

SUR

Nº 203

Septiembre de 1951

París

(Poema de Guanamirú)

Cuántas veces miré en América por la ventana
Esperando que viniera a mí un paisaje de Francia
Y es París el que irrumpe por el vano
Con los grandes peldaños de Nuestra Señora de piedra.
Va cruzando los siglos sin mover siquiera un dedo
Hasta esta orla temblorosa de espuma
Que forma el momento presente y hace palpitar el corazón,
París y su rumor confuso de carros merovingios, sus carrozas doradas,
sus coches y sus autos de todas las edades,
Toda esa batahola sofocada en germen por el silencio intimidante
de la historia.
París con su pulso perfectamente regular, sin la menor
intermitencia
A pesar de las catástrofes pasadas.
París recobrado por un hombre que te mira desde el fondo
de su cuarto y de su corazón
Fiel a tu cielo donde grandes nubes infieles deambulan
Loca banda versátil que se pasaría fácilmente al enemigo.
¡Callate!, el cielo no tiene patria
Y quizás ésa sea su grandeza,
La intimidad de su acogida a la hondura infatigable
Donde van y vienen las almas desnudas y nacen las alas de los ángeles.

.....

Paris

(Poème de Guanamirú)

Que de fois je regardai par la fenêtre en Amérique
 Dans l'espoir que vint à moi un paysage de France
 Et c'est Paris qui fait irruption par la croisée
 Avec les grandes foulées de Notre Dame de pierre.
 Il va traversant les siècles sans avoir à bourger même le petit doigt
 Jusqu'à cette bordure frémissante d'écume
 Qui forme le moment présent et fait battre notre coeur,
 Paris et son brouhaha de chars mérovingiens, ses carrosses dorées,
 ses fiacres et ses automobiles de tous âges,
 Tout ce vacarme étouffé dans l'oeuf par le silence intimidant de
 l'histoire.
 Paris avec son pouls parfaitement régulier, sans la moindre
 intermitence
 Malgré les catastrophes traversées.
 Paris retrouvé par un homme qui te regarde du fond de sa chambre
 et de son coeur
 Fidèle à ton ciel où déambulent de grands nuages infidèles
 Folle bande versatile qui passerait facilement à l'ennemi.
 Chut le ciel n'a pas de patrie
 Et c'est peut-être même ce qui fait sa grandeur,
 L'intimité de son accueil à la profondeur inlassable
 Où vont et viennent les âmes nues et naissent les ailes des anges.

Póstumo

(Poema de Guanamirú)

Habría que dar a los muertos frases de todos los días,
 Palabras que fácilmente van de nuestra boca a sus oídos,

Palabras que hacen compañía
Cuando ya no se está en la vida.
Ayudadme, hombres, amigos míos.
No es tarea para uno solo,
Esas frases usadas, gastadas por los años,
Frases nuestras y mías y también de nuestros padres
Sobre todo para los muertos en la guerra
Con su destino hecho trizas,
Frases elegidas con cuidado
Para infundirles confianza
Nada más pusilámne que un muerto
Siente apenas el aire de afuera
Y ya es todo desconfianza,
Frases que debemos tener listas
Para que se froten un poco los labios
Y al hallarlas tan bellas por haber servido tanto
Sientan la pequeña fiebre
De quien perdió un buen día la memoria de las tinieblas
Y mira hacia adelante.

.....

Posthume

(Poème de Guanamiru)

Il faudrait donner aux morts des phrases de tous les jours,
Des mots qui facilement vont de nos lèvres à leurs oreilles,
Mots pour tenir compagnie
Lorsque l'on n'est plus en vie.
Aidez-moi, mes amis, les hommes,
Ce n'est pas travail pour un seul,
De ces phrases usagées toutes frottées par les ans,
Phrases de vous et de moi aussi bien que de nos pères
Surtout pour les morts à la guerre
Avec leur destin éclaté,
Phrases choisies avec soin

Pour les mettre en confiance
 Rien n'est plus timoré qu'un mort
 Sent-il un peu l'air du dehors
 Que le voilà tout méfiance,
 Phrases qu'ils nous faut tenis prêtes
 Pour qu'ils s'en frottent un peu les lèvres
 Et que les trouvant si belles d'avoir déjà tant servi
 Ils éprouvent la petite fièvre
 De qui perdit un beau jour la mémoire des ténèbres
 Et regarde devant lui.

El perro

Sale de mí ese perro de lengua altiva,
 Despavorido como si improvisara la Tierra.
 Todavía es un poco yo el que se acuesta a mis pies
 Y a veces mira si estoy satisfecho
 De él y de mí mismo
 Y de todo lo que amo.

Lo oigo respirar, feliz y respetable,
 Ese yo infortunado lejos de sus vocablos,
 Busca una salida a tantos sentimientos
 Y tanta confusión que está jadeando,
 No le digamos nada más
 Dejémosle ser perro.

.....

Le chien

Sort-il de moi ce chien avec sa langue altière,
Effaré comme s'il improvisait la Terre,
Est-ce encore un peu moi qui se couche à mes pieds
Et regards parfois si je suis satisfait
De lui et de moi-même
Et de tout ce que j'aime.

Je l'entends respirer, heureux et respectable,
Ce moi plus malchanceux coupé de ses vocables,
Il cherche une sortie à tant de sentiments
Et de confusion qu'il en est haletant,
Ne lui disons plus rien
Laissons-le être chien.

(Traducción de Alberto Girri)

JULES SUPERVIELLE

El Escritor

A LO largo de tres años, me he ocupado en Buenos Aires de editar una revista que atenuaba el espesor y las promesas de su título, *Realidad*, con una inmediata aclaración tampoco exenta de pretensiones: *Revista de ideas*. Ocupación tan inverosímil ha acrecido con algunas nuevas mis antiguas experiencias de la vida literaria. Recuerdo ahora entre ellas la conversación telefónica a que me sometió un día cierto poeta, y no un poeta vulgar, sino de éstos que hacen sacerdocio de su arte y revelación de su obra, destilándola con parquedad suma, como corresponde a las delicadas esencias del arte. Según me dijo, no tenía por entonces nada escrito, ni estaba en trance de escribir nada, ni siquiera podía contar con que escribiría algo alguna vez en el futuro; pero, desde luego, deseaba publicarlo en la revista *Realidad*; quería, en fin, saber si, en el caso eventual y más bien improbable de que escribiera algo, yo estaría dispuesto a publicárselo en la revista. Le aseguré que sí, por si eso le servía de estímulo. Y luego, en el curso de nuestra plática a través del hilo, fuimos a parar en el tema de la fama literaria, una de las más inconsistentes vanidades de este mundo —convinimos— en el que las letras son actividad mínima y desnuda de toda respetabilidad social, asunto cuando más de unas cuantas tertulias distraídas, ralas y muy deshilvanadas; sin embargo de lo cual, yo me afanaba por producir una revista lo mejor posible que leerían a ratos perdidos un par de miles de personas, y él se afanaba por reservar en ella espacio a un escrito que ni siquiera tenía aún en las mientes. Me confesó el poeta que, en efecto, él mismo veía con pena disiparse los vapores tenues de la fama; que él mismo era antes más conocido que ahora (y que también Henry James había padecido por el oscurecimiento de sus prestigios juveniles). Ahora —observó—, en estos días, Borges está adquiriendo con las conferencias que se ha lanzado a pronunciar un renombre que no le dieron ni sus poemas ni sus cuentos...

