamaño fué el que ahora le ves en su sepultura histórica. La muerte hace crecer ilusoriamente a los hombres. El mismo día en que alguien muere ya las medidas del ataúd son mayores a las que el día anterior le servían a su sastre.

11. A veces, muy rara vez, un gran poeta tiene la suerte de hallar un gran crítico. Pero aun entonces la crítica se va adherida a la poesía, dando vueltas por el aire, sin penetrarla. Como las irisaciones en la pompa de jabón, las críticas son siempre un fenómeno óptico, en la superficie.

12. Como crítico no tengas la actitud práctica, usuraria, de convertir la poesía ajena en un pretexto para tus ficheros eruditos. No se trata de aprovechar como fuerza motriz los tics nerviosos de los poetas desparramados. Tampoco se trata de ir al bosque de la Literatura, hacha al hombro, para reducirlo a fardos de escarbadientes.

13. No vas a un concierto de cámara a oír la vibración de la música en los candelabros ¿verdad? Pues bien: ¿por qué, en vez de complacerte en la melodía individual de cada poeta, aguzas las orejas para oír sus resonancias en eso que los profesores llaman "ismos"?

EL SOBORNO

Carlos tenía siete años. Estaban cenando y, de pronto, con un movimiento rápido, para que sus padres no lo advirtieran, cogió un hueso del plato y por encima del hombro se lo tiró al perro.

—¡Ah, ah! No hagas eso. ¡Nunca, nunca! —le dijo la madre—. Puedes pegarle al Ángel de la Guarda. Quizá le pegaste, no más. En un ojo. ¿Te parece lindo, andar con un ángel tuerto?

Carlos se volvió y miró el aire, que estaba dolorido. Fué así como supo que, a toda hora, llevaba a las espaldas un Ángel de la Guarda. Desde entonces creció obediente, frustrado, triste. El Ángel lo seguía a todas partes. Cada vez que Carlos iba a hacer algo malo, oía su voz de oro: "No hagas esto, no hagas lo otro".

Una vez —ya había cumplido los quince— estaba cortando racimos de uva cuando vino el dueño de la viña y le dió una cachetada. Carlos, rápido como una víbora, le clavó el cuchillo en el corazón.

¡Ay! ¿Y ahora?

—Sí. Ya sé que estás ahí. Que me espías, que me has visto, que irás con el cuento a Dios. Pero ¿lo ves? —y le mostró el cuchillo—: nuevito, de acero, con sangre. Nunca has tenido uno así ¿verdad? Pues bien: te lo regalo si me guardas el secreto.

El Ángel de la Guarda aceptó el soborno y se fué, feliz, jugando con los reflejos del cuchillo.

Dios nunca supo el crimen de Carlos (ni siquiera echó de menos al ángel, que no volvió al cielo nunca más).

Pero Carlos, borrado de la visión de Dios y sin ángel, sentía lo mismo la mordedura de los remordimientos. ¿Serían Dios, el ángel, policías de opereta? El soborno no había servido para nada: su conciencia tenía voces propias.

“KING LEAR”

Los “Oxford University Players” han representado *King Lear*, la más difícil de las tragedias de Shakespeare, difícil por el peso casi insostenible que tanta desgracia pone sobre nuestras almas.

En los cuentos de hadas, cuando un viejo rey tiene tres hijas, la menor es siempre la que se colorea con los tonos más vivos. En *King Lear*, no. Goneril, Regan, encandilan con rojos y amarillos malignos; Cordelia, en cambio, es incolora, como la Bondad.

William Hazlitt confesaba que Goneril y Regan “son tan rematadamente odiosas que no nos gusta ni siquiera repetir sus nombres”; pero esa antipatía que Hazlitt, y todos, sentimos por las dos hermanas mayores, es posible gracias a que Shakespeare las creó con simpatía. Para que el mal sea visible, el artista debe poetizarlo, es decir, acogerlo en sus adentros y allí, amorosamente, con el amor del arte, dibujarlo en delicadas líneas. Y con este amoroso cuidado Shakespeare trazó en *King Lear* su gran cuadro de la maldad humana. Aun Gloucester y Lear, los dos ancianos que más piedad necesitan, han sido pecadores, y expían sus culpas; aun en los personajes honrados la silueta está entintada en sus defectos: la debilidad de Albany, la impetuosidad de Kent, la insignificancia del Loco... En este abigarrado fresco del Purgatorio, en el que cada perversidad tiene su matiz, Cordelia es pura claridad. ¿Es la claridad de una estrella refulgente, único punto de belleza moral que brilla en medio de tanta infamia? ¿O es la claridad de un hueco que ha que-

dado sin pintar, de una interrupción en la creación artista que se destaca, sin arte, contra un fondo espeso de maldad, sí, pero artístico? Cordelia conmueve, es verdad; pero conmueve como el símbolo intelectual de una conducta que, no con los ojos del arte, sino con los de la moral, reconocemos valioso.

Shakespeare quería mostrar la ingratitud, el egoísmo, la vanidad, la ambición, el resentimiento, la venganza, la violencia, la crueldad, la concupiscencia, la soberbia. ¿Por qué esta obsesión por el mal? ¿Es que, como dice Edgar, "los dioses son justos y usan de nuestros vicios para devastarnos"? ¿O, como grita Gloucester cuando le arrancan los ojos, "somos para los dioses como las moscas para los muchachos traviesos: nos matan para divertirse?" Como quiera que sea —parece decirnos Shakespeare—, la vida es un mal, y —en palabras de Lear— "cuando nacemos lloramos al venir a este gran teatro de locos".

King Lear comenzó como un cuento de hadas; y esperamos, de escena en escena, que como en los cuentos de hadas acabe por triunfar el bien. Shakespeare juega hábilmente con esta esperanza. En el acto IV, escena 7, nos hace creer que, por fin, Lear será feliz al lado de Cordelia; en el acto V, escena 3, nos hace creer que Cordelia ha de salvarse. Pero no. Shakespeare aviva la esperanza para abultar la tragedia: cava y cava el abismo en que han de caer Cordelia, estrangulada, y Lear, muerto con el corazón hecho pedazos.

ALFONSO REYES

Aquel cohete volador que subía y subía con un gran chisporroteo de luces, se hizo estrella y hoy nos ayuda desde lo alto a encontrar el rumbo. Antes era una fiesta de minorías: desde la torre de marfil mirábamos tanto brillo en el aire, gozándolo aristocráticamente. Pero con los años hemos aprendido que Alfonso Reyes es más que eso: es el defensor de un amenazado ideal de cultura, del ideal humanista.

Un despierto sentido histórico es lo que ha integrado el humanismo de Reyes: las letras grecolatinas más las modernas más las contemporáneas. Y, sin ser historiador profesional, es en la Historia donde da su mejor lección. De él debieran aprender esos que esconden la cabeza en una Historia de pura erudición para no comprometerse con los problemas del presente.

Para Reyes la virtud mayor del humanismo es que nos enseña a reconocernos como seres históricos. En *Mi idea de la Historia* (Monte-rey, 1949) nos dice cómo su vida ha sido el paulatino descubrimiento

“de este ser multánime y desplegado en tiempo y espacio que llamamos humanidad”.

Alfonso el Sabio, en una de sus más líricas *Cantigas*, nos habla de un monje que atiende por un momento el cantar de un pájaro, despierta en seguida de su embeleso, regresa al convento, ve cosas y caras desconocidas y advierte con susto que, mientras él oía el breve canto del pájaro, habían transcurrido trescientos años.

Reyes no es tan distraído. Siente también el embeleso de ese o aquel canto de la Historia, pero no deja de vivir en su propio tiempo, y con ojos preocupados sigue los cambios de la hora y el minuto. Junta las sombras del pasado —*Junta de sombras* se llama su último libro de estudios helénicos— para que viéndolas nos conozcamos mejor. Y al leer estas admirables páginas sobre la cuna de Grecia, el “gaucho” Aquiles, los sofistas, “la paideia” y la helenización del mundo, oímos el rumor de tanta vida distante como si estuviera allí, en el patio contiguo.

CERVANTES Y SAINT-PIERRE

Pasando Don Quijote por un bosque, oyó gritos de dolor, y al acudir vió que Juan Haldudo, el rico, estaba azotando a un niño, atado a una encina; Don Quijote lo hizo poner en libertad; pero así como se fué, volvió el villano a atar a Andresillo y allí lo desolló a azotes hasta dejarlo por muerto.

Virginia atravesó bosques, montañas, ríos, para proteger a una esclava, fugitiva después de haber sido azotada; el negrero concedió el perdón, pero tan pronto como la dulce Virginia se perdió de vista volvió a encadenar y castigar a la negra.

La situación novelesca es parecida. Sin embargo, diferentes filosofías hacen marchar a ambos episodios por caminos diferentes. Pablo y Virginia, perdidos, hambrientos, exhaustos, son llevados en andas por unos negros, agradecidos por su bondad; y Virginia exclama: “¡Dios nunca deja sin recompensa una buena acción!” En cambio Don Quijote, que “por el Dios que nos rige” había defendido a Andresillo, al re-encontrarlo oye, no expresiones de gratitud, sino un duro “Dios lo maldiga”.

¿Qué efecto ha tenido sobre la técnica novelística el hecho de que, en Saint-Pierre, Dios baja a la tierra para premiar a Virginia, y, en Cervantes, no se muestra por mucho que invoquen su nombre?

Para Saint Pierre, la Providencia procura siempre el bienestar humano; y esta voluntad aparece en los menores detalles del universo.

Todo está concertado, y aun los contrastes son armónicos. Dios, atento al funcionamiento de su máquina, derrama la bondad como un lubricante. Los hombres no viven sus vidas, por lo menos no las viven con plenitud e independencia, sino que, llevados de la mano, asisten asombrados al espectáculo dinámico de un mundo constantemente intervenido por Dios. En este sentido *Paul et Virginie*, aunque publicada en 1786, no parece una novela moderna: sus personajes pasan de un prodigio a otro sin existir como personas.

Personajes-personas son los de Cervantes. Su fórmula: "Yo, Sancho, nací para vivir muriendo". Y ésta es la modernidad de Cervantes, en quien el mundo es tablado inmóvil y lo dinámico está en la procesión que va por dentro del pecho. Cervantes también cree en un orden universal: es el que la Iglesia católica le había enseñado. Por debajo de ese cielo inescrutable los hombres se mueven repletos de intimidad pero desamparados. Don Quijote es un desamparado, no porque sea loco, sino porque todo hombre lo es. Sus impulsos arrancan de un alma tan soberana que el cielo parece quedar allá arriba, estático.

Es posible que el libro de Cervantes empezara a construirse con el andamio de conceptos sobre qué es lo bueno y qué lo malo; si es así, esos ejes teóricos en seguida se ablandaron en vértebras orgánicas y los personajes renacieron como personas apremiadas por la necesidad interior de expresarse en contra. En contra de cualquier cosa. ¿También en contra del mundo? Sí ¿por qué no? El mundo, tal como aparece en *Don Quijote*, es una desordenada incitación a vivir, y Don Quijote respondió a cada incitación con sus ilusiones, sus proyectos y sus ímpetus. ¿Que Juan Haldudo se saliera con la suya? ¿Que Andresillo fuera ingrato? ¡Qué importa! Eso cae hacia fuera: es circunstancia, es lo dado, es realidad inerte. La imaginación y el disparo al aire de una voluntad que se goza a sí misma en el instante del estruendo. ¡Ah, esto es vivir! ¿Y Dios? Dios, allá en lo alto. Es el Altísimo. Por sentirlo a tanta distancia Cervantes se atuvo a lo humano, que es, apenas, conciencia de nuestras propias vidas. No huyó del mundo, como el místico: lo vivió a lo hombre. En Cervantes el mundo no progresa ni mejora ni nos aclara sus leyes. Con Don Quijote o sin Don Quijote, los villanos seguirán azotando niños; pero los hombres sí maduran interiormente, y Don Quijote, después del episodio de Andresillo, ya no será el mismo.

Princeton, Estados Unidos

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

NOTAS

Libros

NOVELA, RELATOS

EDUARDO MALLEA: *La Torre* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951).

TRES generaciones de la familia Ricarte dejaron los rastros de su grandeza y decadencia en una decrepita casa rural que es el resto de un cuantioso patrimonio. Don León en plena euforia de ganancias la había mandado levantar a fines de siglo, pero el ex-abrupto arquitectónico, novedad forastera y hostil entre alfalfaes y novillos, no pudo sobreponerse a la arrogancia de origen: la hiedra se encargó de disimular su aire insociable. El tiempo se apiadó así de aquel desafío de un voluntarioso inmigrante que se había convertido en dueño de catorce mil hectáreas y que ambicionaba perpetuar su memoria. La primera parte del tríptico novelesco —*Las Aguilas* (1943)— despunta con la visita de Román Ricarte a la residencia ya valetudinaria. También el capítulo inicial de *La Torre* —segundo volumen de la trilogía que acaba de aparecer— se abre con el regreso de Roberto, hijo de Román, al desportillado palacete. No obstante el común punto de arranque, la perspectiva psicológica es tan distinta que define dos enfoques de otras tantas etapas sucesivas en la evolución de la familia. Para Román el caserón deshabitado y vetusto es un trasunto del vacío de su vida de rico heredero venido a menos mitad por inercia, mitad por la presión anuladora de un hogar económicamente desquiciado. Una cabalgata de recuerdos desde la infancia hasta la madurez asalta su desaliento de abogado desprovisto de experiencia profesional y de diletante que curioseas la historia para matar el tiempo. “*Las Aguilas*” acogen al jefe de familia destituido de autoridad para impedir que el derrumbe llegue a la curva irreparable. Mientras que Román evoca los fastos desvanecidos, su hijo Roberto forja planes. No añora éste un bienestar del que disfrutaron con derroche los progenitores; por el contrario, retorna al solar en busca del empuje inicial de la estirpe que se ha perdido.

La acción de *La Torre* comienza y termina en el campo, desarrollándose la etapa intermedia en variados ambientes de Buenos Aires cuyo antagonismo con las costumbres de tierra adentro, sencillas y tradicionales, repercute a lo largo de la novela. Mallea descubre en forma indirecta ante los ojos del lector la evolución de los Ricarte desde la opulencia hasta la bancarrota. A su flanco desenvuelve la historia de la transformación del desierto en núcleos poblados y avanzadas

de las industrias rurales. No es sólo Roberto quien evoca su infancia y con ella los días de prosperidad de la familia durante el apogeo de "Las Aguilas". A sus reminiscencias juveniles, unen sus recuerdos los fieles cuidadores y los nuevos colonos afincados en la zona. Las acotaciones resumen por sí solas la idiosincrasia del interlocutor, sobre todo sorprendidas en los labios apenas entreabiertos del puestero Cande. Otras veces el diálogo escarba el origen de las estancias vecinas que se ensancharon a expensas del paulatino fraccionamiento y enajenación del feudo de don León. Cada uno rememora lo que ha visto o lo que la fantasía lugareña ha difundido alrededor de los Ricarte y, particularmente, de los reveses de fortuna de Román. No obstante todos contribuyen a reconstruir la imagen del pasado que el nieto del "pioneer" León Ricarte valora como un homenaje afectivo si bien no sobreestima como ellos la evasión de tan vasto patrimonio. La habilidad narrativa del autor de *La Torre* consigue imprimir lejanía a la evocación del auge de los Ricarte cuyo predicamento continúa al mismo tiempo invariable en el sentir que exteriorizan los antiguos pobladores. Numerosos personajes, vigorosamente caracterizados a través de escenas de la campaña, repletas de agudas observaciones, ilustran ese austero modo de conducirse del hijo del país. Dignidad sin énfasis tan refractaria a la obsecuencia ante el poderoso como a la altanería ante el prójimo caído.

Señalamos antes un episodio análogo que sirve por igual de apertura a *La Torre* y a la novela precedente: el retorno del protagonista a "Las Aguilas". En la obra anterior que lleva ese título el regreso de Román al campo es la retirada de un vencido. Huya o no de los acreedores de la ciudad, es innegable que está resignado a sobrevivir a remolque del recuerdo de días venturosos de los cuales fué escenario aquel caserón. Lejos de toda simetría emocional, la vuelta del hijo de Román a "Las Aguilas" corresponde en cambio a un estado de conciencia que aunque difuso todavía, tiende a objetivarse en firmes decisiones. Su retorno adquiere plenitud de sentido más tarde en las postrimerías del relato. No es pues el primer episodio de *La Torre*, sino el planteamiento de propósitos, de tensiones de la voluntad y del espíritu cuyo choque con la realidad del medio determina la fuerte contextura de la novela. Esa colisión se traduce en el alma vehemente de Roberto en un doble juego de marea subjetiva frente al mundo que amenaza cada día disgregar la personalidad: al repliegue en amparo de este último sigue un impulso cordial que va al encuentro de aquella corriente opresiva, sea la familia, la pasión de la mujer o el requerimiento de la amistad.

Múltiples rasgos subrayan las simpatías y divergencias entre padre e hijo. Por ejemplo, Roberto es abogado como Román, aunque no rehuye la práctica de la profesión. Tal vez lo hace menos atraído por la ciencia del derecho y la técnica

del pleito que por el fondo humano de la causa, sin excluir el amor al riesgo de una defensa azarosa. Con todo, el deseo de recluirse en "Las Aguilas" para concluir el alegato en favor del homicida Abel Gómez, no pasa de ser un móvil accesorio. Muestra en el mejor de los casos al universitario reacio al exitismo, al logro de cómodos lucimientos y de sinecuras. Roberto encarna el tipo de profesional curado de idealismo palabrero, vale decir, en función de un imperativo que es inexcusable desde el punto de vista de los menesteres leguleyos, aun cuando él lo reserva en rigor para cometidos de más exigente jerarquía. Ese imperativo es el sentimiento de responsabilidad: he ahí el verdadero resorte que aguijonea la conducta de Roberto y que lo aleja del tumulto de Buenos Aires cuya aturridora dispersión e inútil desasosiego agudizan el descontento consigo mismo.