Aduzco estas trivialidades, porque, con serlo y todo, tocan muy de cerca al destino del escritor, y lo tocan precisamente de la manera leve, un poco burlesca en su patetismo, que le corresponde. La cuestión sería ésta: el escribir es una actividad que requiere lectores, que los presupone; el escritor pide estimación, solicita a la Fama. Pero, al mismo

tiempo, no deja de comprender que de ella es vano querer hacerse criterio, ni cabe tomarla por medida de las obras, puesto que tantas y tantas veces la oímos pregonar ineptias por maravilla. La tosquedad insultante de sus errores, y el que, además, la popularidad merecida de los grandes poetas del pasado o del presente —la reverencia hacia el nombre de Milton, o hacia el de Eliot; el aplauso a Pablo Neruda— sea con tal frecuencia resultado de un equívoco o, incluso, responda a motivos miserables, hacen que el escritor se incline a menospreciar la fama. La solicita, pues —aunque sea con el mínimo acto de publicar sus escritos—, y la desprecia.

Y es obligado que ambas cosas haga, porque en esa tensión se encuentra el sentido de su ser escritor. Siéndolo ¿prescindiría del público? Puede admitirse en principio, y aun se ha dado en la práctica, el ejercicio literario secreto, complacido en sí mismo, y mediante el cual el autor se dirige a la posteridad o se desdobla en lector de sus propias obras. Y si en algunos casos —pensemos, por ejemplo en Kafka, en Emily Dickinson— la recomendación u orden testamentaria felizmente incumplida de destruirlas “post mortem” consiente la sospecha de una última voluntad vacilante que fía al arbitrio ajeno la decisión acerca de su gloria póstuma, ¿cómo podemos estar seguros de que otros ejecutores testamentarios, más escrupulosos y menos sagaces, no hayan cumplido análogos mandatos cruelmente? ¿Cómo podemos estar seguros de que otros genios literarios, previniéndose contra aquel albur, no hayan destruído por su mano el fruto de su labor clandestina cuando la muerte próxima les llevara a contrastarla con la pavorosa eternidad? ¿Cómo podemos estar seguros de que las mayores creaciones del espíritu humano, las más sublimes, no nos han sido hurtadas por sus propios autores antes de que nadie llegara a conocerlas? Sumadas a las innumerables que la barbarie, la incuria, el olvido y toda enfermedad humana han dejado perderse, serían el tesoro enterrado, irrecuperable ya, sobre el que se afanaría, a pies descalzos, nuestra pobreza.

Pero posibilidad tan aflictiva, y hasta horrible, debe ser tenida por anormal. Es anormal, porque la obra del espíritu tiene que cumplirse y se cumple siempre dentro de las limitaciones de nuestra naturaleza, en las condiciones del mundo; y aun aquellas producciones que una feliz infidencia ha rescatado contra la voluntad de sus autores, aun las que, acaso, han sucumbido, no podían dejar de hallarse marcadas con el sello de su época, insertas en una tradición, históricamente conformadas, en fin, y por lo tanto, constituir mensajes dirigidos, cuando no en la intención concreta, en la estructura, a otros seres humanos de

quienes se aguarda una respuesta afectiva congruente. Se escribe para alguien, siempre. El escribir implica la existencia de destinatario, sea tan concreto como el de una carta, tan general como el "respetable público", tan remoto como la posteridad, tan ideal e inconsistente como el que recibe las confesiones de una colegiala que redacta su diario. Y, desde luego, quien de escribir hace profesión, es indudable que ha de contar con el público en cuanto elemento constitutivo de su actividad, que sin él carecería de sentido. Porque la actividad del escritor es una actividad profesional; hay la profesión de escritor.

Ahora bien, ¿qué especie de profesión es ésta? La encontramos ahí, con su figura social, sus prácticas, sus tradiciones, sus perspectivas, su función, sus fueros; pero si, sacando por un momento la cabeza de su rutina, nos preguntamos qué sentido puede tener eso que hacemos los escritores, y cuál es nuestro papel en la sociedad, hemos de quedarnos un tanto perplejos. Apenas cabe un resquicio de duda acerca del sentido que presenta el oficio de zapatero, de ingeniero, de comerciante, de agricultor, de militar, de abogado, como funciones que son de un cierto fin, aunque el fin pertinente pueda, sin duda, ser discutido o impugnado. Para esos profesionales, y para el mundo en el que se desempeñan, su respectiva profesión es, básicamente, una actividad económica que la utilidad justifica, y en ocasión de la cual se sirven también, es claro, determinados valores, por cuanto que mediante ella la vida humana obtiene una realización digna. En modo semejante suele decirse —los sociólogos gustan con exceso de este tipo de explicaciones, y las utilizan sin medida— que el escritor, por su parte, cumple también estas o aquellas funciones útiles: divertir el ocio de la comunidad o de sectores de ella, por ejemplo; o elaborar raros artificios de belleza para suntuoso alarde de los magnates cuyo lujo son; o racionalizar, con el hábil manejo de las ideas, y —digámoslo así— "vestir" los intereses de determinados grupos en su lucha por la conquista o la conservación del poder. Pero no creo que ningún escritor se resigne, sin una excencionalísima vocación de vileza, a la condición propia de cada uno de esos servicios: si divierte a sus lectores y esto le procura ganancias, será ello efecto accesorio de una actividad que se justifica en sí misma, incondicionadamente, por valores autónomos (a diferencia del zapatero, que si obtiene placer de su tarea y dignifica en su mejor cumplimiento la vida, reconocerá sin duda que el sentido decisivo de su trabajo está en procurar calzado y obtener dinero en cambio; a diferencia del abogado que, por lo común, no pleitearía sino para atender a las necesidades de un cliente y a trueque de alguna especie de retribución, aunque al

hacerlo sirva a la justicia, que está por encima). El escritor, cuando acepta el mecenazgo, no establece correlación entre la merced recibida y una obra que trataría de producir en todo caso; defiende tal vez una opinión o partido con su pluma, y de ello vive, pero es movido de ardiente convicción, considerándola suya, de manera que el premio le viene de añadidura, sin lo cual merecería vilipendio. Resulta así que en la profesión de escritor aparecen desconectados y contrapuestos los aspectos del desempeño atinado y el lucro, que en las demás profesiones, en las que pudiéramos llamar profesiones normales, están naturalmente maridados. A nadie se le ocurriría vituperar a un ingeniero por sus altas ganancias, ni menos aún desconfiar por ellas de la calidad de su trabajo; los grandes rendimientos económicos de un escritor parecen desacreditar, en cambio, su obra, y el reproche de "mercantilizado" o de "venal" —gravísimo para él— apunta directamente a invalidarla. Y, sin embargo, ¡cuán míseros son, aun en el mejor retribuido, los gajes del escritor!

Si, dejando aparte los frutos materiales, pasamos a considerar el prestigio social que al escritor puede reportarle su actividad, hallaremos un cuadro análogo: una popularidad demasiado extensa, lejos de aceptarse como señal del mérito, previene contra la calidad misma de la obra; el éxito clamoroso y vulgar deprime su estimación, y no tan sólo, según suele pensarse, por reacción de la envidia... Le queda, por cierto, como refugio y confortación, al escritor, el contento íntimo, la autocomplacencia. Pero he aquí que el escritor vanidoso parece tan digno de burla como de aborrecimiento el venal...

Entonces ¿qué especie de profesión es ésta —nos preguntamos de nuevo—, tan singular, tan ingrata, cuyos magros frutos y parvas satisfacciones (porque nadie compararía las ganancias del más afortunado escritor con las de cualquier modesto y adocenado técnico o empresario; ni su popularidad, con la de un futbolista, un político, un actor), cuyos pobres frutos y satisfacciones derivados de un trabajo no común, no fácil, arduo, le vienen, cuando le vienen, teñidos con la sospecha de ilegitimidad. Una profesión, pues, no sólo malhadada sino hasta absurda: un puro disparate. Cuando a pesar de todo se la practica, se le confiere valor y este reconocimiento llega al punto de juzgarla nobilísima, por algo será. Y ese algo —digámoslo sin retroceder ante el lugar común; ¿por qué no atenemos al lugar común, aunque suene un poco ridículo, ya que en él se contiene una verdad ineludible?—, ese algo consiste en que la profesión de escritor, más que oficio, es sacerdocio. Con esto se explica la situación paradójica del profesional aplicado por pura voca-

ción a una actividad de sacrificio y gloria. Se explica su voto de pobreza, y el escándalo de sus lucros, por lo demás, mínimos; se explica el encarnizado rigor con que en él se censura actitudes vanidosas que sin reparo se aceptan en otros especímenes sociales; se explica esa pendulación entre la suprema dignidad del poeta y la suma abyección del panfletario o del payaso a que su actividad está sometida; se explica, en fin, la indignación, a primera vista desproporcionada, que suscitan sus infidencias. El hecho, de otro modo incomprensible, de que en Francia, al castigar el colaboracionismo tras de la guerra, fueran fusilados escritores y periodistas —pobres diablos, desprovistos de todo poder— mientras que se perdonaba la vida de políticos, generales y almirantes y hasta el propio mariscal Pétain prolonga su vejez en espera de nacionales exequias¹, es una prueba —producida, como es de ley, en una dimensión penosa, áspera y amarga— de la importancia social del escritor, tan desventajosamente situado en la sociedad.

Sacerdocio significa comunicación y mediación con una esfera transcendente, con el orden de lo espiritual; y el escritor tiene por misión, en efecto, captar los valores del espíritu en fórmulas que los hagan aptos para la comunión popular. Le importa, por lo tanto, y debe importarle, que el acto de comunicación se cumpla a través de su obra, sin lo cual ésta carecería de sentido, quedando frustrada; pero, al mismo tiempo, debe reconocer y no perder nunca de vista que el valor no radica en el acto de la comunicación, sino en la esfera transcendente donde su obra se inspira, y cuyo acceso es siempre escarpado, arriesgado, inseguro; de manera que una popularidad fácil vale, en verdad, como indicio de bastardía o impureza, de calidad inferior en la obra producida; sugiere rebajamiento al nivel del vulgo en lugar de un esfuerzo por elevarlo al grado de una humanidad superior. Aunque —conviene remacharlo bien para que no resten dudas sobre ello— la obra literaria realmente grande combinará y escalonará en sí, siempre, los puntos de abordaje y vías de acceso de modo tal que atraiga a la multitud con una aparente sencillez, induciendo a cada uno para que avance, según las fuerzas de su alma, hacia el reducto del castillo espiritual, hacia su núcleo significativo. De ahí la aparente popularidad de muchos genios: no todo el mundo entiende a Shakespeare, a Cervantes; pero hay en ellos algo que todo el mundo entiende. A falta de esa genialidad mayor, la mucha popularidad, de no apoyarse en el

¹ Este artículo nos ha sido enviado antes de que muriera Petain, (N. de la R.)

equivoco de circunstancias extrínsecas —ya sean motivos políticos, como es lo más frecuente, ya cualesquiera otras implicaciones emocionales al margen de la obra literaria— indicará chatura, insignificancia y nulidad, o prevaricación, mientras que el escritor digno de su sacerdocio gobierna sectas, oficia en capillas, se dirige a los pocos elegidos, indiferente al despecho, a los denuestos, a la burla, al sarcasmo de los más, que, según se ha comprobado con el ejemplo de la represión del colaboracionismo en Francia, no pueden mirar con indiferencia a tan inermes y, diríase, inofensivos sujetos.