Cabe distinguir en la tupida madeja argumental de *La Torre* algunos hilos que si bien se entrecruzan provisionalmente en esta segunda parte de la trilogía, condensan la acción de la novela. Roberto Ricarte es un heredero disminuído, pero ese mismo desmembramiento de la fortuna acicatea su anhelo de recuperar no los bienes materiales, sino la fe en el esfuerzo propio que decidió el éxito del abuelo y que él ambiciona poner al servicio de otro programa de vida. Tal es el legado operante de don León Ricarte, ejemplo de moral de lucha cuya sugestión retrospectiva le infunde una dinámica coherencia a la novela. El conflicto inmediato de Roberto y acaso el más entrañable, se entabla con su padre, con sus prejuicios engendrados por la situación social privilegiada y con los ideales de una generación que había hecho un culto del escepticismo. Román, débil de carácter, abogado con inofensivas veleidades de historiador, es una víctima de la condescendencia rayana en la abulia que ha ido cediendo posiciones hasta verse avasallado por el derrumbe económico de la familia.

Varios capítulos de *La Torre* describen con lujo de movimiento y plasticidad las fiestas crepusculares de los Ricarte. La esposa —doña Emilia Islas— en quien Román ha delegado la jefatura doméstica, luce allí su frenesí de figuración mundana en compañía de las hijas, hechuras de la ambición de la madre y atrailladas a matrimonios de conveniencia. Desfila una multitud de locuaces fantoches como el invitado García Gans, libresco incorregible; piezas repetidas del museo de cera de la comedia cotidiana, como Raquel y Gloria Ricarte; en fin, ejemplares como Ismael Sánchez y Alonso Ruiz, yernos de Román, la flor y nata de la vulgaridad con pretensiones y de la pedantería reaccionaria. Otro cuadro donde también abundan las notas de realismo satírico y alternan multiformes expresiones de la chabacanería, es la comida con el profesor Groz. A su lado algunos camaradas universitarios de Roberto hacen gala de erudición de sobremesa entre pantagruélicas mofas y estrepitosos desbordes vocales.

Mallea posee el secreto de ambientar una situación o un diálogo con recursos narrativos de sobria energía, no exentos a menudo de un poder gráfico que oscila entre la caricatura y el sarcasmo. *La Torre* exhibe al desnudo un inagotable muestrario de tipos escurridizos y camaleónicos, elementos que el autor ha extraído de diversas capas sociales, captándolos con incisivos toques en la profusión de sus flaquezas, achaques y taras. No se olvidan fácilmente trazas como las de Alonso Ruiz que "usaba su mal humor como una genialidad"; Delamaral que odiaba todos "los excesos de la inteligencia y del temperamento, del estilo y de la vida, de la fe y del carácter, y "tenía el rostro pálido y triste de su vocación"; Riobaldi, cuya función social "consistía en divertir a los ricos, industria en que se elevó angélicamente a planos casi virtuosos". En ese repertorio se destaca la catadura de Lodón, condiscípulo de la Facultad, resentido, insidioso, intrigante, mitómano. Merece mención aparte el torvo empaque de Julián Vargas, el estanciero solitario que afrenta a Lidia, la hermana de Roberto. Éste le inflige un escarmiento al sombrío seductor que motiva una espectacular escena, magistralmente descripta, cuyo realismo da la medida de la variedad técnica empleada en *La Torre*.

En medio de tanta vida falsificada, dos vínculos, fuera del que une a Roberto con su padre, despiertan ecos intermitentes en su experiencia sentimental. La historia de sus relaciones con Calila Montes gira en torno al asedio de ésta para reanudarlas y a la estrategia defensiva de aquél para ponerse a cubierto de su tentación. Quizás puedan objetarse tales subterfugios de Roberto en nombre de los mismos reproches que él formula a Román: "Y mi padre también lo que tuvo fué miedo... Yo, a mi vez, tanto tiempo qué tuve, más que miedos" (p. 392). Después de una violenta escena, Calila redobra la ofensiva, aunque entonces en términos conciliadores durante un viaje al pueblo en que reside Roberto, quien propone una tregua cuya incógnita se despejará en la continuación de *La Torre*. Tal retraimiento podría atribuirse a egoísmo si el narrador no insinuara hacia el final de la novela la clave de algunas actitudes del protagonista: "... pug-nó siempre por levantar todo lo que encontró descaecido o aminorado. ¿A qué no prestó, en lo que pudo, su aliento?" (p. 415).

El otro vínculo es la fraternal amistad de Roberto con Ricardo Nielo cuya magnanimidad, pulcritud de mente y severa distinción puntualiza Mallea en uno de los retratos más emocionados que sobresale entre los muchos incluidos en *La Torre*. Nielo y Nieves, fieles al destino de cada uno que se mueve en distintas órbitas, acatan el desencuentro como si lo dictara una voluntad inexorable. La historia de su infortunio, velada por una penumbra de recato, ennoblece estas páginas al par que acredita la ya probada maestría del autor en el diseño

que personajes secundarios. Con el suicidio de Nieves, la incurable desesperanza de Nielo se desploma irremisiblemente. En tal trance, Roberto hace a su atribulado amigo depositario de una confesión que es la síntesis de su crisis de conciencia, a duras penas repechada. "Mis pobreza son mis posesiones" exclama el protagonista. Tan espontánea revelación compendia los desvelos de una vocación lacerada por la fiebre de la autenticidad, en guardia contra la propia soberbia que suele obstruir su laboriosa conquista.

Abundan en *La Torre* exhaustivos sondeos del subconsciente, dechados de inutilidad que alcanzan inflexiones de contenido lirismo. Tal es el citado encuentro de Roberto y Nielo en un cafetín del puerto de Bahía Blanca. Constituye una bella expresión de ternura viril donde la amistad, ausente todo sentimentalismo, se eleva a devoción fraterna. Además allí afloran, como en otros pasajes de la novela, determinados tonos y modalidades de esa forma de nuestro sentimiento colectivo, propenso en las naturalezas reprimidas, a manifestar la emoción al sesgo, buscando líneas de escape gracias al coloquio que se torna una filigrana de sobreentendidos.

Mallea ha sabido sugerir y graduar los reactivos que por contraste requiere la salud del alma del último descendiente de los Ricarte. Su afán de reintegrarse íntimamente en comunión con los suyos y con el campo, lo logra al ponerse en contacto con la vieja casa familiar y aún con las leguas de tierra que la circundaban. No importa que éstas hayan dejado de pertenecer a su patrimonio; Roberto ha vuelto a adquirirlas de nuevo por derecho de sensibilidad. Se han incorporado al paisaje que no reconoce dueño, pues de pronto lo hace suyo la contemplación desinteresada de quien lo contempla. Bien dice Morera, el rematador del cercano pueblo de San Jerónimo: "¡Qué ilusión la propiedad! Yo hace cuarenta años que vendo, Ricarte, y siempre me parece que subasto la nada... O bien al revés, que algo demasiado grande escamotea lo que vendo y queda siendo siempre la misma grandeza no dividida" (p. 85). Más adelante Roberto, incompenetrado con el sentido de permanencia de la tierra, irreductible a la ambiciosa limitación de una vida, exclama: "¡Campo infinito marcado con tanto signo de propiedad, pero de nadie!" (p. 132).

Aun dentro de su psicología individualista, Roberto propende a romper el cerco de esa posición. Su intuición del sentimiento de comunidad opera en el círculo de la familia, al frente de la cual emprende el éxodo de Buenos Aires, y se afirma en otros órdenes de relaciones sociales adonde lo llevan sus pasos. Como un irrenunciable y callado servicio, Roberto asume el aprendizaje de disciplinar fuerzas recónditas para poder reactivar los destinos frustrados que lo bloquean. Detrás de ese perfeccionamiento el protagonista de *La Torre* se traslada con los suyos al campo. Es el retorno a "Las "Aguilas" del hijo pródigo a la cabeza de la familia, todos bajo la iniciación de su primogenitura. Roberto

Ricarte extrae así de su crisis de espíritu energías concurrentes que lo redimen en una experiencia solidaria.

Sería simplificar el nudo de dilemas expuestos en *La Torre* ver sólo el campo y la ciudad como dos tipos de existencia que se contraponen sin advertir en qué medida confluyen en el desarrollo de la novela. Las contradicciones entre los intereses y sentimientos de la moral burguesa de la que Roberto es un producto, alimentan sus propias dudas así como lo apremian a superarlas en planos cada vez más altos donde el espíritu y la conducta rivalizan en mutua exigencia. Vive en nuestro medio y en nuestra época, resistiéndose a dejarse arrastrar por la correntada niveladora hacia abajo. El protagonista de *La Torre* opone su crisis íntima a la crisis del mundo contemporáneo a modo de salvaguardia desde que no desconoce hasta dónde ésta incide en aquélla. No se allana a ser un eco pasivo, al vaivén de las circunstancias, ni se complace en un problematismo estéril sin salida a la acción; por el contrario, cree que los valores de la persona se ejercitan y afirman como respuestas de la vida a los embates de la inercia. Familia, formación universitaria, desempeño profesional, convivencia con amigos y compañeros, incluso las perplejidades de su trato con Calila Montes, toda esa suma de requerimientos compromete su responsabilidad. Ahora bien, semejante lucha psicológica estructura la acción de *La Torre* y le comunica dinamismo al encadenamiento de episodios. Nada de ese forcejeo interior de Roberto, pudorosamente oculto, sospecha el paisano Juan Mota cuando le brinda hospitalidad generosa al vástago de un terrateniente fundido y cuando le refiere, entre sorbos de silencio, el alza del valor de las tierras que antes pertenecieron a "Las Aguilas". De igual modo, nada presiente Lizarraga en cuya casa de Vallares agasaja al último Ricarte y lo satura de noticias pueblerinas. Mucho menos todavía pueden adivinar las zozobras de Roberto las gentes humildes que velan con él al único hijo del puestero Cande, quien lo acompaña días después a recorrer el campo de Diego Layes. Todos ellos, comunicativos o reconcentrados, trasuntan en sus pasiones elementales el trato rudo y franco con la naturaleza que no se deja someter si no es a costa de tenaces empeños. Pero tampoco son capaces de compartir ni siquiera de percatarse de sus tribulaciones los elegantes fraseólogos de salón. ¿En qué consiste la desazón que invade el ánimo de Roberto, más distante del parasitismo y de la displicencia mundanas que de la coronada del paisano, llena de intuitiva dignidad? Tras certeros rasgos psicológicos y vivaces pinturas de ambiente, el autor de *La Torre* define lo que podría servir de divisa a la pasión del último Ricarte: "Si uno no se aprieta en lo que es, el mundo lo interviene, lo desmenuza y lo pudre. Ahora la vida es invasión: hay que apretarse para resistir" (p. 105). Esa inspiración fué a recoger al prin-

incipio a "Las Aguilas": temprar de nuevo la mente y la voluntad extenuadas, impregnarse de optimismo vital junto al solar donde permanecen las raíces del viejo tronco de los Ricarte.

Es notoria la tendencia de Mallea a crear climas de sostenido patetismo dentro de los cuales sus personajes avanzan a tientas, aman, sufren y, sobre todo, monologan obstinadamente, presas de una desesperada insatisfacción. Ningún destello de alegría ni de humorismo alumbra a tales conciencias que patinan sobre el hielo de abstracciones pertinaces, cautivos detrás de alambradas de incertidumbre y de un descontento indefinido. También en *La Torre* asoman algunas de esas almas entumecidas — rostros familiares en nuestro ambiente—, sólo que allí logran evadirse a menudo de la dialéctica circular de su comezón introspectiva para influir, mientras se transforman, sobre el curso de los seres y cosas que los circundan. Nadie señala dicha vaguedad de conatos con más precisión que el mismo autor cuando apunta: "¡aquellas antiguas vanas propensiones, aquel querer sin saber qué, aquella congoja sin acto, aquellos aprontes del alma, que no se decidía a lanzar su proyectil" (p. 335). A pesar de eso el conocimiento de las "razones del corazón que la razón no entiende" promueve el interés progresivo de la novela. La presencia de la voluntad abolida del padre, la presión acosadora de Calila Montes; el abandono a la deriva de su amigo Nielo, desvalido e indefenso; la enigmática apatía y esquivez de su hermana Lidia, toda esa constelación de destinos menesterosos torturan las vigiliass de Roberto. Su tarea consiste pues en levantar muros ideales para sostener a los pusilánimes y de paso para construir él su reducto defensivo. Le reprocha a su padre la culpa de haberse ido destruyendo por conmisericordia demasiado (p. 390). ¿No se expone Roberto a quedar emparedado entre esos misericordiosos y prudentes muros?

He ahí el conflicto consigo mismo —la encrucijada más dramática— y el consiguiente riesgo cuyas alternativas le dictan al protagonista de *La Torre* cavilosas de hombre acosado por fuerzas invisibles. Sean o no desproporcionadas a veces con las circunstancias habituales que las anteceden o suceden, lo cierto es que tan compleja y difícil materia ha sido resuelta, en gran parte con rara eficacia, con arreglo a estrictos términos de novela. Mallea, prolijo e inexorable disecador de pasiones, ha sabido elaborar una trama donde la intensidad del estilo y la atmósfera subjetiva suscitan un interés que no decae. Por lo demás, innumerables páginas de *La Torre* recogen la confidencia del personaje embebido en la intimidad de calles y rincones porteños; en otras la acción de la novela agita problemas filosóficos y sociales que aparte de la trastienda universal, apasionan hoy y aquí.

Ciertos interrogantes enunciados en el transcurso de la novela quedan necesariamente sin respuesta. Acaso la liberación espiritual de Roberto Ricarte está condenada a lograrse a medias porque choca con insuperables limitaciones; por lo menos dentro de la experiencia parcial que abarca *La Torre* con relación a la trilogía. El traslado de la familia a "Las Aguilas" apenas la sustrae a los efectos de la ruina económica, es decir, al desprestigio social y a la maledicencia mundana. Ahora bien, ¿consigue Roberto que su gente se identifique lealmente con los hábitos renovadores de la vida rural? ¿No continúan llevando en la vieja casa la existencia de las temporadas veraniegas, ajenas al íntimo arraigo y a la transformación que Roberto ha entrevisto? La desintoxicación moral de las ficciones sociales, el apartamiento de fatuos invitados y frívolos trajines, todo el desdén a la tramoya del vivir porteño que él ha querido promover ¿no se diluye, en definitiva, en una nueva y piadosa ficción? El intermedio campesino de los Ricarte abre un breve paréntesis en el proceso de declinación sin detener su curso. Sólo por un espejismo Roberto cree encontrar una salida a su crisis —y la caída de la familia forma parte de ella— dentro de la moral individualista. "A las ruinas de la casa de campo llevaría por lo pronto esta otra ruina: su gente" (p. 311). En verdad el desastre de la familia Ricarte se ha operado por contragolpe del mundo artificial al que rendía culto. Y Roberto no ignora que tal idolatría a los devaneos superficiales de los hombres y mujeres ociosos, tiene conexiones de lejano arrastre histórico y social que no se remedia sin duda en el ámbito privado. Las meditaciones de Roberto sobre el caos contemporáneo y la comprensión del problema familiar como hecho articulado con las fuerzas desquiciadoras que ha introducido el afán de dinero y de poder, le dejan abierto un rumbo que todavía no se vislumbra en *La Torre*; replantearse el dilema de Rougemont: "¿Cambiar la vida o cambiar el hombre?", o lo que es más exacto, concebir ambos cambios simultáneamente en su relación recíproca.

Tales son las proyecciones verosímiles del personaje central de *La Torre*, de acuerdo con los lineamientos psicológicos de esta segunda parte de la trilogía anunciada. Forzoso es juzgarla como un todo supeditado no obstante al desarrollo y unidad de la obra completa cuyo epílogo no ha visto todavía la luz. Mientras tanto este volumen, aunque no coloca al lector en presencia de un desenlace definitivo, analiza a fondo la evolución de una familia argentina y descubre engranados resortes de su crisis en un tramo que comprende el panorama actual. Cualquiera sean las vicisitudes de los personajes secundarios, la fuerte densidad humana de Roberto Ricarte supone un potencial dramático que es susceptible de suscitar en torno suyo reacciones imprevistas. Tal juego de causas y efectos condicionarán a su vez los cambios que el protagonista de *La Torre* se dispone a sufrir porque a través de ellos modelará su destino.

LUIS EMILIO SOTO

XAVIER BENGUEREL: *El Hombre en el Espejo* (Sudamericana, Buenos Aires, 1950).

LA cualidad más digna de *El hombre en el espejo*, novela corta que junto con *La Máscara* integra el volumen, es cierta profundidad psicológica, cierto modo indirecto con que Benguerel trata a su tímido personaje para desentrañarlo y descubrirlo.

Comentar el libro es casi polemizar con su prologuista, José Ferrater Mora; a la inversa de Ferrater, pienso que las virtudes de este pequeño tomo de ficción, sobre todo de la primera de las novelas cortas, son reales pero están sin desarrollar, latentes como un primer planteamiento no ya esquemático pero sí digno de un ulterior tratamiento de sus elementos secundarios.

Benguerel, como todo verdadero escritor de ficción, tiende a extraer de entre sus páginas una presencia viva —aunque parezca paradójico— y no fría de sus seres. Que el personaje sienta, piense, sufra verdaderamente son cualidades valiosas de una literatura imaginativa que nace y se desarrolla desde un plano *aparentemente* real; porque todo esto que cuenta Benguerel de su tímido personaje pudo haber ocurrido, pero ¿quién podrá demostrar que es así, y por qué no pensar, por otra parte, que ese Mauricio Soteras nunca existió sino que es una pura invención pero que alguna vez puede ser confirmada por la realidad?

En ese sentido ambos relatos son auténticas expresiones del género, aunque me parezca que *La Máscara* está menos logrado, quiero decir que su lectura no fluye, no es tan natural como la de *El hombre en el espejo*: descubrir a través de un diario íntimo la imagen opuesta de un ser con quien se vivió, es tarea que allí está un poco despedazada por las inconexiones que Benguerel ha trazado en su plan y, además, por la elección de los elementos que Agustín va encontrando en ese diario, elementos capitales pero carentes de sutileza, que nos cuentan demasiado a boca de jarro aquella otra vida ignorada, oculta en el progenitor seco y severo con quien aquél vivió.

Tal vez Benguerel haya conseguido en ambos relatos la trasposición literaria directa de sus personajes, pero es precisamente lo que no me satisface. El tímido está. Al viejo profesor sin vida sentimental aparente, pero escondiéndola otra pletórica, se lo visualiza. Pero eso no basta.

Para Ferrater Mora la virtud más notable de Benguerel es su *dibujo*, su manera *directa* de tratar y buscar al tímido o al viejo profesor. Además encomia el pensamiento porque no es “un ingrediente de la novela” sino el “cemento que le otorga consistencia y firmeza”.

Aquí cabría una digresión: ¿qué es *nouvelle*, cuento y novela? Los tres géneros son fundamentalmente distintos en cuanto al tiempo y desarrollo

de exposición, de narración. Si bien esto no es ortodoxamente cierto, pues un cuento puede convertirse de una manera natural en una novela larga o corta, me parece que todos llega a cumplir su cometido gracias a una sola condición: calar hondo en el tema, la anécdota o el asunto, ser completos; no debe faltar o sobrarles nada que haga desear otro tratamiento del asunto. ¿*El joven Arquímedes* pudo ser una novela? ¿Y *Bola de Sebo*, y *La señorita Elsa*, y *Freya, la de las Siete Islas*? Creo que no, que son. ¿Es que a cada uno les falta el pensamiento que nutra la anécdota en sí? No. Pero a diferencia de los de Benguerel, y a pesar de Ferrater Mora, aquí los argumentos están pintados, indirectamente pintados y no dibujados, y detrás, bien detrás, porque nace vívidamente de la intriga, hay un pensamiento que se entrelaza a tal punto con ella que parecería que fluye libremente, también como cosa natural.

Y precisamente a *El hombre en el espejo* le falta carne, color, olor, ambiente. Tal vez todo esto sea secundario porque el tímido está; pero además hay que hacer vivir lo que lo hace tímido, lo que le rodea y traba y ayuda para que sea tímido o deje de serlo. Benguerel se queda a mitad de camino a pesar de su deseo de ahondar en el carácter del personaje (lo demuestran palpablemente los episodios de infancia y adolescencia que él intercala en la narración). Quisiéramos saber más de Mauricio Soteras, de Matilde, de Fonseca, de su mujer, de los compañeros de trabajo. *El hombre en el espejo*, no así *La máscara*, más dentro del género cuento, da para una narración de tiempo lento y tranquilo, para casi una novela donde podrían incluirse todos los elementos de que se vale el autor para escribir este relato prefigurado, diríamos.

Es indudable que Benguerel hace gala de ese "amor continuo, apasionado, pero no por ello menos lúcido, hacia las palabras", como dice Ferrater Mora en su prólogo. Porque estos dos relatos, unidos entre sí por un cordón umbilical psicológico (dentro del padre de Agustín también hay un Otro escondido, que los seres habituales de su vida desconocen), están muy bien escritos, cosa nada despreciable sino digna de exaltación en estos tiempos vertiginosos en que lo puramente literario se deja de lado para dar paso a una anécdota simple, periodísticamente narrada.

VALENTÍN FERNANDO

ENSAYOS

JEAN-PAUL SARTRE: *¿Qué es la literatura?* (Losada, Buenos Aires, 1950).

SIN duda alguna: pocos testimonios más reveladores de la realidad de nuestro tiempo que las novelas, los cuentos y el teatro de Jean-Paul Sartre, pocos también tan sintomáticos del estado actual de la cultura europea como estas reflexiones sobre la razón de ser de la literatura y el destino de los escritores. Con lo inquietante de sus páginas, no es sólo el dramatismo lo que cabe señalar, sino su lucidez desgarradora, trabajadas todas ellas por la pasión de una inteligencia que aspira a ponerse al abrigo de cualquier forma de engaño o mistificación. y que, frente a los embates de ese "tiempo del desprecio", del que hablara alguna vez André Malraux, quiere dejar a salvo su libertad entrañable, su derecho a ser y pensar según la propia e intransferible opción.

Con una casi total ausencia de aparato erudito, aunque con un saber digerido y hecho carne propia, asistimos al examen de conciencia de un hombre en el itinerario de su vocación esencial. Se nos habla de la literatura y en el transfondo se agita lo desnudamente humano: un mundo de sueños, de aspiraciones, ideales, de reivindicaciones materiales. No en invocaciones abstractas, no en la postulación de valores que penden del cielo estrellado, descarnadamente ausentes y lejanos, sino en el aquí y ahora, en el "sí, sí, no, no" cotidianos a que incitan cada uno de los requerimientos que nos circundan y ante los que no corresponde lavarse las manos, pues lo que está en juego es la condición humana y la posibilidad de persistir en ella.

Escribir —viene a decirnos Sartre— no es contemplación sino acción, y callarse cuando es necesario hablar es obrar por omisión. El mundo no está allí sólo para que lo contemplemos: meta de nuestros proyectos, pensarlo es ya situarse en la línea del cambio que ha de sobrevenir en él por la acción humana. Cuando los reclamos de fuera nos asaltan y alteran, asediándonos hasta en los más íntimos reductos, cuando los acontecimientos colectivos nos engloban y lo que sucede en un rincón de la tierra repercute en los otros, no le queda al escritor solución más auténtica que la de hacerse cargo de tales condicionamientos y descubrir en ellos su temporalidad y su existencia como la constante elección que el hombre hace de sí mismo en medio de las circunstancias.

Remitiéndonos a los factores que prevalecen en el mundo europeo y en especial francés, con sus conflictos de toda especie, el libro se halla circunscripto en sentido espacio-temporal, a tal punto, que, por copiosa que fuere la informa-

ción a nuestro alcance, a falta de una vivencia directa del surgir de ciertos problemas, quedaríamos al margen de una comprensión adecuada. La abundancia de particularismos puede resultar, quizá, un obstáculo insalvable para entender muchas alusiones, metáforas o críticas; y aún más: sin una frecuentación suficiente de los grandes maestros, del sucederse de escuelas y de estilos, del entrecruzamiento de corrientes en el pasado y en el presente, será difícil valorar con exactitud el cuadro de la literatura francesa de las últimas generaciones, esbozado por Sartre. Así y todo, no obstante las discrepancias notorias que resulten con los juicios acuñados por la crítica profesional que, si no suelen ser los más vivos, son los que se originan en la mayor proximidad y en el estudio minucioso de la cosa juzgada, la actitud de Sartre en lo que tiene de audaz, y en el espíritu de veracidad que la motiva, inspira respeto por sí mismo, pese a las discrepancias que puedan suscitarse por la acritud y excesiva desenvoltura de sus observaciones sobre figuras y movimientos. Existiendo afán de rigor, energía inquisitiva y capacidad de autoconciencia —sobremanera esto—, no habrán de surgir otros reparos que los insalvables en temas que, como todos los humanos, poco se prestan para las unanimidades. Por lo demás, se cala hondo en la interpretación de la literatura desde la doble perspectiva del creador y del consumidor de ella, poniendo al descubierto los supuestos filosóficos, históricos y sociales del hacer literario.

No siendo frecuente encontrar la conjunción admirable del escritor y del filósofo que se da en Sartre, su concepción de la literatura adquiere contornos nítidos, de una gran precisión. Nada queda por decir —al parecer— después de estas reflexiones: políticas, sociológicas, históricas, antropológicas, estéticas, prevaleciendo en ellas la intención de hacerlas valer en la común referencia a una obra de arte, lo que para el autor es equivalente a coordinarlas con “un llamamiento libre e incondicionado a la libertad de los lectores”. Es evidente que la idea de la literatura que se nos propone se conecta con una idea del hombre dentro de la encrucijada filosófica del presente. De vuelta de un predominio de lo abstracto que omitía tener en cuenta la concreción y singularidad de la existencia, se trata de situarse en ella como en el punto de partida del filosofar y del hacer humanos. Asumiendo los motivos de un existencialismo humanista que quiere llevar a sus últimas consecuencias la independización de la filosofía respecto de la teología, el racionalismo y cualquier forma de pensar científico-natural en asuntos humanos, se indican las bases de una antropología sintética. El estructuralismo, anunciado entre nosotros desde hace veinte años, por Francisco Romero, como el síntoma revelador de la entrada en una nueva concepción de la realidad, campea en el pensamiento de Sartre de un modo ostensible. Superando el universalismo abstracto, heredero del predominio del espíritu de análisis que caracterizaba a la filosofía del siglo XVIII y a la revolución fran-

cesa en cuanto exponente de la máxima hazaña política de la burguesía, destaca los componentes sintéticos de lo real y afirma el carácter irreductible de cualquier todo respecto de sus elementos, su diferenciación de naturaleza, pues trasciende la mera suma de sus partes. La realidad humana en su inescindible unidad psicofísica, es el caso por excelencia de una totalidad. Lo que en ella podemos discriminar —humores, ideas, actos— son estructuras secundarias y dependientes, cuyo rasgo típico es el de estar situadas, el participar de estructuras sociales e históricas. Los hombres se diferencian entre sí como se diferencian sus situaciones. No tienen en común, por otra parte, una naturaleza, un carácter esencial dado de una vez para siempre, los vincula “una condición metafísica” que se resume en “un conjunto de sujeciones que los limitan *a priori*: la necesidad de nacer y morir, la de ser finito y existir en el mundo en medio de otros hombres”.

Toda vez que actúa, el hombre manifiesta un sentido y por él, expresa su pertenencia a un medio profesional, a una familia, a una clase, o, lo que es equivalente, el ser miembro integrante de un mundo humanizado. Su gran empresa es liberarse, esto es, trascender los condicionamientos biológicos, económicos, sexuales, políticos. Es en cada caso, lo que elige ser y es por la acción que construye su ser. Al optar, al tomar la grave decisión que pone en juego su destino, “en esa opción metafísica”, “del proyecto singular y absoluto” que cada uno es, se deja atrás el relativismo, no obstante la índole cambiante de la temporalidad en medio de la cual se asume a sí mismo. Si nadie está en posibilidad de evadirse de su propia época, ello no significa que se pierdan de vista los llamados valores eternos. Antes que buscarlos en un cielo inteligible, se los ha de alcanzar por el ahondamiento “en la singularidad de nuestra época”. En una fórmula escueta, la tesis de Sartre quedaría resumida así: a la eternidad por la temporalidad. Y no podemos menos que apuntar el acierto de una concepción que postula de un modo tan radical la fidelidad del hombre a su circunstancia, por la unidad que con ella forma, sin que esto implique —necesariamente— la caída en el puro relativismo.

De esa idea del hombre deriva una idea de la literatura que, en un tiempo en que lo cotidiano ha sido llevar al hombre hasta los extremos de su condición haciéndolo oscilar entre lo abyecto y lo heroico, tenía que ser —según la expresión de Sartre— una literatura de situaciones extremas, de las grandes circunstancias. Esa literatura se hace histórica porque descubre su necesaria fidelidad al tiempo en que les toca vivir al escritor y a su público y porque asume el compromiso de luchar contra las injusticias allí donde se las encuentre y no importa cuál fuere su origen, sin concesiones a los prejuicios de ningún partido o iglesia, sin otra norma que la de tomar posición en el mundo humano llamando al pan, pan y al vino, vino, curando a las palabras de sus envolturas

desfiguradoras, velando por la dignidad del lenguaje y procurando en la comunicación hacer un llamado a la libertad de los lectores, representando el mundo y dando testimonio de él a la vez que mostrándoles la perspectiva de un cambio posible a partir de la acción.

El público al que ha de dirigirse el escritor no puede ser el de todos los hombres. Frente a esa universalidad abstracta, Sartre reivindica un concepto más ajustado a los hechos: el de la universalidad concreta, que comprende "la totalidad de los hombres vivos en una sociedad dada", lo cual supone escribir no para "el hombre abstracto de todas las épocas y para un lector sin fecha", sino "para el hombre de su época y para sus contemporáneos". Traducido en términos los más ceñidos a la realidad, en el caso de Sartre y su generación, había que escribir para los hombres que compartían la expectativa de la guerra y de la muerte. Superando el relativismo en el que se desembocaría por ese camino, era necesario reconocer lo absoluto, la realidad del mal y del bien. La concreción de cada injusticia, el paroxismo de la tortura en la negra cotidianidad de la ocupación alemana, eran datos ineludibles: allí estaba el mal sin subterfugios dialécticos, corporizado por decirlo así. Y cuando, no obstante la inhumanidad con que el verdugo quería envilecer y aniquilar a su víctima, ésta, en su silencio, se elegía como hombre a pesar de todo y contra todo, se tenía la prueba del vencimiento del mal, del bien igualmente irreductible. Aferrados al presente, asidos a su tiempo, esos escritores comprendieron que sólo en él y por él les sería dado salvarse o perderse, buscando a tientas, en medio de conjeturas y frente a lo inexplicable. Se hicieron metafísicos, aun incluso cuando no querían serlo, por esa presencia de lo extremo en el hombre. Las diferencias entre el escritor y el hombre quedaron borradas. El escritor tenía que tomar partido porque la vida humana es milicia constante. Si alguna misión podía atribuirse, era la de ejercer un oficio: "con su aprendizaje, su trabajo continuo, su conciencia profesional y su sentido de las responsabilidades". De las tres categorías cardinales de lo humano: tener, hacer y ser, la literatura debía mostrar las relaciones entre el hacer y el ser. Si el hacer es revelador del ser, el escritor no tenía que ponerse de parte de de los que quieren poseer el mundo, sino de los que quieren cambiarlo, y en su proyecto de cambiarlo, advienen a la revelación del ser del mundo. Porque el hombre y el mundo —conjuntamente— se revelan por las empresas y las empresas implican siempre un hacer historia, un historializarse del hombre y del mundo.

Así concebida, la literatura —literatura de la praxis— tiende idealmente hacia el Reino de los Fines de que hablara Kant, en que cada hombre es tratado como un fin absoluto y nunca solamente como un medio. Pero para ir logrando ese ideal en una sociedad concreta, han de cumplirse dos condiciones: 1ª) lograr una intuición o tener siquiera el presentimiento de la presencia car-

nal de los otros hombres, algo que supere la simple idea de humanidad; 2ª) entrar en relación solidaria y efectiva con otros hombres, "para reivindicaciones materiales y fechadas", dejando a un lado la soledad y el aislamiento de las voluntades abstractas por muchos llamamientos que hagan a la condición humana en general.

Convertir la Ciudad de los Fines en una ciudad concreta y abierta, por una modificación objetiva de la situación histórica, es el fin más alto que pueda tener la literatura en el momento actual. Pero ello exige que promueva en su público una voluntad concreta y material de cambiar este mundo por medios determinados. Sin atribuirle al proletariado "misión" alguna, resultando ser éste frente a la burguesía la clase oprimida, el escritor contemporáneo —en opinión de Sartre— ha de volverse hacia los obreros, pues la suerte de la literatura está ligada a ellos: escritores y obreros tienen en común el deber de impugnar y de construir. Y si, al presente, no mantienen la necesaria conexión, les incumbe a los escritores conquistar su público, llegando hasta los denominados "masa media": el periodismo, la radio, el cine.

En síntesis, hay que militar en favor de la libertad de la persona y de la revolución socialista dentro del siguiente concepto: "que el Reino de los Fines no puede llegar sin revolución y una revolución solamente es concebible si prepara el Reino de los Fines". Llevadas a su total coherencia, esas ideas conducen al reconocimiento de que se debe trabajar por una Europa socialista, sin que exista la necesidad de optar entre el bloque anglosajón o la U.R.S.S.

Tales, algunas de las ideas originalísimas y grávidas de porvenir de este libro, en el que Sartre esclarece cabalmente lo que haya de entenderse por "literatura comprometida".

NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

Artes Plásticas

TAMAYO EN LA PINTURA MEXICANA

Como todas nuestras artes contemporáneas, la pintura mural es hija de la Revolución Mexicana. Concibo este movimiento como una inmersión de México en su propio ser. Al hacer saltar las formas que lo oprimían o desnaturalizaban, meras superposiciones históricas, el país se encuentra a solas consigo

mismo. México se descubre, pero al mismo tiempo descubre que su tradición —catolicismo colonial y liberalismo republicano— no podrá resolver sus conflictos. Así, la Revolución es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal. La pintura mexicana participa de esta doble condición. Desde el primer momento los pintores vuelven los ojos hacia México y, también desde ese primer momento, sienten la necesidad de insertar su nacionalismo en una corriente general del espíritu. Todos los equívocos posteriores, estéticos y morales, parten de esa insuficiencia de la Revolución Mexicana, que si fué una revelación de nuestro ser nacional, no logró darnos una visión del mundo o enlazar su descubrimiento a una tradición universal.

México, su historia y su paisaje, sus héroes y su pueblo, su pasado y su futuro, constituyen el tema central de nuestros pintores murales. Naturalmente ese regreso se hace utilizando valores, formas y principios rescatados por la cultura europea. En el trópico de Rivera hay ecos de Gauguin y de Rousseau, como en la poesía de López Velarde es visible la presencia, directa o refleja, de ciertos simbolistas franceses. Y la lección que el mismo Rivera recoge de los primitivos italianos acaso hubiese sido distinta sin el ejemplo de Modigliani. El descubrimiento de las artes precortesianas y populares también es un resultado de la curiosidad de la estética occidental. Desde el Romanticismo hasta nuestros días el arte no cesa de enriquecerse con obras y conceptos ajenos al orbe grecolatino. Podemos ver con ojos limpios al arte precortesiano porque desde hace más de un siglo se nos ha enseñado a ver al arte gótico, a los primitivos, al oriental y, más tarde, al de Africa y Oceanía. Estas conquistas no sólo han enriquecido nuestra sensibilidad, sino que han influído en las obras de todos los grandes artistas contemporáneos. Recuérdese lo que significaron las máscaras negras para el cubismo, el arte egipcio para Klee, la escultura sumeria para Picasso. La obra de los pintores mexicanos participa en esta tradición que inicia el Romanticismo. Sin ella, Rivera sería inexplicable. Nuestra pintura es un capítulo del arte moderno.