En estos últimos tiempos, y desde varios ángulos, ha habido muy notable empeño en enfocar la situación del escritor en el mundo, quizás porque esa situación ha llegado a ser particularmente azarosa. El régimen social de las masas que, en lugar de extraer, cultivar y fomentar lo valioso y digno de toda humanidad, liberándolo de la opresión, ha desencadenado, por el contrario, y erigido en paradigma lo común, ordinario y vulgar, lo negativo de toda humanidad, convierte al escritor en exilado nato, lo expulsa, en medio de la multitud, al desierto. Y ese efecto se completa todavía, por si fuera poco aflictivo, con el crecimiento totalitario de los Estados, que extienden su acción sin dejar resquicio libre y que, según hubiera podido calcularse, dotan a la insolente prepotencia de las masas con los recursos extremos del poder político para impedir o asfixiar cualquier conato de distinción, de disidencia, de búsqueda inquieta. Con ello, la presencia del escritor se hace inverosímil; su actividad, casi imposible. Efecto de su propia angustia y curiosidad también, acaso, del transeúnte distraído que se detiene un momento a observar el apuro de quien se encuentra en situación comprometida de la que no se sabe cómo podrá salir, el hecho es que en estos años se ha escrito mucho sobre los escritores. Se ha discutido cuál era la responsabilidad del intelectual por el mal que tan pródigamente, y bajo diversos uniformes y pretextos ideológicos, ha caído sobre nuestra generación; se ha preguntado cuál sea la misión de ese raro tipo social y, con esto, se han analizado las conexiones en que el escritor vive y actúa, sus perspectivas, sus deberes: si debe comprometerse en las cuestiones del día, si debe enrolarse en los partidos, si no será mejor que se abstenga. Luego, o al dilucidar tales temas, se ha escrutado y descrito la posición real de los escritores en los distintos ambientes nacionales y políticos: las depuraciones hechas en Rusia han agitado las conciencias, suscitando polémicas; el ascenso de los Estados Unidos al primer plano de la atención con el incremento de su peso político ha hecho reparar en las condiciones, tampoco muy

propicias, en que ahí cumple el escritor sus tareas, comparándoselas a las que prevalecen, variables entre sí, en distintos países europeos; a la suerte del escritor inglés, a la posición privilegiada de que todavía disfruta en Francia el hombre de letras, al empuje nuevo de la literatura italiana tras la caída del fascismo, al anonadamiento intelectual de España a raíz de la guerra civil...

Este anonadamiento, hay que decirlo, no es cuestión exclusiva de los escritores peninsulares; afecta a todos los escritores de lengua castellana —en definitiva, a todos los escritores del mundo, aunque de un modo indirecto— porque, con mayor o menor gravedad, las causas de que proviene están pesando sobre todos los ambientes, y, en particular, porque todos los escritores de lengua castellana, pretéritos y actuales, constituímos una sola y única literatura, dentro de la cual, es claro, pueden distinguirse contornos regionales, que no perjudican, sino enriquecen dicha unidad; de modo que la paralización de una zona —y tan sustancial como la que controla el Estado español— deprime al conjunto inevitablemente.

Y puesto que así nos afecta y nos hiere en lo vivo, menester será que, tratando del escritor y preguntándonos por su función y destino, hagamos pie aquí sobre nuestras condiciones efectivas e insistamos por lo pronto en esta verdad palmaria —la unidad de la literatura de lengua castellana— cuya evidencia nadie hubiera negado hace unos cuantos decenios, pero que quizás pueda sonar hoy a cosa sorprendente en algunos oídos, y que requiere en todo caso ser razonada. Hagamos pie aquí, porque la necesidad de dilucidarla nos remite directamente, con sólo que nos pongamos a averiguar sus orígenes, hacia el meollo mismo de nuestro problema, es decir, de la especial manera cómo nosotros estamos sufriendo el desconcierto del mundo actual, tan refractario a la presencia del escritor, y tan necesitado de ella. ¿Por qué, pues, se hace necesario afirmar lo obvio: que todos los escritores de nuestro idioma constituímos una literatura única, un solo cuerpo de cultura? Porque, decaídos nuestros pueblos de iniciativa histórica, y políticamente divididos en Estados varios —lo que en absoluto no considero un mal, sino tal vez un bien inapreciable— nos hemos ido enredando en las inapropiadas falacias del nacionalismo hasta el punto exagerado de postular literaturas nacionales que, en el hecho, no tienen otra realidad sino la de afirmación ideológica, aspiración dictada por consideraciones o sentimientos de índole política, y en todo ajenos a la literatura misma. Así, mientras que a nadie se le ocurriría eliminar de las letras francesas el nombre de J. J. Rousseau para agruparlo, digamos, con Gottfried

Keller en una presunta literatura suiza; mientras que éste, suizo, y Hoffmannsthal, austríaco, se agrupan con Rilke, nacido en Bohemia, dentro de los cuadros de la literatura alemana; mientras que cualquier escritor belga de la rama valona se agraviaría con quien quisiera excluirlo de la literatura francesa, oímos hablar continuamente de literatura ecuatoriana, panameña, cubana, argentina, chilena, etcétera, etcétera, o propugnar, cuando esto parece demasiado absurdo, un nacionalismo literario ampliado a Hispanoamérica, por contraste con España. Y no es que falten —¿cómo podían faltar?— los rasgos locales en la producción literaria de todos esos países, aunque, a decir verdad, sean demasiado tenues y casi exclusivamente reducidos al material temático, de un pintoresquismo por lo común mostrenco; pero, aún en el aspecto en que tales rasgos externos tocan al nervio de la literatura, como ocurre con el empleo de un lenguaje “local”, ello no hace sino confirmar con la presencia de un simple matiz la unidad literaria del idioma. Sirva de ejemplo el lenguaje gauchesco, mediante el que se ha producido una de las mayores obras de la literatura castellana, el *Martín Fierro*. Este poema es una creación artística apoyada en el habla rústica, y no confiere a la expresión “literatura argentina” (o, como correspondería mejor, “literatura rioplatense”) derecho a otro énfasis que el que pudiera ponerse en la expresión “literatura extremeña” por referencia a la mediocre poesía de Gabriel y Galán. De igual manera, es legítimo, quién lo duda, hablar de la novela ecuatoriana, pero no con mayor transcendencia que de la novela valenciana, o de la novela madrileña. Sólo que ahí, la implicación de un Estado con sus consiguientes aspiraciones nacionalistas, que nada tienen que ver con la literatura y sus problemas, insinúa un nocivo equívoco.