La pintura moderna es, ante todo, una exploración de sus propios medios expresivos. A diferencia de lo que ocurría en otras épocas, *esta investigación es la pintura*. El cubismo no es una escuela de pintura: es la pintura misma, como las experiencias de Ucello son algo más que experiencias: son pintura. En la obra de nuestros muralistas se advierte, por el contrario, que su concepción del mundo se sirve de los medios de la pintura para expresarse. Esto los distingue de la Escuela de París, aunque en algunos casos ostenten influencias suyas. Nuestros pintores se interesan en darnos su visión, que es también su versión, del mundo. Toda visión entraña un juicio, y, debo agregar, un juicio final. Orozco y Rivera ejecutan una obra apocalíptica; al juzgar y condenar a este mundo, anuncian la resurrección de otro.

Una pintura con estas ambiciones necesitaba —salvo en el caso de Orozco, dispuesto a dejarse devorar por los extremos y que siempre se burló de las ideas— el concurso de una filosofía que la justificara y trascendiera. Esta necesidad no era accidental, ni partía del temperamento o del capricho de los pintores mexicanos. Obedecía a las mismas causas que llevaron a Vasconcelos —primer protector de los muralistas— a fundar la educación mexicana en una filosofía de la “raza cósmica” y a la Revolución a buscar una tradición universal que trascendiese sus limitaciones nacionales.

Ninguno de los sistemas que les ofrecía la realidad mexicana podía satisfacer a los pintores. Así, volvieron los ojos hacia el marxismo. Mas la adopción del pensamiento marxista no era ni podía ser consecuencia de la existencia de un gran proletariado o de un movimiento socialista de significación. El marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución mexicana. Su función no era diversa a la de la filosofía de Vasconcelos o el bergsonismo de Caso. Y mientras el Partido Comunista se formaba apenas o vivía en la clandestinidad, los muros oficiales se cubrieron de pinturas que profetizaban el fin del capitalismo, sin que nadie, ni los pintores ni los mecenas, se escandalizaran. Esta ausencia de relación entre la realidad y las visiones que pretenden expresarla da a buena parte de la pintura de Rivera, Siqueiros y algunos otros un carácter fatalmente inauténtico. Cuando su pintura predica, deja de ser lo que ellos quieren que sea: una respuesta orgánica a la realidad. Hija de las especulaciones de un grupo de artistas e intelectuales, carece de *esa relación total* con su pueblo y su momento que da veracidad a Giotto, Cimabue o Piero de la Francesca. No se puede ser al mismo tiempo pintor oficial de un régimen y artista revolucionario sin introducir la confusión y el equívoco.

Pero la ideología de esta pintura sólo es una cáscara. Si se la aparta, se descubre que es una de las expresiones más altas de nuestra Revolución. Sus mismas limitaciones, su búsqueda de una visión universal que supere nuestras contradicciones, sus deslumbrantes hallazgos, son los del movimiento iniciado en 1910. De allí que la pintura mural posea, a su manera, un carácter orgánico. Y ese carácter, más que sus ambiciones ideológicas, la distingue de otras tendencias y le otorga fisonomía, autenticidad y grandeza.

La ideología no les sirvió a los pintores para establecer vínculos orgánicos con la realidad, pero les dió ocasión para integrar su particular visión del mundo. Si el espectador se detiene ante la obra de Diego Rivera, descubre inmediatamente que este pintor no es tanto un materialista dialéctico como un materialista, a secas. Rivera ama, reverencia y pinta sobre todo a la Materia. Y la concibe como una Madre: como un gran vientre, una gran boca y una gran tumba. Madre, inmensa matriz que todo lo devora y engendra, la materia es una figura

femenina siempre en reposo, soñolienta y secretamente activa, en germinación constante como todas las grandes divinidades de la fertilidad. El erotismo monumental de este pintor lo lleva a concebir el mundo como un enorme fluir de formas, contemplado por los ojos absortos y fecundos de la Madre. Paraíso, procreación y germinación bajo las grandes hojas verdes del principio. Una gran corriente erótica atraviesa todas sus creaciones. Como en esos microscopios de laboratorio biológico que tanto le apasionan, en sus muros pululan las formas. Su horror al vacío lo hace llenar el espacio de figuras, de modo que el muro, cualesquiera que sean sus dimensiones, parece siempre que va a estallar por la presión de los seres que hormigean en su interior. Nada más opuesto a esta repleta inmovilidad de primer día del mundo que el dinamismo, hecho de oposiciones y reconciliaciones, de una concepción dialéctica de la historia. Y de allí que Rivera caiga en la ilustración cuando intenta acceder a la historia. Como muralista, es el gran pintor de la reacción y recreación incesantes de la materia.

Alfaro Siqueiros, en cambio, apenas si es materialista. Para este dialéctico, todo es luz y sombras, movimiento y contraste. Los antecedentes de su pintura, hecha de antítesis, distorsiones violentas, bruscas iluminaciones, podrían encontrarse en ciertos pintores barrocos, españoles y flamencos, o en los románticos, también preocupados por ese dualismo de luz y sombra. El mundo de Siqueiros es el de los contrastes: materia y espíritu, afirmación y negación, movimiento e inmovilidad. Sus temas poseen un dinamismo dramático y sus grandes figuras parecen querer escapar del cuadro, dejar de ser pintura y convertirse en símbolo puro. Si el peligro de Rivera es el estatismo, el de Siqueiros es el efectismo teatral. A veces sus formas se hinchan como los músculos de un Hércules de feria, y su grandeza y debilidad residen quizá en el brío de ese mismo espíritu que lo lleva a predicar la utilización de nuevos materiales plásticos. Esta necesidad de nuevos materiales es en Siqueiros más fatal de lo que él mismo se imagina, pues toda su pintura, cuando triunfa, cuando se realiza, tiende a negar la materia, a inflammarla o transformarla en otra cosa. Buscar nuevos materiales es una de las maneras con que este dialéctico pretende escapar de la materia. (Esto, en cuanto al juego de las formas. Desde otro punto de vista, moral y artístico, la demagogia de Siqueiros afecta más radicalmente su obra.)

Si Rivera es mítico e ilustrador y Siqueiros dramático y teatral, Orozco es solitario y trágico. Como Siqueiros, ama el movimiento; como Rivera, es monumental. Es tan enfático como ellos. Cuando cae, cae más pesadamente: cae de más alto. Contrariamente a sus compañeros, no intenta penetrar la realidad con el arma de una ideología, sino que arremete contra ella y sus encarnaciones. La Revolución Mexicana no escapa a sus ataques. Su pintura puede parecernos a veces una explosión inútil, pero sabemos que esa explosión es real: quema. Y

al primero que quema es al pintor. Pues esta pintura es, por encima de todo, un monólogo.

Villaurreutia lo llamó el pintor del horror. Quizá sea más justo llamarle el pintor de lo terrible. El horror nos inmoviliza. Es un erizarse, una contemplación fascinada, un vértigo: la realidad de pronto abre sus entrañas y nos deja ver su fondo, que es el sinfín. Y ante ese vacío sentimos la náusea del vértigo: la nada nos fascina. El horror es una de las formas de aprehensión de lo Sagrado. Este se manifiesta ya como lo pleno y repleto —la escultura tolteca, por ejemplo— o como lo vacío —la propia conciencia, el aburrimiento, en Baudelaire—. El hombre es ajeno a lo horrible, que es por naturaleza lo extraño, lo radicalmente otro; en el horror aprehendemos lo Sagrado como lo Indiferente. Nuestra reacción ante lo horrible es de absorta inmovilidad. La pintura de Orozco no nos produce esa clase de pasmo. Es una pintura humana, que sí se interesa en nuestro destino. Su símbolo es Prometeo. El personaje de Orozco no es la materia, ni la historia y su dialéctica de sombras y luces, sino el hombre en combate solitario y feroz contra todos los monstruos. La grandeza de Orozco reside en su conciencia de la soledad. En pocos artistas ha encarnado con tal violencia la voluntad de México, que si es voluntad de romper con la Madre también lo es de trascender nuestra situación de orfandad. El hombre de Orozco está solo. Los dioses han muerto; frente a nosotros gesticulan las máscaras feroces de todas las ideologías y una selva de garras y guiños: la mentira de este mundo y del otro. La obra de Orozco completa la de Rivera. Ambas representan los dos momentos de la Revolución Mexicana: Rivera, la ruptura con la mentira de la Dictadura y la vuelta a los orígenes; Orozco, el sarcasmo, la denuncia y la búsqueda.

La aparición de un nuevo grupo de pintores, entre 1925 y 1930, produjo una escisión en el movimiento iniciado por los muralistas. Un estilo de llama termina siempre por devorarse a sí mismo. Repetir a Orozco habría sido una insostenible mistificación. El nacionalismo amenazaba convertirse en mera superficie pintoresca, como de hecho ocurrió después; y el dogmatismo de los pintores "revolucionarios" entrañaba una inaceptable sujeción del arte a un "realismo" que nunca se ha mostrado muy respetuoso de la realidad. Todos conocemos los frutos de esta nueva beatería y a qué extremos morales y estéticos ha conducido el llamado "realismo socialista".

La ruptura no fué el resultado de la actividad organizada de un grupo, sino la respuesta aislada, individual, de diversos y encontrados temperamentos. Nada más alejado de la constante búsqueda e invención de Carlos Mérida que la lenta maduración de Julio Castellanos; nada más opuesto a la desnudez de Rodríguez Lozano que los mundos de Frida Khalo o Agustín Lazo. Pero a todos los impulsaba el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica, esta vez sin recurrir a la "ideología" y, también, sin traicionar el legado de sus inmediatos

predecesores: el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones. Así, la ruptura no tendía tanto a negar la obra de los grandes iniciadores como a continuarla por otros caminos. La pintura perdía su carácter monumental, pero se aligeraba de retórica.

Rufino Tamayo es uno de los primeros que se rehusa a seguir el camino trazado por los fundadores de la pintura moderna mexicana. Por otra parte, su búsqueda pictórica y poética ha sido de tal modo arriesgada y su aventura artística posee tal radicalismo, que esta doble independencia lo convierte en la oveja negra de la pintura mexicana. La integridad con que Tamayo ha asumido los riesgos de su aventura, su decisión de llegar hasta el límite y de saltarlo cada vez que ha sido necesario, sin miedo al vacío o a la caída, seguro de sus alas, son un ejemplo de intrepidez artística y moral. Al mismo tiempo, constituyen la prueba de fuego de una vieja verdad: lo genuino vence todas las influencias, las transforma y se sirve de ellas para expresarse mejor. Lo genuino en este caso es su mexicanidad. Nada, excepto la pereza, la repetición o la complacencia en lo ya conquistado, daña ese fondo ancestral que lleva en sí todo artista verdadero. La aventura plástica de Tamayo no termina aún; en plena madurez el pintor no deja de asombrarnos con creaciones cada vez más deslumbrantes. Mas la obra realizada posee ya tal densidad y originalidad que es imposible no considerarla como una de las más preciosas e irreemplazables de la pintura universal de nuestro tiempo tanto como de la mexicana.

Nacida bajo el signo del rigor y la búsqueda, la pintura de Tamayo se encuentra ahora en una zona de libertad creadora que la hace dueña del secreto del vuelo sin perder jamás el de la tierra, fuerza de gravedad de la inspiración. El lirismo de hoy es el fruto del ascetismo de ayer. Hasta hace pocos años su pintura se ofrecía al espectador como un deliberado sacrificio de lo accesorio en favor de la desnudez esencial del objeto. Ahora ese núcleo vibrante y puro a que se había reducido su arte, emite una serie de descargas poéticas tanto más directas y libres cuanto más inflexiblemente sometidas a una implacable voluntad de pureza. La libertad, nuevamente, se nos muestra como una conquista. Vale la pena ver cómo Tamayo alcanzó esta tensa libertad.

En lo que podríamos llamar su primera época —a sabiendas de que toda clasificación es arbitraria e ilusoria—, el pintor no parece sino interesarse en la experiencia plástica. Naturalmente, no en el sentido de “pintar bien” o de “dominar el oficio”, porque con sus atrevidas composiciones Tamayo no se proponía “aprender a pintar” o “vencer dificultades”, sino encontrar nuevas formas de expresión plástica. Por eso no es extraño que le hayan interesado sobre todo los pintores contemporáneos que voluntariamente redujeron la pintura a sus elementos esenciales. En ellos iba a encontrar un mundo de formas que se prohibían toda significación que no estuviese contenida en los valores plásticos. El ejemplo

de Braque, según me ha dicho el mismo Tamayo, fué precioso entre todos. En efecto, el cubismo de Braque no posee la rabia alada de Picasso ni el radicalismo desesperado de Juan Gris —que a mi juicio es el único artista contemporáneo que ha pintado, en frío, castillos racionales sobre los abismos del espacio puro—. El más tradicional de estos tres grandes revolucionarios, el más “pintor” también, Braque no deja nunca de apoyarse en la realidad. Una realidad que no es nunca la realidad en bruto, inmediata, de Goya o Picasso, sino algo tamizado por la inteligencia y la sensibilidad. No un muro que hay que saltar, sino un punto de apoyo para el vuelo. Y, asimismo, un punto de aterrizaje. Más lírico y violento, el mexicano necesitaba la lección moderadora de Braque. El le enseña las virtudes de la contención al mismo tiempo que la introduce al rigor. Y así, será inútil buscar en las telas de Tamayo la presencia de Braque, pues esa influencia no se ejerció como una imitación o un contagio sino como una lección. No es en los cuadros de Tamayo en donde se puede encontrar a Braque, sino en su actitud frente a la pintura, que vuelve a ser considerada como un universo de correspondencias exclusivamente plásticas.

Todas sus obras de esa época —naturalezas muertas, grupos de mujeres y hombres, alegorías de Zapata y Juárez, muro del Conservatorio, etc.— son estrictamente composiciones. Nada más. Nada menos. Su concepto del cuadro obedece a una exigencia plástica. Se niega a concebirlo como ese foro en que la pintura tradicional lo ha convertido. Y se sitúa frente a la tela como lo que es realmente: una superficie plana. El espacio recobra toda su importancia. No lo rellena, puesto que es un valor, un elemento que sostiene a los otros valores, aunque tampoco deja de “pintarlo”: sabe que el espacio vacío puede transformarse en un agujero capaz de tragarse al resto del cuadro. Tamayo no conquista el espacio valiéndose nada más que de su prodigioso sentido del color, sino gracias a su sentido de la composición. Colorista nato, ha logrado servirse de sus dones nativos —en lugar de ahogarse en ellos—, sometiéndolos a múltiples ejercicios. De allí que sea imposible hablar de Tamayo como de un simple colorista. Sus colores se apoyan en una estructura y no pueden considerarse sino como funciones de una totalidad: el cuadro.

Si para Tamayo la pintura es un lenguaje plástico que no está destinado a narrar y que desdeña la anécdota, ¿qué se propone decirnos con ese lenguaje? La respuesta a esta pregunta, implícita en casi toda su obra, se expresa de manera inequívoca en sus últimas telas, desde hace diez años. En este nuevo período aparecen cada vez con mayor frecuencia seres animados que substituyen a las antiguas naturalezas muertas. Primero fueron una serie de animales terribles, perros, leones, serpientes; más tarde, personajes inquietantes, solitarios o en grupo, danzando o inmóviles, todos arrastrados o petrificados por una fuerza secreta. La antigua rigidez de las figuras y objetos cede el sitio a una concepción más

dinámica: todo vuela o danza, corre, asciende o se despeña. Las deformaciones dejan de ser puramente estéticas para cumplir una función que no es exagerado llamar ritual. El espacio, sin renunciar a sus valores plásticos, se convierte en el vibrante lugar de cita del vértigo. Y los antiguos elementos —la sandía, las mujeres, las guitarras, los muñecos— se transforman y acceden a un mundo regido por los astros y los pájaros. El sol y la luna, fuerzas enemigas y complementarias, presiden este universo en donde abundan las alusiones al infinito. El pintor, como esos enamorados de una de sus telas o ese astrónomo que es también un astrólogo, no tiene miedo de asomarse a la muerte y resurrección de los mundos estelares. Tamayo ha transpuesto un nuevo límite y su mundo es ya un mundo de poesía. El pintor nos abre las puertas del viejo universo sagrado de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble condición del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos atroz irrealdad. El hombre del Siglo XX descubre de pronto lo que, por otras vías, ya sabían todos aquellos que han vivido una crisis, un fin de mundo. Como en el poema de Moreno Villa, hemos “descubierto en la simetría la raíz de mucha iniquidad”.

¿Hay que agregar que todo esto ha sido conseguido sin traicionar a la pintura? Fiel a sus principios, la pintura sigue siendo “un producto cuyo valor se deriva únicamente de sus calidades plásticas. Una esencia plástica ordenada con un sentido poético dentro de la preciosa limitación del cuadro”.

Pero en esta nueva etapa el pintor no ha abandonado los elementos que desde su iniciación habitan su obra. “El tema de esta pintura”, dice André Breton en el prólogo al catálogo de la exposición de Tamayo en París, “es la vida cotidiana”. Pero el mismo poeta advierte que en manos de este pintor la realidad se transfigura y, por decirlo así, se trasciende: “un niño desnudo que, en su felicidad, la madre levanta hacia sí, tiene las proporciones de su corazón —sublimando de este modo el sentido del antiguo sacrificio”. El tránsito de lo meramente artístico —pictórico o literario— a lo poético, de lo profano a lo sagrado, se realiza gracias a la intervención de ese viejo poder solar, común a todos los grandes creadores y a los pueblos en períodos de fecundidad.

La presencia de símbolos de fertilidad y destrucción, las correspondencias que es fácil encontrar entre el lenguaje del pintor y el de la magia o sus coincidencias con ciertas concepciones plásticas y religiosas precortesianas, no deben engañarnos. Tamayo no es un intelectual, ni un arqueólogo. Este hombre moderno también es muy antiguo. Y la fuerza que guía su mano no es distinta de la que movió a sus antepasados zapotecas. Su sentido de la muerte y de la vida como una totalidad inseparable, su amor por los elementos primordiales tanto como por los seres elementales, lo revelan como un temperamento erótico, en el sentido más noble y antiguo de la palabra. Gracias a esa sabiduría amorosa, el mundo no se le ofrece como un esquema intelectual sino como un vivo orga-

ismo de correspondencias y enemistades. Su visión no es diversa de la de los grandes poetas.

Xavier Villaurrutia fué uno de los primeros en advertir que el elemento solar acompaña a este pintor en todas sus aventuras. En efecto, Tamayo es siempre un hijo de la tierra y del sol. Su infancia, así, es determinante y sus secretos poderes de exaltación están presentes en todas sus telas. En su primer período volvió sensualidad y frescura a frutas tropicales, guitarras nocturnas, mujeres de la costa o del altiplano. Hoy ilumina a sus más altas creaciones. Su materia, al mismo tiempo reconcentrada y jugosa, rica y severa, está hecha de la substancia de ese sol secreto. Un sol que si es el de su infancia, también lo es de la vida del mundo y, más entrañablemente, el mismo que presidió los cálculos astronómicos de los antiguos mexicanos, la sucesión ritual de sus fiestas y el sentido mismo de su vidas.

La presencia del elemento solar, positivo, engendra la respuesta de un principio contrario. La unidad esencial del mundo se manifiesta como dualidad: la vida se alimenta de la muerte. El elemento solar rima con el lunar. El principio masculino sostiene a través de todas las telas de Tamayo un diálogo con el principio lunar, que es fertilidad tanto como muerte. La luna que arde en ciertos de sus cuadros rige el hieratismo de esas mujeres que se levantan o extienden en posición de sacrificio. Necesario complemento del sol, la luna ha dado a esta pintura su verdadero equilibrio —no en el sentido de la armonía de las proporciones, sino en el más decisivo de inclinar la balanza de la vida con el peso necesario de la muerte y la noche. Y acaso ese mismo principio lunar sea la raíz de la delicadeza refinada de algunos fragmentos de sus telas, vecinos siempre de trozos sombríos y bárbaros. Porque Tamayo sabe instintivamente que México no sólo es un país hosco y trágico, sino que también es la tierra del colibrí, de los mantos de pluma, de las "piñatas" y de las máscaras de turquesa.

Toda la obra de Tamayo parece ser una vasta metáfora. Naturalezas muertas, pájaros, perros, hombres y mujeres, el espacio mismo, no son sino alusiones, transfiguraciones o encarnaciones del doble principio cósmico que simbolizan el sol y la luna. Y por gracia de esta comprensión del ritmo vital, su pintura trasciende sus significados artísticos y técnicos para convertirse en un signo más en el cielo de una larga tradición. La naturalidad con que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos. Pues para casi todos, incluso para aquellos que como Paul Klee se mueven en un ámbito de poesía y conocen el secreto de la resurrección ritual, el descubrimiento de la inocencia es el fruto de un esfuerzo y de una conquista. Las excavaciones en esos "cementorios de culturas" que son los museos de arte y antropología, han precedido a muchas de las creaciones más sorprendentes de la pin-

tura contemporánea. A Picasso, en cambio, y sin mengua de su incomparable apetito universal, le basta con cerrar los ojos para recobrar al viejo Mediterráneo adorador del toro. Otro tanto ocurre con Miró. Como ellos, Tamayo no necesita conquistar la inocencia: le basta descender al fondo de sí para encontrar al antiguo sol surtidor de imágenes. Por fatalidad solar y lunar, encuentra sin pena el secreto de la antigüedad, que no es otro que el de la perpetua novedad del mundo. En suma, si hay antigüedad e inocencia, sabiduría y amor en la pintura de Tamayo, es porque se apoya en un pueblo: en un presente que es asimismo un pasado sin fechas.

A diferencia de lo que ocurría hasta el fin del siglo XVIII, para el artista moderno, dice André Malraux, el arte es el único "absoluto". Desde el Romanticismo el artista no acepta como suyos los valores de la burguesía. En la imposibilidad de volver a los antiguos —y ante el fracaso de los que un día pensamos podrían substituir a los de la civilización burguesa— el artista convierte a su creación en un "absoluto". Pero no se encierra en ella, porque su arte llama a la comunión en el único valor que todos podemos defender aún: la integridad del hombre. El arte moderno "no es una religión, pero es una fe. Si no es lo sagrado, es la negación de lo profano"¹. Y este sentimiento de lo "sagrado" —en realidad, de lo poético— lo distingue del esteta o del habitante de cualquier torre, de marfil o de conceptos. Al negarse a la pintura social, Tamayo ha puesto su vida al servicio de un "absoluto" que es la pintura y no Dios, el Partido o el Estado. Ahora bien, un arte libre o puro corre siempre el peligro de convertirse en un arte vacío, estético o decorativo. Ya se ha visto como nuestro pintor trasciende el puro gesto de las formas y nos abre las puertas de un universo regido por las leyes de atracción y repulsión del amor.

Por otra parte, la irrupción de las fuerzas "locas" —alternativamente creadoras o destructoras— en el último período de la pintura de Tamayo, muestran hasta qué punto ese "absoluto" al que sirve su pintura es un "absoluto" histórico, hijo de su tiempo. Su arte es una respuesta directa e instintiva a la presión de la historia. Por eso es un testimonio de las fuerzas que pretenden destruirnos tanto como una afirmación de nuestra voluntad de sobrevivir. Sin acudir a la anécdota ni al discurso, con los solos medios de un arte tanto más verídico cuanto más libre, denuncia nuestra situación. Su "Pájaro agresivo" no es únicamente eco de los que crea la industria moderna, sino también señal de una imaginación que se venga. Reprimida por toda clase de imposiciones materiales, morales y sociales, la imaginación se vuelve contra sí misma y cambia el signo creador por el de la autodestrucción. Otro tanto puede decirse de una gran parte de

¹ ANDRÉ MALRAUX: *La Monnaie de l'Absolue*, tercer volumen de *Psychologie de l'Art*, París, 1950.

sus telas últimas, como "Volcán en erupción", "Loco que salta al vacío", "Niños jugando con fuego". O de esa "Figura que contempla el firmamento", y que advierte en el cielo recién descubierto por la física figuras tan inquietantes como las que otras contemplaciones han descubierto en su propia conciencia. Las fuerzas creadoras se transforman en destructoras, en virtud de un principio común a los individuos y a las sociedades. El hombre contemporáneo no escapa a esta ambivalencia del instinto vital, como no escapa la civilización industrial. Sadismo y suicidio, campos de concentración y estados policíacos son expresiones de un mal más profundo. La ferocidad de muchos personajes de Tamayo, la bestialidad encarnizada de su "Perro rabioso", la gula casi cósmica de ese "Devorador de sandías", la insensata alegría mecánica de otras de sus figuras, nos revelan que el pintor no es insensible al "apetito" destructor que se ha apoderado de nosotros. Por el camino del terror moderno, Tamayo descubre el antiguo pánico. Ayer ante las fuerzas naturales, hoy frente a la historia, el hombre acude a medios análogos de liberación. No, la pintura de Tamayo no es una recreación estética, ni sus coincidencias con lo primitivo son casuales. Obedecen, como todas las del arte contemporáneo, a causas históricas tanto como a preferencias artísticas y fatalidades individuales. Y ya se ha dicho cómo la fusión entre lo moderno y lo primitivo —para llamar así a una sensibilidad al intemperie de la muerte y la catástrofe— se da en Tamayo con mayor naturalidad que en otros.

El mundo del terror y de la mecánica es la otra cara del mundo solar y dichoso. El cuadro es el lugar de encuentro de todas esas fuerzas. Como el poema, está hecho de enemistades, correspondencias y ecos. Y, como éste, sólo vive en la participación. Es un sitio de comunión. "La poesía", escribí hace años, "intenta volver sagrado al mundo". De allí el recelo con que la han visto iglesias, capillas, sectas y partidos políticos. "Mediante la palabra el poeta sacramental la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y la mujer, la naturaleza o su propia conciencia". Tamayo ha redescubierto la vieja fórmula de consagración.

París, abril de 1951.

OCTAVIO PAZ

Correspondencia

SOBRE LA NOVELA POLICIAL

26 de abril de 1951

Señora Victoria Ocampo

Distinguida señora:

Perdóneme usted si le escribo en italiano, pues no conozco bastante el español. Deseo exponerle algunas observaciones motivadas por mi reciente lectura de las "Reflexiones sobre la novela", de Luis de Elizalde, aparecidas en los Nos. 195-96 y 197 de su revista. Me referiré especialmente a sus conclusiones sobre la novela policial.

Si no he entendido mal, dicho autor considera que el extraordinario auge del género policial se debe a su facultad de suscitar, en un mundo burgués bien protegido y pacífico, un estímulo al miedo, un sustituto artificial pero eficaz para un sentimiento primordial adormecido que, convenientemente provocado, asegura el interés y el deleite inmediato del lector más que la intriga y el "suspense". De allí la observación consiguiente acerca de la difusión de la novela policial en el liberal y ajustado mundo anglosajón, y la posible desaparición del género con el fin —igualmente posible— del orden liberal capitalista.

Me permito disentir sobre todo en el aspecto psicológico de estas observaciones. Parece dudoso que el hombre moderno haya conquistado en los países de democracia más sana "la libertad del miedo". Quizás el miedo se haya tan sólo refugiado en el fondo de su alma, desapareciendo de la vida cotidiana. Y hay en la mayoría de los hombres una repugnancia a despertarlo que llega hasta el intento de ignorar los peligros más graves (guerra, revolución), si la consideración de esos posibles acontecimientos puede insinuar en la aparente seguridad de cada día un motivo de inestabilidad y de temor. El hombre moderno está dispuesto a aferrarse a cualquier cosa que pretenda convencerlo de que aún puede vivir tranquilo (siquiera por un limitado número de años) antes de que las bombas lluevan del cielo o las bandas subversivas golpeen a su ventana.

No es posible comprobar como fenómeno, aunque limitado, el deseo o el gusto de sentir miedo. Riesgo, estremecimiento, exaltación, excitación, toda una gama de sensaciones sobrecogedoras, salvo el miedo: el miedo puede sobrevenir como incidente en medio del goce de tan arriesgados estímulos psicológicos,

pero no es deseado en sí mismo. Es un sentimiento demasiado serio y grave para que pueda prestarse a juegos: del mismo modo, nadie querría procurarse, si fuera posible, un estímulo para los celos.

El señor Elizalde puede objetarme con fundamento que si su interpretación admite dudas en lo referente a la novela policial, se hace menos discutible si pensamos en la extraordinaria difusión, sobre todo en el pasado y siempre en el mundo anglosajón, de las historias de delitos y los cuentos de fantasmas (*ghost stories*). Puede responderse que las narraciones (más o menos fantásticas) de delitos truculentos encontraban y encuentran sus lectores entre las gentes más modestas, en una clase social no tan protegida y pacífica en su vida diaria para necesitar de estímulos especiales: una clase social que es la escena en que tienen lugar esos hechos terribles, que vuelven a ella —una vez impresos— como crónicas, respondiendo a las mismas exigencias que dan origen a los periódicos.

Cierto que las historias de fantasmas sobrepasan esa clase de lectores y hay entre ellas notables ejemplos de buena dignidad literaria. Sin embargo, no creo que deba atribuirse el particular gusto anglosajón por este género de narraciones al deseo de sentir miedo. Se trata más bien de una forma de la muy común atracción hacia lo “maravilloso”, semejante a la que procuró millones de lectores a los relatos fabulosos y, en general, a toda la literatura fantástica. Es indudable que es ésta una forma muy peculiar de lo “maravilloso” en que junto a los hechos fantásticos se advierte una excitación suspensa y angustiosa. Para probarlo basta la circunstancia de que las revistas inglesas suelen publicar todavía narraciones como las llamadas “de Navidad”: para los niños las hadas, para los grandes los fantasmas.

Pero quizá sea posible oponer a la teoría del señor Elizalde un argumento más justo y estrictamente literario. Estamos de acuerdo en reconocer a Edgar Poe como iniciador del moderno cuento de investigación de un caso criminal. Sus tres “indagaciones” (*La carta robada*, *El crimen de Marie Roget*, y el caso del gorila asesino, cuyo título exacto no recuerdo) son tres perfectos ejemplos del género policial, según las buenas reglas: hay “suspense”, hay intriga, los datos se ofrecen claramente al lector en un perfecto “fair play”, hay una solución inesperada, deducida con rigurosa lógica. Sin embargo, si hay en Poe relatos que están lejos de inspirar miedo —o mejor dicho ese sentimiento de horror metafísico peculiar de su literatura “maravillosa”—, son los tres citados: todo está expuesto en ellos con despego, desarrollado con impasible frialdad; si hay cadáveres y crímenes, éstos aparecen —como en las novelas policiales que siguen las buenas reglas— abstractos, meros datos de un problema.

El ejemplo de Poe es muy importante porque en él se han inspirado los autores de novelas policiales, y de los relatos mencionados deriva la estratégica

manera de andar y desenredar la trama, la larga y brillante parte asignada al análisis deductivo.

Reconozco la validez de las afirmaciones de Luis de Elizalde cuando dice que pocos relatos de ese género pueden alcanzar un buen nivel literario, ya que contruidos exclusivamente en torno de una trama, sus personajes resultan convencionales y faltos de carácter. Agregaría que sólo pueden ofrecer obras dignas los escritores que saben crear, dentro de la trama, verdaderos personajes, como es, por ejemplo, el caso de Simenon.

Esta preminencia de la intriga —con sus elementos de sorpresa, de “suspense”, de solución imprevista pero perfectamente lógica y deducible por el lector mismo— puede ayudarnos a descubrir cuál es el interés y la diversión que tales novelas ofrecen por lo común. Hemos hablado ya de diversión, estado psíquico que excluye el miedo, y podemos ir aún más lejos afirmando que el interés, el estímulo del lector ante los relatos policiales, no es diferente del que encuentra en el juego.

La partida en que interviene el lector es conocida: se trata de descubrir, siguiendo o precediendo al detective, al autor de un delito por lo general misterioso cuyas circunstancias constituyen la dificultad del asunto y, al mismo tiempo, son los únicos elementos válidos para llegar a la solución. El lector perezoso puede contentarse con ver jugar al protagonista: se divertirá lo mismo, siempre que el juego sea suficientemente ingenioso. Juego e ingenio: algo que ya participa del interés que suelen ofrecer el ajedrez o los enigmas, con la diferencia de que el tablero es mucho más vasto, las reglas más elásticas, y las piezas están sustituidas por personajes humanos, cosa que aumenta el interés de la búsqueda.

Personajes como piezas de un damero, o sea, por lo general, tipos convencionales: cosa también necesaria, si queremos que el juego funcione y una previsible psicología forme parte de los acontecimientos de esta especial deducción. Claro que en todo esto nada hay que pueda despertar miedo: los delitos se conocen después que han sido cometidos, los cadáveres son en extremo impersonales, la atmósfera sale a tiempo del horror para dar lugar al espíritu de indagación y, bajo las brillantes deducciones del protagonista, los muertos de muerte violenta no nos impresionan más que el símbolo algebraico de una ecuación.

También existen, es verdad, degeneraciones del cuento policial, los que los franceses llaman “romans noirs”, en que la indagación no es ya el motivo central sino un pretexto para escenas de violencia y de erotismo morboso. No se trata en este caso de un juego honesto sino de una excitación de otra especie, fácilmente identificable, pero, sin embargo, muy lejana del miedo.

Luis de Elizalde observa con justicia que los libros policiales son leídos sobre todo en los países en que la existencia es pacífica y está protegida: son, en efecto, los países en que la posibilidad y el gusto del juego están más difundidos. Ha-

blamos, evidentemente, del juego de naturaleza intelectual, para el cual se necesita una mente reposada y condiciones de ocio y seguridad.

Este motivo confirma que si desapareciera el mundo liberal, los cuentos policiales desaparecerían probablemente con él: morirían el gusto y la posibilidad del juego intelectual en un Estado en que se prohíba al individuo toda actividad que tenga un fin en sí misma.

Mientras tanto, escribir y leer novelas policiales es un reposo, un juego, un "divertissement" común al hombre moderno, en condiciones de vida libre y civil. Escribirlas y leerlas, porque es indudable que el juego empieza en el autor mismo.

Y en Inglaterra, donde está difundido el gusto por una recreación ingeniosa y fantástica, bajo los seudónimos de los más conocidos escritores de novelas policiales pueden descubrir los nombres de doctos profesores que alternan el divertido reposo de la narración de indagaciones e intrigas con las tareas de la filosofía y la crítica.

Saludo a usted con todo respeto

(Traducción de E. P.)

RENATO GHIOTTO

15 de mayo de 1951

Señor Renato Ghiotto

Estimado Señor:

Victoria Ocampo me ha hecho llegar la carta que usted le envió, pidiendo le conteste en nombre de la revista que dirige y del mío.