Y en ese equívoco se debaten hoy nuestras letras; y de él padecen, de él padecemos. Se dirá, y con razón, que cada vez que surge un escritor de genio —el caso más ostensible sería, siempre, Rubén Darío, que señoreó la poesía de nuestro idioma sin posible disputa; pero pueden aportarse ejemplos abundantes— se yergue por encima de accidentes político-administrativos para marcar su impronta en las letras españolas; y ¿qué importa que se agrupen, en cambio, como quieran aquellos escritores peor dotados, y nutran los catálogos de pretendidas historias de la literatura nacional respectiva? Cerca de un millar de poetas uruguayos recogió una antología publicada hace años en Montevideo; pero Herrera y Reisig, y Juana de Ibarbourou, y Luisa Luisi, y tantos otros, uruguayos, no pertenecen a la “literatura uruguaya”, a menos que se le dé a tales designaciones un mero papel de útil indi-

cación, en cuyo caso habría que discutir ventajas e inconvenientes del criterio ordenador. Y sin embargo, ese prejuicio de las literaturas nacionales perjudica de manera muy efectiva al escritor, porque le impone una cerrazón de horizonte que si en creadores de gran potencia puede ser vencida triunfalmente, en otros, menos vigorosos, al reducir sus perspectivas, su ámbito, el juego de sus emulaciones, la longitud de su eco, acaso tenga un efecto esterilizador, haciendo que, en conjunto, el organismo de la literatura decline y se seque. Hay que tener en cuenta que una literatura no se reduce a sus resultados más perfectos, sino que éstos son como el fruto maduro y logrado de un florecer mucho más copioso dentro de una atmósfera estimulante. Reprimamos, pues, la sonrisa que quizás nos quiera inspirar la abundancia de los poetas uruguayos; pensemos que Garcilaso y Quevedo y Góngora y, en fin, las figuras culminantes del siglo de oro vivieron unos tiempos en que el ejercicio poético era habitual y tan generalizado como nos lo muestran los documentos coetáneos, el teatro, la novela, donde apenas aparece joven educado que no componga versos. Pero el poetizar es un ejercicio abierto al mundo y desentendido de cuestiones municipales; y el nacionalismo, al apretar las clavijas, si no es capaz de crear a voluntad literaturas nacionales, lo es, en cambio, de extenuar disposiciones fecundas.

A tal resultado coopera, con el angostamiento de los cuadros ideales, que el escritor de temperamento pronto supera por sí mismo, la creciente incomunicación técnica que las tendencias totalitarias, deliberadas y conscientes o no, de los Estados actuales, imponen a sus pretendidas naciones. Por si fuera poco el control gubernativo sobre todas las actividades sociales y, por lo tanto, sobre las de cultura en que el Estado interviene con particular fruición (lo hace por el doble método de la protección o fomento y de la prohibición represiva, látigo y terrón de azúcar), por si no bastara con este proceso de doma, están ahí además los resultados indirectos de la estatificación económica, que obstaculiza cuando no cierra el paso a los libros, revistas y periódicos impresos en el territorio de otros Estados. Mi experiencia personal es que no todos mis libros han conseguido entrar a España y sólo escasa, tardía y precariamente en muchos otros países. En Buenos Aires, un centro de atracción tan poderoso, resulta difícil, imposible a veces, adquirir libros editados en México, en Chile, en Cuba, — para no hablar de revistas y diarios.

En resumen: el escritor de lengua española se ve constreñido, por causas ajenas a la literatura, a hacer renuncia de sus perspectivas na-

turales en orden a la comunicación espiritual de su propia obra, y a mantener penosamente el contacto receptivo con la mayor parte de su ámbito idiomático. Sólo a costa de grandes sacrificios, tiempo, dinero y una continua vigilancia, la voluntad tensa para estar al día, conseguirá mantenerse enterado de la literatura viva de lengua castellana en su conjunto. Lo que prácticamente significa que ninguno lo está, pues contra ello conspira, no ya la falta de tiempo y de dinero —plagas habituales del escritor— sino también la actitud de reserva, el desdén hacia los demás, que se combina con el aprecio, y que resulta indispensable para constituir los equilibrios de una república de las letras. El escritor que estuviera interesado y apreciara por igual todas las manifestaciones literarias a su alrededor con imparcial talante, revelaría cuando menos personalidad escasa e indeterminación de perfiles. El desdén es, pues, en la vida literaria una función no por completo negativa; pero a condición, eso sí, de que no sea tan eficaz como para suprimir de raíz lo desdeñado, que suele ser lo distinto y ajeno a la propia personalidad, y que debe actuar sobre uno bajo cuerda, por vía de estímulo, por reacción de presencia. Eliminada ésta —y es claro que nadie va a afanarse por buscar el contacto con aquello que desdeña—, el escritor adolecerá de un vacío perjudicial a su propia obra, pues lo entrega con menos resistencia a corrientes extranjeras de sentido afín por las que se verá arrastrado a la mera imitación infecunda.

Esto, en cuanto al aislamiento del escritor de nuestra lengua, confinado en los límites de un Estado más o menos grandes (y para tales efectos quizás sea preferible ser súbdito de un Estado minúsculo, cuya pequeñez desautorice las ilusiones de autarquía intelectual), y obligado así a vivir los equilibrios y tensiones que componen la república de las letras en un sector reducido, cuando, en verdad, sus colegas, sus pares, sus afines y sus contrastes o adversarios están distribuidos por toda la geografía del idioma.

Otro tanto ocurre con respecto a su público natural. El poeta se dirige, no a la población de su Estado, sino a un cierto tipo de lectores —y a otro, el novelista; y el ensayista, a otro— diseminados por todos los países donde se habla castellano. Pero, de hecho, hoy, las obras publicadas por el poeta, por el novelista, por el ensayista, no buscan con igual eficacia a todos los interesados en su estética o en sus ideas, y algunos le son inaccesibles. Vuelvo a remitirme a mi experiencia personal, ahora como lector: en Buenos Aires —que no es precisamente una aldea perdida entre montañas— he perseguido más de una vez sin éxito libros que sabía aparecidos en España, en México, en Chile. Y

es que no hay montañas tan insuperables como las construídas por la administración pública. Y en este sentido, hay que decirlo, España está, más que ningún otro país, cercada por una muralla china casi comparable a la de Rusia. Sendos diccionarios literarios han publicado ahora —para citar un ejemplo— editoriales españolas de vieja autoridad: la de Revista de Occidente y la de M. Aguilar. No quiero juzgarlos: la intención y el esfuerzo disculpan el resultado. Pero es de notar que ambos ignoran, no sólo el sentido de la proporción, sino los hechos literarios mismos. Considerables escritores americanos son omitidos; y aun los peninsulares ausentes de España, aparecemos —cuando aparecemos— tal cual si en *aquel entonces* hubiéramos muerto: de toda nuestra obra posterior, que en casos resulta ser la decisiva, no se registra noticia; siendo lo peor de todo que no hay en ello un propósito deliberado, sino el efecto de una situación inaceptable, aceptada. Este aldeanismo, que se ha adueñado hasta de la antigua metrópoli, aparece —dejemos aparte los motivos de la soberbia, el resentimiento, etc.— revestido además de unos supuestos mentales que lo refuerzan y que operan por doquier. Las mismas tendencias sociológicas y racionalizaciones ideológicas que condujeron a la estatificación totalitaria, más o menos acentuada según los países, cuyas consecuencias prácticas para el escritor hemos examinado, actúan también, siquiera sea en forma subrepticia, sobre su ánimo, persuadiéndolo de lo que pudiera parecer inofensivo y es en verdad atroz: que el ámbito natural de su obra es el circunscrito por las fronteras de su Estado, fuera de las cuales puede aspirar acaso a una proyección indirecta, floja y gratuita. Cuando el escritor se conforma a estas condiciones en vez de considerarlas como circunstancias aberrantes y transitorias que urge remover, es inevitable, en términos generales, que padezca el tono y tamaño moral de la producción literaria.