Con mucho gusto acepto el encargo, pues como lo ha visto usted —ya que ha leído con atención mi largo ensayo— atribuyo una extrema importancia en toda actividad literaria al papel del público. Pienso que en esto el arte responde a las mismas leyes que el amor, y que así como amar es transmitir nuestro deseo, expresarnos es transmitir lo que sentimos y pensamos. Hablar no es hablar, es ser oído; escribir no es publicar, es ser leído; de ahí que el "éxito" sea algo vital para el escritor, y no como se cree tan frecuentemente una mera exigencia de su vanidad. En algunos géneros literarios, cuyo prototipo es el teatro, ese contacto entre el autor y el público es inmediato, pero en otros, que podríamos llamar géneros mediatos, lo que el autor crea en la soledad es percibido por un lector igualmente solitario, y entre esas dos soledades hay un gran silencio. Si acepta usted lo que a este respecto pienso, y es que la literatura "mediatizada",

salvo muy raras excepciones, es la literatura superior —como lo prueba el hecho de que en el inmenso caudal de la cultura de Occidente los grandes dramaturgos son tan escasos que casi podemos contarlos con los dedos de nuestras manos— comprenderá la magnitud del problema que crean la presencia y la ausencia del público. Porque esa comunicación con su auditorio que para el creador es la vida misma, lo único que lo salva de la sensación agobiante de la esterilidad, al mismo tiempo incide en su obra, y por lo general muy desfavorablemente. Comunicarse con el público es casi siempre mortal, de modo que ve usted que el escritor “inmediato” —el único que llega a sentir que ha logrado expresarse— paga generalmente su logro con la disminución de su obra, y que el escritor “mediatizado” mantiene su integridad, pero sólo a costa de la soledad y el silencio. Por eso creo —poniéndome en el lugar de un director de revista— que su actitud debería cundir y su ejemplo ser imitado, porque eso significaría que una publicación como SUR, que se dirige exclusivamente a un público culto —el único que permite a un escritor expresarse sin disminuirse— pudiera servir de intermediario, no sólo entre el escritor y el público, sino también entre el público y el escritor.

En cuanto a mi respuesta personal a sus objeciones, creo poder darla con alguna facilidad por la sencilla razón de que esas objeciones, antes de que usted me las hiciera, me las hice yo a mí mismo. El método de la reflexión intelectual es siempre dialéctico, aunque a veces sucede que las dos voces del diálogo pertenecen a una sola persona.

Si no me equivoco, lo que usted sostiene es lo que yo he tratado de refutar en mi ensayo, es decir la opinión de que la novela policial es una forma reciente y apenas novelada de los juegos de ingenio, como los jeroglíficos, las charadas y los problemas de *bridge* y de ajedrez. Este parecer cuenta con muchos partidarios, y ha sido sostenido entre nosotros por Jorge Luis Borges y Roger Caillois. Fué precisamente a raíz de una conversación con Borges que empecé a reflexionar sobre la naturaleza del relato policial. Es probable que Borges no recuerde este episodio —pues lo que decimos suele tener más importancia para los demás que para nosotros mismos— pero porque lo que me dijo, y ya había publicado, estaba muy bien dicho, y porque yo no le supe contestar, aunque tenía para sus palabras una respuesta oscura que no lograba manifestarse, es que emprendí las “Reflexiones sobre la novela” que ahora usted y yo estamos comentando. Los franceses llaman *esprit d'escalier* a esa forma infortunada de ingenio que es la del señor que, cuando baja la escalera de una casa, encuentra las réplicas oportunas que no supo dar mientras estaba allí de visita. Yo siempre he pensado que la literatura es en cierto modo una consecuencia del ingenio de la escalera de los escritores, y que los libros suelen ser respuestas demoradas a preguntas que no supimos contestar, o que esperamos que nos hicieran y nadie nos hizo.

Mi artículo, que es una consecuencia bastante extensa del *esprit d'escalier*, se compone de las numerosas razones que no le supe dar a Borges, pero que le di en cambio, y como desquite, a todos los lectores de SUR, y entre ellos a usted. Estas razones no son arbitrarias, pues lo primero que me hizo dudar de la teoría de Borges es el hecho muy directo de que yo, que me entretengo mucho con las novelas policiales, soy sin embargo incapaz de dedicar un minuto de atención a descifrar un jeroglífico, lo que no es una modalidad personal sino por el contrario una característica casi constante de la mayoría de la gente. Las personas que se entretienen leyendo a Edgar Wallace a veces también han leído a Balzac, pero los jugadores de ajedrez que llenan los cafés del centro y de los barrios por lo general no leen sino los periódicos, y Edgar Wallace les es tan indiferente como Dostoievsky. Esto me hizo sospechar que entre una novela policial y una novela a secas había una gran similitud, y que el enigma que el autor propone al *detective* y al lector, y que ambos en los relatos policiales deben resolver, no es el elemento principal de ese género, sino uno de los más accesorios. Esta primera impresión quedó confirmada cuando empecé a analizar los argumentos de algunas novelas policiales que recordaba y vi que en nada se distinguían de los de las demás novelas, que el *suspense*, que parece el atributo exclusivo del relato policial, existe en todos los relatos, y que a este respecto la única diferencia que hay entre los distintos tipos de la literatura de ficción es que en cada uno de ellos el *suspense* incide en sentimientos diferentes del lector. Yo creo —como habrá visto usted— que las novelas nos interesan cuando podemos identificarnos con su protagonista, y vivir así por su intermedio, y ficticiamente, lo que no llegamos a vivir en la vida real. El *suspense* amenaza el anhelo de ese protagonista, es decir el nuestro, y por eso lo que en verdad distingue a las obras de imaginación es el anhelo del lector que cada una de esas obras primero amenaza y después consuela. En la generalidad de las novelas es el amor, la voluntad de poder, o el deseo de una vida distinta y menos cotidiana. Como las novelas policiales no actúan sobre estos sentimientos, me puse a pensar cuál sería el que afectaban y me pareció que era el miedo. No creo haberme equivocado, pues una *detective story* que atrae es siempre aquella donde el lector puede identificarse con un protagonista amenazado por graves peligros. De ahí a deducir que la literatura policial florece en los países donde el miedo es el sentimiento menos satisfecho en el hombre común no había más que un paso, y ésta es en efecto la conclusión a que llegué en mi ensayo.

Este resultado le parece a usted, estimado señor, completamente inverosímil, y me opone varias objeciones. La primera es que el miedo es un sentimiento tan penoso y desagradable, tan generalmente rechazado y reprimido, que no puede concebirse que alguien trate de padecerlo voluntariamente; sería —dice usted— como procurarse un estímulo para los celos. No sé si este argumento es tan

válido como parece; por de pronto sería rechazado por un psicoanalista, pues contradice todo lo que ha revelado la exploración sistemática del subconsciente, y no sería tampoco compartida por muchos grandes escritores que nos han dejado en sus libros una imagen exacta del hombre y de sus pasiones. No le sugiero, naturalmente, que se sumerja para comprobarlo en las obras completas de Freud, Jung, Adler y Stekel, que son sumamente extensas, pero le propongo que lea —o relea— ese tomo de Proust que se titula *Un amour de Swann*, y en el que se analiza con notable lucidez el caso de un hombre que, precisamente, sólo busca en el amor un estímulo para los celos... Esto a usted le sorprende, y es muy comprensible porque en efecto desdice todo lo que la comunidad occidental ha creído y querido creer desde la revolución inglesa de 1689 hasta la rusa de 1917, es decir desde Locke a Lenin. Esas dos fechas comprenden la expansión y apogeo de un modo de pensar que se llama el liberalismo, cuya idea esencial es que el ser humano aspira innatamente a la felicidad y que al buscar su dicha —guiado al parecer, como dijo Adam Smith, por “una mano invisible”— logra también la de los demás. Esta idea, inmensamente optimista y alentadora, de que el hombre siempre aspira a la felicidad, no puede ser por desgracia considerada como un principio absoluto por un hombre de nuestros días. No es posible creer que alguien que ha sido partidario de un sistema cuya consecuencia natural —como nunca lo negaron los nazis— es el campo de concentración de Belsen, aspire a un mundo fundado en la felicidad. Tampoco es posible pensar que lo sea el que anhela que se extienda en todo el orbe el régimen que impera en la Unión Soviética y los países que sojuzga. Aun cuando la situación espantosa que allí existe ha sido siempre negada por los comunistas, los testimonios son demasiado numerosos y convincentes para que pueda subsistir el engaño. Incluyen a los testigos más opuestos, desde un intelectual puro como André Gide, que dijo la verdad impulsado por su conciencia, hasta un vulgar bandido como Valentín González, “El Campesino”, que desenmascaró la mentira porque sus cómplices lo renegaron y persiguieron. Es imposible creer que alguien que aspire de buena fe a la difusión mundial de un régimen semejante no esté guiado por un deseo inconsciente, y sin duda reprimido, de ensañamiento y de expiación. Las razones que en los países occidentales un intelectual comunista pueda darse a sí mismo para justificar sus ideas sólo pueden ser consideradas como un velo, una “mentira vital”, que interpone entre su yo lúcido y su yo secreto, cuyas exigencias atroces no se atreve a identificar.

Como usted ve, estos ejemplos nos muestran que el corazón humano, como siempre se dijo, no es algo simple y transparente, sino al revés muy confuso y contradictorio. Por eso existen amantes que buscan en el amor un estímulo para los celos, y pacíficos burgueses que acuden a las novelas policiales para despertar

el temor que una organización social protectora deja vacante en sus vidas tranquilas.

Paso ahora a considerar su segunda objeción que, no se lo oculto, me parece aún más endeble que la primera. Sostiene usted que los relatos de crímenes y las *ghost stories*, tan difundidos en las naciones anglosajonas, encuentran sin embargo sus lectores en las clases sociales menos protegidas. No estoy tan seguro como usted de que esto sea siempre exacto. En todos los países del mundo la descripción minuciosa de los crímenes más feroces es uno de los alimentos predilectos que el periodismo ofrece al público, pero dicho público no está constituido exclusivamente por el proletariado industrial puesto que esas crónicas son leídas simultáneamente, y con igual interés, por los grandes terratenientes y los magnates financieros. En cuanto a las historias de fantasmas, las hay de muy distintas categoría, y la más notable que conozco, *The Turn of the Screw*, de Henry James, dudo tenga gran difusión popular. Pero quizás haya aludido usted solamente a las formas más sencillas de la literatura fantástica, de las cuales afirma que se dirigen en Inglaterra a las clases menos protegidas económicamente. No discuto que esto sea cierto, pero también me parece evidente que ese sector numeroso de la sociedad que se hallaba tan inerme ante los problemas más graves de la existencia, estaba en cambio muy defendido —lo que no constituye por supuesto la menor compensación— contra la intrusión de los fantasmas. Estos entes no pueden prosperar en las grandes concentraciones urbanas; para poder manifestarse necesitan caserones abandonados, páramos, ciénagas, es decir lugares donde el hombre se halle solo con su temor. De modo que este argumento que usted me opone en realidad acude en mi defensa, ya que es probable que si el habitante de las ciudades modernas necesita recurrir al papel impreso para satisfacer su nostalgia de duendes y aparecidos es porque es el único medio que le queda de reencontrar lo que sus antepasados campesinos hallaban tan fácilmente en las noches sin luna, y que a él le quitaron la luz eléctrica y la promiscuidad.

Por último, para probar que la novela policial es un juego literario que no se ha apartado del molde creado por Poe, con sus "cadáveres abstractos, meros datos de un problema", atribuye usted la difusión que el género policiaco tiene en los países anglosajones a la gran posibilidad de consagrarse al juego que las instituciones libres y estables dan a los ciudadanos. A esto le contestaré, en primer término, lo que ya dije en mi artículo, y es que —por las razones que allí expuse— advierto una gran diferencia entre los relatos policiales que hoy se escriben y los de Poe, que sólo puede ser considerado como un precursor del género y no como uno de sus típicos representantes. En cuanto a su afirmación de que los anglosajones son de todos nuestros contemporáneos los que más se dedican, por la libertad de que disfrutan, al juego y al *divertissement*, tampoco creo pueda sostenerse si se pretende pensar con alguna exactitud...

No quiero extenderme en consideraciones ajenas al tema de esta controversia, pero sobre esto que usted dice hay mucho que decir, y lo que en resumen le diré es que el gran incremento que el hecho de jugar —tan sorprendente en un adulto— ha adquirido en nuestro tiempo ha llamado la atención de los pensadores y que uno de ellos, el holandés Huizinga, ha escrito sobre esto un ensayo que se llama, precisamente, *Homo ludens*, es decir *El hombre que juega*. Esta definición de Huizinga, más sugestiva por cierto que su libro, adquiere gran interés si la comparamos con otras definiciones del hombre que se han dado en el pasado, como *homo sapiens* y *homo faber*, pues cada una de ellas lleva el sello de la época en que fueron pensadas. En las palabras *homo sapiens* se advierte en seguida la mentalidad de la Ilustración, de la edad de la *raison*, como que es una definición de Linneo. No sé quien habrá dicho por primera vez *homo faber*, pero es visible que ese concepto pertenece a la época de la Revolución Industrial. En cuanto a *homo ludens* creo que esos términos no han podido acoplarse sino en nuestro tiempo y en el del ocaso de la Roma antigua, con lo cual me dirá usted el grave sentido que les atribuyo. Que el juego sea para el niño su única actividad es lo normal; que el hombre adulto juegue incidentalmente es cosa que siempre ha sucedido, y por lo tanto no constituye la característica de un período histórico; pero que se convierta al hecho de jugar en su principal tarea, en su ocupación colectiva por excelencia —que se transforme en suma en *homo ludens*—, es la mayor amenaza que puede padecer una civilización. Lo que distinguió a la Roma cesárea, a la Roma agónica, no fueron ni el Foro ni el Senado —obra del *cives romanus* del tiempo de la República— sino el circo, el Coliseo. Y el Coliseo era el lugar donde jugaban la plebe y el César, y el juguete eran los gladiadores, los mártires y las fieras.

Creo, estimado señor, que si queda en nuestro siglo un área política y mental donde el *homo ludens* no haya llegado aún a jugar su juego trágico es la que ocupan las naciones anglosajonas, que son también aquellas donde se escriben y leen más novelas policiales. De modo que en esto tampoco lo acompaño y no pienso que la popularidad de este género literario dependa de la difusión del juego en las colectividades. Sigo creyendo, por el contrario, que únicamente en un país donde el “hombre que juega” no es un tipo social predominante, donde hay un sentido profundo de las responsabilidades cívicas y reina un gran respeto por la vida y los bienes de los ciudadanos puede florecer —como como una pensación imaginaria— una novelística fundada en los delitos contra la vida y la propiedad.

He llegado al final de mi respuesta sin haber encontrado con usted ningún punto de coincidencia, y es probable también que mis argumentos no logren vencerlo. Cuando pensamos algo de verdad, lo pensamos irremediablemente, lo que no significa que la controversia deba descartarse por estéril y sin objeto. De

personas que disienten por lo general nunca llegan a un acuerdo, lo que sería grave si no existieran los demás. Son los demás los que dirimirán nuestra polémica, dándole la razón a alguno de nosotros dos. Entonces lo que dijimos no será discusión, será expresión, y quizá constituya un pequeño aporte —un muy pequeño aporte— a ese claro tesoro que el hombre llama la verdad.

LUIS DE ELIZALDE

¿ARTE ABSTRACTO O ARTE NO OBJETIVO?

CARTA ABIERTA A GUILLERMO DE TORRE

Buenos Aires, julio 15 de 1951

Mi querido Guillermo de Torre:

Con el interés que siempre suscitan en mí sus estudios críticos, he leído su hermoso trabajo sobre "El arte de Joaquín Torres-García", publicado en el catálogo de la reciente exposición de obras de ese maestro uruguayo en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires. Una vez más he tenido oportunidad de valorar la penetración de su juicio, la claridad y originalidad de su expresión. Su análisis llega al fondo mismo de la estética de Torres-García y sitúa perfectamente a ese grande hombre en el panorama universal de las artes, mostrándolo en su verdadera dimensión, es decir, como figura capital del desarrollo artístico contemporáneo. Huelga decir hasta qué punto aprecio, además, su vigorosa repulsa de la "curiosidad alicorta", la "visión de radio mínimo", el "ombliguismo" de ciertos sectores de la crítica parisina que con harta frecuencia desconoce u olvida los auténticos valores del arte americano.

Al facilitar a usted por esas vigorosas y sustanciales páginas, declarándome completamente hermanado con su pensamiento en la común devoción por Torres-García, creo oportuno referirme a ciertas consideraciones suyas —las de la nota 5, al pie de la página 10 de dicho catálogo —que desarrollan conceptos vertidos anteriormente por usted en el suplemento de "La Nación", en fecha reciente que lamento no recordar. En la mencionada nota, como en el referido artículo periodístico, llama usted la atención sobre mi insistencia en calificar de "arte no-objetivo" aquello que, para el crítico Léon Degand y muchos otros es "arte abstracto". No pensé, por cierto, que la opinión por mí vertida en el Nº 177 de SUR suscitara a tal punto su interés, mas como el debate se prolonga, me parece conveniente proporcionarle algunas informaciones susceptibles, a mi entender, de aclarar definitivamente la cuestión.

En SUR decía yo, refiriéndome a la primera exposición organizada por el Instituto de Arte Moderno: "Si la exposición, en principio, merece, pues, el elogio, fuerza es lamentar que ella preste a algunas confusiones a causa del título que la cubre ("Arte abstracto") y de ciertas declaraciones contenidas en el catálogo. Efectivamente, la mayoría de las piezas expuestas no pertenecen a la categoría del arte abstracto, sino a aquella del arte *no figurativo o no objetivo*. Contrariamente a la afirmación del señor León Degand, crítico extranjero que prologa ese catálogo, aquella pintura o escultura "que no invoque ni en sus fines ni en sus medios las apariencias visibles del mundo" no es *abstracta* sino *no objetiva*. Todo un museo le está dedicado en la ciudad de Nueva York: se llama Museo de Arte No Objetivo y no "Museo de Arte Abstracto".

En el catálogo de la exposición Torres-García contesta Vd., en síntesis, lo siguiente:

a) que gran número de artistas pertenecientes a la tendencia cuyo nombre estamos discutiendo, "particularmente los iniciadores", se autodenominan abstractos. "O bien utilizan el calificativo antitético, el de concretos".

b) que de arte "no objetivo" calificó el suyo únicamente Rodchenko, en 1919, sin dejar mayor huella.

c) que a su entender, la expresión, con acento exclusivo, de "arte no objetivo" viene de Norteamérica "donde, como se comprenderá, no se engendró tal estilo" y "débese al hecho externo de que la colección Guggenheim, donde se hospedan obras de tal manera y otras afines, se llame "Museo de arte no objetivo", "si bien el libro-catálogo publicado por aquél lleva este rótulo muy genérico: *Art of this Century*".

d) que los grupos de nuevos pintores argentinos adictos a tal estética, surgidos últimamente, se llaman abstractos, concretos, madís, perceptistas, pero ninguno de ellos ha recabado el nombre de "no objetivo".

También menciona Vd. una opinión de Torres-García, a la cual me referiré más adelante.

Antes de presentarle mis argumentos, quiero agradecerle la extrema cortesía de los términos empleados por Vd. al rebatirme, y el tono visiblemente amistoso que da a esta polémica. No otra cosa podía esperar yo de su espíritu elegante, pero subrayo la satisfacción que ello me causa, considerando que, desgraciadamente, no es habitual una actitud tan galana como la suya en discusiones de esta índole. Sin duda sabe Vd., como lo sé yo perfectamente, que no somos adversarios en el terreno de la crítica y la historia del arte, sino que desde hace

largos años estamos coincidiendo en la línea general de nuestro esfuerzo. De ahí que no cuadre entre nosotros ninguna disidencia desagradable.

Y ahora, vamos al grano. En primer lugar, no tengo especial empeño en imponer el nombre de "arte no objetivo" a aquello que hicieron por ejemplo Mondrian, Van Doesburg o Kandinsky: cualquier nombre bien concebido sería satisfactorio para mí. Pero insisto en que es preciso ponerse de acuerdo de una vez acerca del nombre que corresponde a ese estilo, para evitar lamentables confusiones. El texto de Torres-García que Vd. cita, me confirma en ese deseo, pues en el mismo leo: "Modernamente se ha llamado "arte abstracto" a todo el que no era figurativo. Para nosotros no reza tal distinción. Sea figurativo o no, todo arte, y tal como lo consideramos, es abstracto".

Coincido absolutamente con esta declaración de Torres-García. Y digo que si todo arte es, por su esencia misma, abstracto, debemos dar a la pintura y escultura *sin figuración* algún nombre que permita identificarla perfectamente. A la espera de un nombre definitivo, me quedo, por el momento, con lo de "arte no objetivo" o "no figurativo", pues tales expresiones caracterizan bien a ese estilo, mientras que el genérico "arte abstracto" —tal como dice Torres-García— puede aplicarse tanto a una obra que contiene elementos de la realidad como a otra que no los contiene, por ejemplo a un cuadro de Léger y a un cuadro de Mondrian. En cambio, no se puede decir que sea "no objetivo" o "no figurativo" un lienzo de Léger titulado *Perfil y vaso* o *Composición con áloes*.

Paso ahora a contestar punto por punto sus argumentos:

a) Nada prueba el hecho de que gran número de artistas pertenecientes a la tendencia comentada se autodenominen "abstractos". Pueden obedecer a un mal hábito introducido por la crítica francesa, y son víctimas de la confusión de términos misma que estamos tratando de evitar. Ocurre en esto algo semejante a lo que ocurrió al principio de este siglo con el nombre de "impresionista", que se aplicaba tanto a Monet como a Van Gogh, Toulouse-Lautrec o Edouard Manet; poco a poco, se fueron haciendo las necesarias distinciones. En cuanto a su principal argumento de que "particularmente los iniciadores" se autodenominan "abstractos", creo que está Vd. en un error. El iniciador absoluto de la tendencia "no figurativa" fué Kandinsky (1910), que se anticipó a Delaunay. Y Kandinsky no se calificó de "abstracto", sino, inequívocamente, de "no objetivo". En efecto, invítolo a leer la autobiografía escrita en alemán por Kandisky, en 1913, cuando se encontraba en Munich, y traducida por él mismo al ruso cuando se le presentó la oportunidad de publicarla en Moscú (1918). (La versión inglesa de esa autobiografía fué publicada en 1945 por The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, bajo el título de *In Memory of Wassily Kandinsky* y con motivo

de la retrospectiva póstuma de su obra en el Museo de Arte No Objetivo de esa ciudad). En esa autobiografía hay un párrafo concluyente, que transcribo:

“Esta nuestra interpretación fué suficiente para hacerme captar totalmente, con todo mi ser, la significación, las posibilidades y la realidad del arte que ahora se llama “no objetivo” para distinguirlo del “objetivo”.

En la primera versión, alemana, de la autobiografía, el iniciador de la pintura sin representación utilizó la palabra “gegenstandlos”, formada de “Gegenstand” (objeto) y el privativo “los” (sin). Literalmente “sin objeto”, *Gegenstandlos* no puede traducirse al castellano de otro modo que por “no objetivo”.

Ahora bien: asiste al autor de una innovación tan absoluta como la de la pintura sin figuración el derecho de bautizar él mismo su estilo o su tendencia. Si a Kandinsky le pareció acertado llamarla “no objetiva”, creo que hago bien, por mi parte, en respetar su decisión antes que la de la crítica francesa. Sea dicho al pasar que, confrontado con las pinturas sin figuración de Delaunay, Apollinaire no utilizó el vocablo “abstracto” sino que habló de “pintura órfica”, de “orfismo”.

b) Queda contestado en a): No fué “únicamente Rodchenko”, en 1919, quien se calificó de “no objetivo”, puesto que Kandinsky ya lo había hecho en 1913.

c) Queda contestado parcialmente en a): la expresión “arte no objetivo” no nos viene de Norteamérica, sino de Kandinsky, y ha sido empleada en los Estados Unidos con perfecto conocimiento de la historia del arte sin representación. Lo cual no es extraño, si se considera que Hilla Rebay, la directora del Museo de Arte No Objetivo de Nueva York, fué alumna directa de Kandinsky. Por otra parte, los críticos e historiadores de arte norteamericanos suelen ser muy concienzudos y estar admirablemente informados, contrariamente a opiniones ligeras que se sustentan aquí y allá. Si bien es cierto que “no se engendró tal estilo” en los Estados Unidos, no cabe duda de que en ese país se creó el primer museo destinado exclusivamente a albergar obras de tal tendencia, lo cual demuestra el vivo interés que allí supo despertar. Poseo una decena de publicaciones — entre catálogos y libros — del mencionado Instituto neoyorquino, y en todas ellas encuentro destacada la expresión “No Objetivo”. No conozco el catálogo de 1942 que Vd. menciona, pero el de 1939, que está en mi poder, se titula “Art of Tomorrow” (y no “Art of This Century”) y lleva como subtítulo “Solomon R. Guggenheim, collection of non-objective paintings”.

d) el hecho de que los grupos de nuevos pintores argentinos adictos a la tendencia originada por Kandinsky (y muy evolucionada después) se llamen

"abstractos", "concretos", "madís", "perceptistas" no impide que podamos dar al conjunto de esas orientaciones especiales el título general de "arte no objetivo". Insisto en que para la clara comprensión de los fines perseguidos por los pintores que han renunciado a la figuración, es perjudicial la calificación de "abstractos". Y también, en buena medida, la de "concretos": vea Vd. el texto de Torres-García que citó, donde dice: "Para nosotros, lo concreto es abstracto, y viceversa"... Con tales juegos de palabras, nunca llegaríamos a entendernos. "Madí" y "perceptista", por lo menos, no dejan lugar a dudas. Menos confusos aún son "no objetivo" y "no figurativo".

¿Llegaremos por fin a un acuerdo, mi querido Guillermo de Torre? Así lo espero, aunque mucho dudo de que Vd. o yo, o ambos, desde esta ciudad de Buenos Aires, podamos influir en la adopción universal de un término apropiado para calificar al arte ¿abstracto?, ¿concreto?, ¿no objetivo?, ¿no figurativo?, ¿no representativo?, ¿antinaturalista? que me obliga a someter a Vd. a tan larga y engorrosa lectura.

Me reitero de Vd. sincero admirador y amigo.

JULIO E. PAYRÓ

RESPUESTA A JULIO E. PAYRÓ

No con ánimo polémico, sino como réplica cortés y por un afán de puntualizaciones últimas, me es gratísimo —querido amigo Julio E. Payró— responder a su amable y valiosa carta. Vaya por delante mi agradecimiento por las generosas palabras que me dedica y por el tono tan cordial de su carta. Lo que importa efectivamente en estas cuestiones no es alzarse con razones personales definitivas, sino encontrar una razón (en este caso, un nombre, como bautizadores de tierras ya no incógnitas, pero sí insuficientemente exploradas aún) que sea valedera para usted, para mí y para todos. (Todos: sinónimo optimista de la minoría dispersa que se interesa por las cuestiones estéticas.) Sepa, por lo demás, cómo no son menos cordiales y admirativos los sentimientos que yo mantengo hacia su obra, lamentando únicamente la muy espaciada publicación, en los últimos tiempos, de sus críticas y sus comentarios de arte, ya que es usted uno de los pocos espíritus rectores, capaces de establecer en este sector otras normas y más rigurosas tablas de valores. Pero terminando este ligero torneo de cortesías (que no es tal, ya lo sé, ni por su parte, ni por la mía, pero que la malignidad de algunos podría considerar así), pasemos a lo sustancial.

Tanto en los párrafos por usted mencionados de mi estudio sobre Torres-García, como en aquel artículo anterior del suplemento literario de "La Nación" (inserto el 25 de junio de 1950 y titulado "De las cuevas de Altamira a la pintura abstracta. Un arte que no ha encontrado su nombre"), donde los mismos y otros argumentos aparecían más extensamente expuestos, mi tono distaba mucho de ser dogmático, categórico. A propósito de esa terminología indecisa, yo aducía ejemplos contrarios, recordaba los nombres sucesivamente usados por varios artistas cultivadores del estilo *no representativo*, confrontaba, inquiría... Lamentaba, en suma, la imprecisión terminológica reinante, la carencia de un apelativo preciso e inequívoco para designar ese tipo de arte *no figurativo* o *no objetivo*, que suele denominarse más generalmente *abstracto*. Por ese motivo en la versión más condensada del prólogo sobre Torres-García (contemporáneo en su redacción al artículo "Un arte que no ha encontrado su nombre", si bien aquél, debido al retraso de la muestra, haya aparecido un año más tarde), yo concluía, refiriéndome a los argumentos de usted: "Sus distinguos son sutiles y merecen ser tenidos en cuenta. Pero ¿son terminantes?" Así me habían parecido en aquel artículo de SUR y en alguna conversación sobre este punto que sostuvimos después. Mas en su carta acumula usted ahora nuevas razones y probanzas de incuestionable peso. Y si bien rehuye igualmente todo dogmatismo, afirmando que no tiene "especial empeño en imponer el nombre de *arte no objetivo*" al de Kandinsky y van Doesburg, entre otros, aclarando que cualquier nombre bien concebido le satisfaría, parece indudable que su elección está fijada y que dicho rótulo tiene su marcada preferencia.

Por mi parte, aun descontando el agrado que experimentaría al coincidir con su criterio, ya vacilaría en resolverme tan pronto... Veamos. No estaría de más seguramente que examináramos de cerca —en un plano más general que el estético— los significados y alcances del término en litigio, de la palabra *abstracción*. En su misma acepción filosófica —parte abstraída de un conjunto o idealidad escindida mentalmente de la realidad— se presta más a equívocos que a precisiones, según nos lo advierte un vistazo al *Diccionario* de Ferrater Mora y al *Vocabulario filosófico* de Lalande, y comprobamos todos los días en el uso corriente. Así, para la mayoría vagamente letrada, *abstraer* no es tanto escoger y desprender de un objeto complejo tal o cual carácter general, con el propósito de considerarlo separadamente; es más bien suprimir, eliminar cierta noción, característica o circunstancia, como cuando se dice: "Haciendo abstracción de mis gustos personales..." Por donde la diferenciación originaria, ínsita en el término, se convierte abusivamente en eliminación. Estéticamente, el término de *abstracción* sabido es que puede aplicarse a muchos tipos de arte donde esa característica es esencial —desde el arte musulmán a la tapicería y a la alfarería de muy diversas épocas—, como a otros donde el propósito representativo, aun

existiendo, no es el dominante. Un arte más o menos abstracto —lo recordaba Alberto Sartoris en el primer Congreso de Altamira— ha existido siempre y basta repasar cualquier historia del arte para comprobarlo. De suerte, que situados en el trance de dar un nombre unívoco a este otro tipo de arte que sistemáticamente elimina las formas representativas del mundo real y se propone darnos otras sin parecido directo con los objetos, lógico es que en primer término acuda a nuestra mente el nombre de *arte no objetivo*. Sin embargo, ¿no cree usted al igual que yo, querido amigo, que esta denominación tampoco es enteramente feliz, ya que implica una negación, como tampoco puede serlo ningún nombre que lleve los prefijos *no*, *anti*, ni ningún otro que suponga una intención restauradora, una vuelta atrás, con los prefijos correspondientes de *neo* y *post*? Esto sin contar con que el término *no objetivo* tiene escasa eufonía y cierto aire filosófico de vaga reminiscencia tudesca; cosa nada extraña si procede de la autobiografía de Kandinsky, escrita en alemán.

Y en cuanto al testimonio de este propio pintor, que usted reputa decisivo, ¿acaso estuvo tan seguro él mismo? Kandinsky, en esa *Selbstbiographie*, de 1913, registra que en ese mismo año tuvo una suerte de “choque”, ante la visión, durante un crepúsculo, de “un cuadro increíblemente bello, penetrado de luz interior”, pero en el cual sólo acertaba a ver “formas y colores, cuyo contenido le era incomprensible”. Intuyó entonces que debía suprimir el tema, reemplazar el objeto por formas puras, haciendo vivir éstas en su abstracción lineal y colorista. La denominación de *no objetivo* era la que se imponía para tal estilo de pintura. Pero ¿acaso Kandinsky mantuvo durante toda su vida, hasta morir en 1944, el mismo nombre? Careciendo de todos sus escritos posteriores yo no me atrevería a sostenerlo con certeza. Mas en el libro *Arts of this century* (recopilado por Peggy Guggenheim en 1942) se transcriben párrafos de un artículo posterior de Kandinsky, titulado “Abstract and concrete art” y publicado originalmente en *London Bulletin*, en 1939. Refutándose a sí mismo, contradiciendo expresiones anteriores propias, en el sentido de que lo mismo que existe “una música sin palabras, puramente sinfónica, existe, desde hace veinticinco años, una pintura sin objeto”, escribe: “No, no debe creerse que la pintura *abstracta* (yo prefiero llamarla *concreta*) es una especie de música de la pintura. Cada arte tiene sus propios medios expresivos y una exacta traducción de un arte a otro es afortunadamente imposible”. Y de ahí, de ese cambio terminológico arranca probablemente el hecho de que Mondrian y Arp, en ciertos momentos, se hayan autodenominado también *concretos*. “Nada más concreto, más real que una línea, un color y una superficie” —escribe el primero en un manifiesto de 1930. “Un cuadro, una escultura, que no han tenido un objeto de la naturaleza por modelo son tan concretos y sensuales como una hoja o una piedra” —corroboraba el segundo. Cito según las transcripciones contenidas en *L'art abstrait*, de M. Seuphor.

Por cierto, el autor de este libro justifica así su título: "Llamo arte abstracto a todo arte que no contiene ningún recuerdo, ninguna evocación de la realidad observada, sea o no esta realidad el punto de partida del artista. Es *abstracto* todo arte al que deba legítimamente juzgarse desde el único punto de vista de la armonía, de la composición, del orden —o bien de la desarmonía, la descomposición o el desorden deliberados".

Ahora bien, no olvidemos que Kandinsky surgió en la órbita del expresionismo, al fundar con Franz Marc en 1912, en Berlín, *Der Blaue Reiter*, antes de su evolución hacia la *no objetividad*, *concreción* o *abstracción*, rótulos que luego utilizó sucesivamente, según los cambios del cuadrante y los países donde residía. Recordemos que Piet Mondrian, fundador con Van Doesburg del grupo y de la revista "De Stijl", en 1914, en Leyden, creó luego el *neo plasticismo* al publicar en 1920 un libro de este título (*Le neoplasticisme*). Recordemos también que Hans Arp fué uno de los fundadores del movimiento Dadá, en Zurich, en 1916, con sus relieves de maderas; que luego se incorporó al superrealismo en 1925 y formó parte del grupo *Abstracción-creación-no representación*. Y cosa semejante, en punto, a variaciones de grupos y veleidad de nombres, ocurre con los demás artistas de esta tendencia en general no representativa. Nuestro admirado Torres-García prefirió calificar su arte de *constructivo*, denominación que ya habían utilizado, en 1914, Tatlin, Gabo, Pevsner y otros. Todo esto, sin olvidar que algunos artistas creadores de importantes obras no figurativas —tal el caso del escultor Ferrant— siguen alternando ese estilo con otro representativo.