Ahora bien, la situación aludida no es, para nosotros, los escritores de lengua española, otra cosa que agudización última de la que ya quedó esbozada al hacer crisis histórica nuestra originaria comunidad de destino y, con ella, el humanismo cristiano que asumiera como actitud cultural. En otras oportunidades me he extendido sobre este punto; aquí me reduciré a decir sumariamente que, perdida la iniciativa histórica, la actividad intelectual debía discurrir entre nosotros según alguna de estas líneas (que en la práctica se entrecruzan del modo más diverso): o reelaboración hasta el agotamiento de los temas, formas y actitudes tradicionales; o imitación y adaptación de las creaciones foráneas; o invención sobre la base de la realidad local inmediata. La primera línea es claro que, si puede rendir al paso algunos

productos secundarios estimables, no deja de ser una vía muerta. Su mayor servicio consistirá en suministrar elementos formales mediante los cuales se vayan integrando en nuestra historia literaria los productos alcanzados por las otras dos líneas. En cuanto a la segunda, escasa fecundidad promete. Y, sin embargo, la imitación que adapta las creaciones extranjeras constituye la principal actividad literaria cuando se pertenece a una comunidad cultural privada de iniciativa histórica. Siempre tengo que asombrarme de nuevo por la relación evidente entre la pujanza política y la actividad espiritual, y de cómo el poder presta a las letras un prestigio irresistible. ¿No estamos viendo ahora, en los catálogos de las más ilustres editoriales francesas, la abundancia de novelas a las que recomienda esta sugestiva indicación: *traduit de l'américain*? Pero, debajo de la atracción extraliteraria explicable por causas diversas, está el hecho mismo de que la capacidad creadora en el orden espiritual se da en una correlación, no rígida ciertamente, pero bastante perceptible, con la iniciativa histórica. Nuestra literatura, en conjunto, ha venido siguiendo con retraso y reflejando débilmente, después del siglo xvii, el movimiento de literaturas ajenas.

Queda, pues, apuntando a un venero de invención original, el tercer camino: lo autóctono. He aquí la gran palabra que, con invocación de las fuerzas telúricas, tiene la virtud de satisfacer a tanta gente. Mas, quien no se contente con las palabras y quiera examinar los hechos que denotan, sentirá decaer sus entusiasmos: los materiales ofrecidos por la realidad local, así sean pintorescos, peculiares, curiosísimos, apasionantes, no bastan por sí solos para constituir una originalidad literaria. La obra concreta que los incorpora es una estructura a la que el autor llega intuitivamente, sí, pero mediante la aplicación de ciertas categorías formales y ciertas conceptualizaciones ideológicas que él, consciente o no de ello, recoge de las vigencias espirituales contemporáneas, y que nunca pueden ser extraídas del material mismo. Aun la elección de ese material autóctono, con los matices de lo típico, lo terruñero, local, tradicional, ancestral, popular, etc., es ya una secuencia de la concepción literaria del Romanticismo, que aplica a las letras, al pensamiento en general, los postulados del nacionalismo, a partir de unas comunes premisas filosóficas. Con los motivos románticos han solido confluír y mezclarse los que proceden del marxismo o de otras ideologías proletaristas. Todo ello, como se advierte, no muy nuevo, y en sí mismo nada autóctono ni telúrico... No pretendo con lo dicho sugerir que en tal dirección sean improbables los resultados valiosos, ni que falten obras de relativa originalidad obtenidas en su curso; prevengo tan sólo

contra el exceso de entusiasmos que hasta el presente ninguna verdadera obra maestra justifica. Si en esta línea, como en las demás, el talento de nuestros mejores escritores ha rendido frutos de calidad excelente, parangonables con la mayoría de los que el prestigio de Francia o de Inglaterra divulgaba por el ancho mundo, es evidente, en cambio, que apenas hemos merecido la incoercible proyección universal de las creaciones plenarias del espíritu mediante obras que llamaran, con nuestra voz histórica, a la humanidad sustancial. Y eso, en gran medida, es imputable a la carencia de iniciativa por parte de la comunidad de cultura a la que pertenecemos y, en consecuencia, a nuestra desorientación respecto de los problemas fundamentales de la existencia; es decir, a condiciones ambientales que pesan sobre el escritor como una fatalidad.

Pero si las actuales condiciones del escritor de lengua española son tan adversas —y no creo haber exagerado al esquematizarlas—, tampoco son buenas las que la actividad literaria encuentra en otros pueblos. Acaso Francia, que mantiene con un tacto maravilloso su décrepito *status*, acaso Italia, que está expandiendo felizmente energías acumuladas, puedan mencionarse como feliz excepción —feliz, y sólo relativa—; pero observemos a Norteamérica, sede del poder mundial: quizás en ninguna parte sea tan aflictiva la situación del escritor como en ese país, a juzgar por testimonios diversos y acordes. Recuérdese, entre los más recientes, el libro de Simone de Beauvoir *L'Amérique au jour le jour*; el artículo *The situation of the American writer* publicado por Stephen Spender en *Horizon*, la excelente y ya fenecida revista de Londres, ambos redactados en un espíritu de franca simpatía hacia aquel pueblo. Resulta que, en el orden del espíritu, su gran potencia es ineficaz hasta lo irrisorio; y que los escritores padecen ahí no ya del deterioro cultural común a nuestro mundo, sino de una relegación mecánica —y por eso, tanto más dolorosa, trituradora— dentro de un aparato social donde carecen de función.

Se preguntará si esto no contradice de lleno mi aserto previo de la correlación entre el poder político y la originalidad literaria. La respuesta es, en primer lugar, que dicha correlación no es estricta, no es rígida, ni podría serlo, dada la complejidad de las articulaciones sociales y culturales; en segundo lugar, que una cosa es el poder efectivo, y otra la capacidad de iniciativa histórica. Y el mundo actual, más que en estado de iniciativa, se encuentra en estado de desconcierto frente al porvenir, tanto que las manifestaciones literarias características del momento coinciden en reflejar, y aun proyectar hacia un plano transcendente, los fenómenos y las reacciones peculiares de tal situación.