¿Cómo, por consiguiente, otorgar un valor definitivo, un significado inmutable al nombre que tal artista en un momento dado haya creído oportuno aplicarse? ¿Deben merecer entera fe, por parte de la crítica, tales ocurrencias y variaciones terminológicas, más aptas para confundir que para precisar, y esto cabalmente en un estilo de arte teóricamente antiinstintivo, racionalista, que compensando otras dificultades y para intentar vencer en el espectador el prejuicio temático al cual desahucia, debiera comenzar por poseer un cuerpo doctrinal riguroso y un vocabulario diamantino? Porque la fantasía —me atrevería a decir— de algunos de estos artistas llega a la incongruencia. ¿Acaso no es tal el caso de Ben Nicholson, cuando habla de los *abstractos superrealistas*, nombre que por sí sólo ya es una tremenda "contradictio in adjecto"? Tampoco es de recibo el título de *intrasubjetivos* que pretendieron adjudicarse últimamente algunos pintores norteamericanos. Más certero, resultando demasiado ambicioso, es el calificativo de *arte absoluto*, propuesto por Alberto Sartoris durante la primera reunión de Alta Mira en Santillana del Mar, 1949. Por mi parte —pero sin intentar decir la última palabra— yo me he atrevido a hablar de una *metapintura*, en la acepción primitiva, rectamente aristotélica, de lo que está después de la pintura. Y nada quizá refleje mejor la indecisión, la plurivalencia nominal en este orden que

quel título "Abstraction-création-art non représentatif" dado a la revista y al grupo muy vario que en 1932, en París, congregaba a los artistas de estas tendencias. Allí, por cierto, en la introducción al primer número, 1932, se ensayaban matices y diferencias, justificando el nombre tríplice: "No figuración: culto de la plástica pura con exclusión de todo elemento explicativo, anecdótico, literario, naturalista, etc.; *abstracción*, porque algunos artistas han llegado al primer concepto mediante la abstracción progresiva de las formas de la naturaleza; *creación*, porque otros han alcanzado la no figuración mediante un concepto puramente geométrico o por el empleo de los elementos comúnmente llamados abstractos, tales como planos, círculos, líneas, etc.". Sin embargo, lejos de ser este el nombre-abanico predominante, sucede que ha sido reemplazado por otro tan poco congruente como el de *Realités Nouvelles*, nombre del salón general que en París reúne a los artistas de dicha estética desde 1946, y que en una ocasión fué adoptado en Buenos Aires, mas no con carácter único, según muestra la profusión de rótulos ya anotados por mí, imperante aquí en el referido sector. Por último, y por hacer referencia al más reciente texto sobre estas cuestiones que ha llegado a mi poder, un artículo de Herbert Read en el primer número de la nueva revista "Eidos" (Londres, mayo-junio 1950), veremos que tan autorizado crítico prefiere el nombre de *abstracción*, por contraposición al de *naturalismo* y para nombrar "aquello que que se deriva o desprende de la naturaleza, la forma pura o esencial, abstraída de los detalles concretos".

¿Decidirnos, concordar sobre un nombre único, para designar de una vez este arte, sea el de no objetivo, o el de *no figurativo* —y a este último es al que yo daría mis preferencias?—. No deseo otra cosa, amigo Payró. Pero ¿por qué no se resuelven en primer término a esta unificación terminológica los propios artistas? Poco adelantariamos, utilizando aisladamente, por nuestra exclusiva cuenta y riesgo —sin buscar antes la concordancia de los fundamentalmente interesados y responsables— cualquiera de esos términos. Cierto es que aún estamos a tiempo para intentar corregir tal anarquía verbal, pero... Mi escepticismo en tal punto supera al de usted. Recuerde lo acontecido con el bárbaro término *surrealismo* —pues no otro calificativo merece ese vocablo imposible en nuestro idioma. Ya usted mismo —en una nota del prólogo al catálogo de la Exposición Batlle Planas, publicado por el Instituto de Arte Moderno —y yo por mi parte, algo antes— en una página de mi libro sobre Apollinaire y las teorías del cubismo— hemos denunciado ese terminacho que sólo la ignorancia y la pereza han podido extender, proponiendo su escritura correcta: *superrealismo*. También reprobaron la palabreja —entre otros que ahora recuerde— E. Díez-Canedo en su antología *La poesía francesa: Desde el romanticismo al superrealismo*, y Jorge Luis Borges en un artículo. "La forma *surrealismo* —demostraba éste— es absurda; tanto valdría decir *surnatural* por *sobrenatural*, *surhombre*, por *superhombre*, *survivir* por *sobrevivir*, etc.". Y sin

embargo ¿qué hemos conseguido? Cotidianamente nos asalta ese voquible híbrido: *surrealismo*, en boca de pintores, escritores y aficionados. Con todo, no nos desanimemos ante el ejemplo, ante esa falta de eco. Sigamos por nuestra parte con *superrealismo*, no por pedantería, sino por el más sencillo afán de usar palabras congruentes y que verdaderamente pertenezcan a nuestro idioma; comencemos a preferir la expresión de *arte no figurativo* (puesto que en definitiva el denominador más común de estos cuadros y esculturas es no figurar la naturaleza ni ser antropomórficos), reemplazando así la más vaga y equívoca de *arte abstracto*. Mas a fin de confrontar pareceres, sugiero dos cosas. En primer término, trasladar el problema a los amigos de la Escuela de Altamira, ya que allí se reúnen anualmente, artistas y críticos de diversos países, especializados en tal estética; y en segundo término, realizar una rápida encuesta entre los artistas argentinos, o aquí residentes, que desde hace años se aplican al arte no figurativo. Entiendo que SUR no dejaría de otorgar un espacio en sus páginas a este desfile de opiniones. Las cuestiones aparentemente adjetivas, con riesgo inclusive de ser consideradas bizantinismos, pueden ser capitales. Y nada más urgente quizá que luchar por la precisión verbal en estos tiempos de palabras enfermas y conceptos desnaturalizados.

GUILLERMO DE TORRE

OBSERVACION FINAL

Mi querido Guillermo de Torre:

Su bien documentada e interesantísima respuesta me revela que está Vd. de acuerdo conmigo en lo esencial del debate entablado, es decir en que el nombre de "arte abstracto" no debe aplicarse al arte sin figuración. Cómo ha de llamarse éste no es cosa que yo pretenda resolver dogmáticamente, como ya lo he expresado. Llamémoslo, *por ahora*, "arte no figurativo", como Vd. lo propone, y que en última instancia decidan Altamira, los pintores de esa tendencia, un congreso internacional de críticos de arte o cualquier otro cuerpo de entendidos. Lo importante es, como bien lo señala Vd., que se ponga fin a la presente confusión.

Lo saluda muy cordialmente.

JULIO E. PAYRÓ

Teatro

"NUESTRO PUEBLO", DE THORNTON WILDER

CUANDO esta pieza fué representada en Buenos Aires por una compañía profesional, ocurrió que el público, sorprendido por la ausencia de decorados y otros accesorios, se sintió defraudado y hasta llegó a reclamar el importe de las localidades. La anécdota sobre la pieza circula con visos de verosimilitud, pero, aunque no sea totalmente cierta, el mero hecho de su escaso mantenimiento en el cartel es prueba de que una experiencia teatral, basada exclusivamente en la persuasión dramática del actor, puede tener muy mala suerte en un medio que por lo común, para escamotear los problemas de la dirección y la interpretación, echa mano de la técnica escenográfica y fía en ella toda la representación. Sin duda alguna, Thornton Wilder quiso que *Nuestro pueblo* fuera obra de actores. Bien sabido es que, en *The Globe* o en el Corral de la Pacheca, ni Shakespeare ni Lope tuvieron necesidad de paramentos, carros, telones, reflectores, etc. Para comunicar a su público el soplo trágico les fueron suficientes la poesía y sus intérpretes. Esa vuelta a la austeridad primitiva del teatro, que Thornton Wilder intentara con *Nuestro pueblo*, no tiene pues otra finalidad que la de demostrar hasta qué punto la escena está desvirtuada en nuestra época y cuán importante es volver a poner en el actor el acento del acto dramático.

Pues bien, una interpretación simplemente buena de *Nuestro pueblo* (es decir, ceñida al propósito fundamental de su autor) puede alcanzar ese objetivo sin dificultades. No es esto lo que sucede en la representación del Teatro del Instituto de Arte Moderno. La heterogeneidad del conjunto y el énfasis

puesto en los aspectos secundarios del drama de Wilder, precisamente en aquellos cuyo fin es evadir toda grandilocuencia, conspiran contra el acierto de la interpretación. El defecto más importante y menos disculpable de esta puesta en escena es quizá el haber restado agilidad a la pieza, el haberla recargado innecesariamente de una densidad que no tiene. El Director de Escena, personaje que desde fuera maneja a los actores y que al modo del antiguo coro comenta y subraya los sucesos, llena todo el escenario, debido, en primer término, a la falsa envoltura, a la petulancia de que hace gala tanto en su actitud con relación a los espectadores como en la emisión exagerada de la voz y en los tonos que le imprime. En consecuencia, el trabajo de los intérpretes queda relegado a un segundo plano, quizá también porque pocos de entre ellos manifiestan condiciones para el teatro. Sólo Jébele Sand, Mercedes Sombra, Mario Massa (cuya dicción es sumamente borrosa), Horacio Foulon y Mario Chaves (éste por estar muy justo en su tipo) se adecúan a su personaje y lo encarnan con soltura y gracia.

En general, esta versión de *Nuestro pueblo*, si bien adolece de desaciertos, es un esfuerzo más por dignificar el teatro argentino y dotarlo de un repertorio de calidad. Como tal es digna de aplauso y aliento. Cabe hacer notar que de *Anfitrión* 38, montada el año pasado, a este drama de Wilder, el Teatro del Instituto de Arte Moderno muestra un evidente progreso, virtud que expresa claramente cuánto fervor hay en la vocación que anima a sus conductores.

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

Bibliografía

I) FILOSOFIA

- CASSIRER, ERNST: *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. (Trad. Alberto Bixio. Emecé, Buenos Aires, 1951) \$ 25.—
 HESSEN, J.: *Teoría del Conocimiento*. (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 3.30

II) CIENCIAS.

- HEILPERIN, MICHAEL: *El comercio de las naciones* (Trad. Víctor Aizabal. Sudamericana, Buenos Aires, 1951.) „ 20.—
 HENTZE, J.: *Construcciones Hidráulicas*. (Trad. H. Dublanc. Labor, Buenos Aires, 1951.) „ 18.—
 KAHN, FRITZ: *El Hombre. Su estructura. Funciones. Enfermedades*. 2 tomos (Losada, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 150.—
 KUBIE, LAWRENCE: *El Psicoanálisis* (Trad. Santiago Ramírez. Nova, Buenos Aires, 1951.) „ 34.—
 KNIGHT, CHARLES: *El hombre prehistórico* (Trad. León Miras. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951) „ 18.—
 PRELAT, CARLOS: *El mundo de las vibraciones y los sonidos*. (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.) „ 18.—
 VOLQUARDTS, G. y H.: *Agrimensura* (Trad. Carlos Botet. Labor, Buenos Aires, 1951.) „ 18.—
 WASHBURNE, CARLETON: *La Escuela Individualizada* (Losada, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 10.—

III) LITERATURA.

a) Ensayos.

- CAPDEVILA, ARTURO: *La Trinidad Guevara y su tiempo* (Kraft, Buenos Aires, 1951.) „ 14.—
 CANAL FEIJÓO, B.: *Burla, Credo y Culpa* (Nova, Buenos Aires, 1951.) „ 28.—
 PORCHÉ, FRANÇOIS: *Verlaine, tal como fué* (Losada, Buenos Aires, 1951) „ 25.—

- ROJAS, RICARDO: *El profeta de la Pampa. Vida de Sarmiento* (Losada, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 30.—
- SABATO, ERNESTO: *Hombres y engranajes*. (Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 10.—
- WEIDLÉ, WLADIMIR: *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes* (Trad. Carlos M. Reyles. Emecé, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 12.—

b) Poesía.

- BECQUER, GUSTAVO A.: *Rimas y Leyendas* (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 3.30
- BERNÁRDEZ, FRANCISCO L.: *Antología Poética* (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 3.30
- GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Libro de Poemas. Primeras Canciones. Seis Poemas Gallegos* (Losada, Buenos Aires, 1951.) „ 13.—

c) Teatro.

- BENAVENTE, JACINTO: *Al amor hay que mandarlo al colegio* (Aguilar, Madrid, 1951.) „ 36.—
- GOLDONI, CARLOS: *La Posadera* (Trad. Cipriano Rivas Cherif. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.) „ 3.30
- LARRETA, ENRIQUE: *Tres Films* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951.) „ 20.—
- O'NEILL, EUGENIO: *Viaje a la Noche y Ocho Dramas. II tomos* (Trad. León Miras, Sudamericana, Buenos Aires, 1951.) . . „ 40.—

d) Novela.

- BEAUVOIR, SIMONE DE: *Todos los hombres son mortales* (Trad. Silvina Bullrich. Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 18.—
- FLYNN, JOHN: *¿Qué porvenir nos espera?* (Trad. Zohar del Campo. Kraft, Buenos Aires, 1951.) „ 14.—
- HAMSUN, KNUT: *Pan* (Trad. Hernández Catá. Aguilar, Madrid, 1951.) Reimp. „ 25.—
- MORAVIA, ALBERTO: *Agostino* (Trad. Mario Cueva. Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 9.50
- DOS PASSOS, JOHN: *El gran proyecto* (Trad. Floreal Mazías. Sudamericana, Buenos Aires, 1951.) „ 24.—
- PÉREZ GALDOS, BENITO: *Miau* (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.) Reimp. „ 4.80

- PHILIPOTTS, EDEN: *Una voz en la obscuridad*. (Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 10.50
- TURGUENEV, IVÁN: *Asia. Canción del amor triunfante* (Trad. G. Portiof. Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 9.50

e) Cuentos.

- ADLER, OLGA: *El hilo mágico* (Peuser, Buenos Aires, 1951.) . . „ 15.—
- DÍAZ SÁNCHEZ, RAMÓN: *La Virgen no tiene cara y otros cuentos* (Nova, Buenos Aires, 1951.) „ 12.—
- VARIOS: *Short Stories for Everybody* (Selec. Roberto Raufet. Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 10.50

IV) HISTORIA.

- BELLOC, HILAIRE: *El testigo ocular*. (Trad. Eloísa Klapenbach. Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 16.—
- BELLOC, HILAIRE: *Cómo aconteció la Reforma* (Trad. Marta A. Van Praet. Emecé, Buenos Aires, 1951.) „ 15.—
- BRIÓN, MARCEL: *Maquiavelo. Genio y destino* (Trad. Francisco R. Llanos. Argos, Buenos Aires, 1951.) „ 30.—
- GONZÁLEZ ARRILLI, BERNARDO: *Buenos Aires 1900* (Kraft, Buenos Aires, 1951.) „ 14.—
- MÁRQUEZ MIRANDA, FERNANDO: *Ameghino* (Nova, Bs. As. 1951.) „ 28.—
- TELEKI, JOSÉ: *La Corte de Luis XV* (Trad. Vicente Gaos. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1951.) „ 13.30
- VESPUCIO, AMÉRICO: *El Nuevo Mundo* (Nova, Buenos Aires, 1951.) „ 32.—

I N D I C E

Abenjacán el Bojarí, muerto en su Laberinto, por <i>Jorge Luis Borges</i> ..	1
Lenguaje y Olvido. Vicisitudes de la Novela, por <i>Carmen Gándara</i>	8
Teatro y Filosofía. A propósito de "Rome n'est plus dans Rome", por <i>Gabriel Marcel</i>	20
William Faulkner y su Mundo, por <i>Harriet de Onís</i>	24
La Catedral, por <i>Miguel Angel Asturias</i>	33
Un Hecho Simple, por <i>Eduardo Lozano</i>	38

CRÓNICA

Papeles, por <i>Enrique Anderson Imbert</i>	43
---	----

N O T A S

Libros

Eduardo Mallea: "La Torre", por <i>Luis Emilio Soto</i>	53
Xavier Benguerel: "El Hombre en el Espejo", por <i>Valentín Fernando</i> .	61
Jean-Paul Sartre: "¿Qué es la Literatura?", por <i>Norberto Rodríguez Bus-</i> <i>tamante</i>	63

Artes Plásticas

Tamayo en la Pintura Mexicana, por <i>Octavio Paz</i>	67
---	----

Correspondencia

Sobre la Novela Policial, por Renato Ghiotto y Luis de Elizalde	78
¿Arte abstracto o Arte no Objetivo), por Guillermo de Torre y Julio E. Payró	87

Teatro

"Nuestro Pueblo", de Thornton Wilder, por <i>Sebastián Salazar Bondy</i> ..	97
---	----

<i>Bibliografía</i>	98
-----------------------------	----

Este número doscientos
dos de "SUR" terminó-
se de imprimir el día
quince de setiembre 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"

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

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

*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 Sábato - 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.—

COMPRE NUMEROS ATRASADOS DE SUR

A PRECIOS EXCEPCIONALMENTE BAJOS

14	números (a elección del comprador)	\$ 24.—
27	números, incluyendo la Antología de las Letras Inglesas (de 526 págs.)	„ 47.—
56	números, incluyendo los dedicados a las Letras Norteamericanas, Francesas e Inglesas	„ 99.—
104	números, incluyendo las tres Antologías Norteamericana, Francesa e Inglesa, además del número conmemorativo del XX aniversario de la revista (355 págs. y 150 retratos de autores), panorama completo de la literatura argentina y mundial hasta el año 1951, y el número dedicado a Los Derechos del Hombre	„ 186.—
153	números, incluídos los 5 números precitados	„ 274.—
176	números, incluídos los 5 números precitados	„ 498.—
191	números (faltando solamente 4 para completar la colección)	„ 880.—

La COLECCION COMPLETA de 196 números tiene actualmente un valor nominal de \$ 1.400.—. Su valor real es mucho mayor por existir gran demanda que no podemos satisfacer dado que hay números agotados. Obteniendo en nuestra revista una buena cantidad de números a BAJO COSTO, podrá usted completar la colección buscando los números agotados en las librerías de libros viejos.

Asimismo, tenemos 4.000 números atrasados que vendemos A ELECCION DEL COMPRADOR, al precio de \$ 1,80 cada uno.

Tomamos esta medida de emergencia, que favorecerá tanto al público lector, porque en nuestro local nos falta espacio para guardarlos. Lo invitamos a visitar nuestra casa, San Martín 689, abierta de 15 a 19 y, en estos primeros días de venta, hasta las 20. Podrá usted elegir los ejemplares que le interesen.

HACEMOS DESCUENTOS A LIBRERIAS POR COMPRAS AL POR MAYOR
LOS ENVIAMOS AL INTERIOR O AL EXTERIOR, LIBRES DE FLETE, CONTRA RECIBO DE SU IMPORTE.

SUR

SAN MARTIN 689 — T. E. 32 DARSENA 2879

Números que se venden a \$ 1.80 cada uno:

1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13, 19, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189.