Tengo por indudable que la crisis histórica a que sucumbió España en los comienzos de la Edad moderna, ha avanzado siglo tras siglo hasta quebrar por fin las estructuras espirituales de todo el Occidente, y que ahora nos hallamos en el término: un final y, quizás, principio de era. Así, pues, hoy ya todos somos unos en el desamparo, todos estamos a la intemperie; también han decaído las vigencias y se han esfumado los valores que, durante toda la Modernidad, el mundo exterior ha venido proponiendo a nuestro acatamiento, y en los que a contrapelo, pero forzados por su evidencia, hubimos de moldear nuestras actitudes e inspirar nuestras obras. Hoy, todos compartimos igual pobreza de espíritu, la misma tiniebla.

Bastará con enunciar lo que es obvio: que tan miserable situación hiere al escritor en el centro preciso de su actividad y tiende a inhabilitarlo de mil maneras. Extinguidas las convicciones básicas de nuestra cultura, destituídos sus viejos principios, disipado el sentimiento sacro de la naturaleza —como paisaje, como mundo animal, como fuerza germinadora— en medio de una civilización urbana, la soberbia de una sociedad muy tecnificada, sin conciencia de que los formidables mecanismos que la llevan son máquina carente de dirección, que adelanta a ciegas, azarosamente, le quita a él los últimos restos de su autoridad social, y casi, a veces, la posibilidad misma de manifestarse. No le presta oídos; no le reconoce derecho ni función.

Pero ya quedó dicho al comienzo que el ejercicio literario no pende principalmente de su funcionalidad social, aunque tampoco pueda privarse de ella: tal era el sentido oculto en la curiosa paradoja del escritor, que debe a la vez procurar la fama y despreciarla. Su profesión es sacerdotal: consiste en la mediación entre la realidad cotidiana y la esfera del espíritu; y la cumple por vocación más que por oficio. ¿Vamos a quejarnos entonces de que, a diferencia de los orondos "clercs" de épocas culturalmente bonancibles, nos haya tocado a nosotros el destino ingrato de los profetas, pedradas, rechifla, o una también pétrea sordera ante nuestros clamores y prédicas en desierto? Es un destino que debemos aceptar, asumir y servir con una humildad hecha de orgullo, y con la esperanza de que nuestro desvelo tenga como premio algún rayo de luz para este mundo conturbado y oscuro, cuya responsabilidad compartimos con toda nuestra generación.

FRANCISCO AYALA

Un Nuevo Idolo: lo Social

UN irreverente ha comparado la filosofía con un ebrio a caballo; cae de un lado y lo vuelven a subir; momentos después, cae del otro lado. Tal es el caso de la filosofía con respecto al problema social. Durante tres mil años —desde su nacimiento, digamos— la filosofía ha ignorado lo social; Descartes, Kant, Schelling, Maine de Biran, no se ocuparon del problema, al menos conscientemente, más que Anaxágoras o Parménides. De pronto, a fines del siglo XIX, lo social invade la filosofía; surgen escuelas según las cuales todo es social: el arte, la ciencia, la metafísica, la atracción de los sexos, el amor maternal, el placer, el dolor, etc. Hoy la filosofía cae de nuevo del primer lado: la “duración” bergsoniana, la fenomenología, el existencialismo sólo conocen problemas individuales, no se preocupan en modo alguno de lo social y hasta le dispensan copiosamente su desprecio. A esto llaman los historiadores, pues las palabras es lo que menos les falta, el “movimiento pendular” del espíritu humano.

¿Necesitamos decir una vez más que la verdad reina entre los dos extremos; que lo social no merece

ni cet excès d'honneur ni cette indignité;

y que si bien no tiene derecho, ni mucho menos, a usurpar el lugar de todos los fenómenos humanos, tiene derecho a un lugar propio, pues abarca una clase de fenómenos perfectamente discernibles? El gran mérito del siglo XIX es haber proclamado la “especificidad” de los fenómenos sociales, haber hecho de ellos el objeto de una ciencia especial. Henri Poincaré señalaba la importancia que tiene para la ciencia el conferir particularidad, personalidad, a una clase de fenómenos, el darles *nombre*. Esto habrá sido eminentemente cierto para los fenómenos sociales, ya que la creación de la palabra sociología proviene de Auguste Comte.

Podemos contemplar los fenómenos sociales bajo dos aspectos, y que muchos confunden. Por un lado, las relaciones sociales, los vínculos entre los miembros de una sociedad que se consideran tales: es el tema magistralmente tratado por el eminente profesor belga Dupréel en una obra reciente; por otro, los estados de conciencia que se producen en el

individuo por la sola razón de que pertenece a una sociedad, y que en caso contrario no se producirían. De esta definición ha dado Durckheim un ejemplo excelente: el sentimiento de la moda. El placer de llevar un sombrero "a la moda" está determinado en las mujeres, qué duda cabe, porque forman parte de una sociedad, y no lo sentirían si vivieran en una isla desierta. Pues bien, partiendo de tal definición, el ilustre Durckheim definía al mismo tiempo los estados de conciencia no sociales y que no negará ningún espíritu libre; nadie negará que el individuo conozca, frente a la naturaleza, sentimientos de turbación, de admiración, de humildad, de religiosidad, hasta de protesta, y que nada tienen que ver con el hecho de que pertenezca a una sociedad dada, aunque no discutiremos en modo alguno la parte de imitación —o sea, la parte social— que entra generalmente en nuestra sensibilidad. Lo que sostenemos, contra los obsesos, es que esa parte no es el todo.

Otro espejismo de la sociología, en la embriaguez de su venida al mundo, fué creer en una conciencia de la sociedad independiente de la de sus miembros. Decimos espejismo porque en la sociedad no existe nada comparable a lo que es la conciencia en los individuos, y el sentimiento de lo social sólo existe en ellos. La identificación de la sociedad con una persona emanaba en Durckheim de su adoración mística por ese modo de existencia; quería que el hombre, en adelante, no conociera otro. Había en Durckheim una especie de mesianismo frecuente en muchos pensadores contemporáneos: Bergson, Brunschvicg, Boutroux, que hace honor a su preocupación por el destino humano, pero que nada tiene que ver con el espíritu científico, pues éste se ocupa de lo que es, no de lo que debe ser.

La omnisocialidad es por antonomasia la tesis de los marxistas. Observemos que se adapta admirablemente a sus fines, netamente políticos. Como quieren ante todo fundar una sociedad, pretenden convencer al hombre de que todas sus manifestaciones son efecto de aquélla (el hombre sería única y soberanamente una cosa social) y al perseguir un objetivo de orden práctico, que se han propuesto de antemano, no reconocen esa actividad esencialmente libre y desinteresada que es la ciencia. De aquí se deduce que el hombre de ciencia, en su calidad de tal, no podrá consagrar su devoción a la doctrina de aquéllos, aunque en su calidad de moralista, no ya de hombre de ciencia, la sociedad que anuncian pueda merecer su simpatía.

(Traducción de Carlos Heredia)

JULIEN BENDA

No sabe lo que hace

I

—¿Y qué va a hacer con ella?

La interrogación surgía de la amargura, envuelta, como tantas otras veces, en esa taciturna entonación que llevaba implícita la respuesta. Disimuló, pues le convenía. La conmiseración terminaba por aplacarla porque nada era tan eficaz como el *no-sabe-lo-que-hace*.

—Bueno, irás al parque...

El consentimiento venía así, arrastrándose con desgano. El mismo no hubiera podido responder de pronto a la pregunta: "¿Y qué va a hacer con ella?" Sencillamente, lo ignoraba. Se sentía atraído, eso era todo. Aquello le gustaba como un arma cuya posesión significa una respetable seguridad material. Sabía que ella concluiría por favorecerlo porque había logrado establecer que la piedad convertía en ruinas su habitual hosquedad. Como cuando hizo trizas la botella de leche por el mero placer de ver el final estruendoso de un hecho penosamente cotidiano. La ira, entonces, se elevó, fué un estallido seco y violento. Pero no hubo castigo. Silbó un látigo en los gestos de Clara y, sin embargo, no restalló contra nadie. Se deshizo como una imprecisa serpiente. Luego, se sentó y miró al cielo.

—No sabe lo que hace.

Comprendió, gracias a esta experiencia, que había que aprovechar económicamente ese poder, puesto que tenía un límite. El conocimiento del *no-sabe-lo-que-hace* no fué una revelación. Tampoco esa certeza que alegra a cualquier niño cuando comprueba que entre sus padres hay un acuerdo sucio. Ella y él se entendían por gestos, y no era nada sencillo descifrar lo que significaban. Por eso le costó trabajo llegar a la conclusión de que ella y él lo consideraban algo innoble y que el *no-sabe-lo-que-hace* era el acatamiento mudo de la innobleza que personificaba. No podía derrochar la piedad que merecía, no debía dar oportunidad de que supieran que él la provocaba.

—La tendrá como un juguete, ¡qué más da!

De una bruma vió emerger la palabra "juguete". No se le había ocurrido pensar que aquello fuera un "juguete". Un juguete —trataba de razonar— era una imitación, un remedo. En tanto, una cámara

fotográfica era algo en sí mismo. Una cosa que podía contener otras cosas. Su ambición era concreta: hacer de la cámara fotográfica el instrumento de su más íntima experiencia. En ella podía quedar para siempre, sin escapar por los techos, el gato *es-tan-sigiloso* —así lo llamaba, aunque su verdadero nombre era *Monsieur*, desde que el portero dijera esas palabras al verlo caminar por una estrecha cornisa— y también la *Cueva* donde estaban depositados ordenadamente el programa del “Circo Continental”, la revista norteamericana con el negro desnudo, los carretes, el aro de metal y las tres cajas de jabón con los lápices y la navaja. Aunque no fuera eso precisamente lo que quería estampar en las fotografías, sino algo más vago y recóndito que, por el momento, le era imposible determinar.

—La romperá, Carlos. Este muchacho no tiene ninguna sensatez, bien lo sabes.

Se llevó los dedos a los oídos y la voz de ella se hizo un rumor opaco, una pared lisa de negra sonoridad. La miró atrayendo su piedad, dulcemente, sin decir una palabra.

—Pobrecito —dijo Carlos—, qué importa que la rompa si así es feliz.

Ella se encogió de hombros como repitiendo: “No sabe lo que hace”. Le pareció bien que se hubiera pronunciado la palabra “feliz” porque ésa sí que tenía un sentido claro y sonaba tan bien como una bocina de automóvil en lontananza.

—Feliz — dijo para escucharla. Y aquello tuvo el efecto de un sortilegio. Ella se puso en pie y se le acercó.

—¿Verdad que te gustaría tener una cámara fotográfica?

Contestó que sí con la cabeza.

—¿No la romperás?

Rió levemente porque ese era el “no” que a él le agradaba.

—¿Te portarás bien?

Movió la cabeza afirmativamente. Carlos también llegó hasta su lado y le puso la mano sobre el hombro.

—Mono feo...

—Bueno, la tendrás... —añadió ella.

Y no hubo otra ceremonia. Había sido una victoria fácil pero, claro está, acudiendo al poder del *no-sabe-lo-que-hace*, lo que significaba que había habido resistencia. Era lógico, por lo demás, que no aceptaran que él poseyera algo tan completo como una cámara fotográfica. La alcancía —que era lo que a su juicio más se aproximaba a una cámara fotográfica— no podía compararse con ella. Era esa disposición

de llevar todo a la posteridad lo que lo seducía de la cámara. Algo así como una *Cueva* más personal, una *Cueva* que podía llevar consigo, colgada del hombro y siempre a la mano. Por desgracia, una vez por mes se veía obligado a preservar la otra *Cueva* de la minuciosa incursión de la criada que enceraba los pisos y buscaba, como si en ello le fuera la vida, todo depósito oculto, y que para colmo de males se complacía en destruir ese almacén que con tanto fervor mantenía detrás de la puerta de la cocina, en el cálido recoveco que ocupaba a media tarde, cuando todo estaba en silenciosa calma. Bueno, el asunto estaba terminado. Sólo había que esperar el día en que Carlos le hiciera entrega del regalo.

No estaba, por cierto, dispuesto a romper el encanto de su reciente conquista con una ansiedad tonta. No preguntaría cuándo. Esperaría, aunque no era fácil esperar. En la *Cueva* de la cámara fotográfica guardaría un acontecimiento extraordinario o, mejor, un aspecto total de la vida que por más que quisiera prever no tomaba forma en su imaginación. Se contentaba con responderse a sí mismo eligiendo para la cámara fotográfica un motivo provisional, sobre todo el gato *es-tan-sigiloso*, a pesar de que poco o nada le importaba aquel bicho hosco y maligno que empeñosamente rehuía sus caricias. Por otro lado, *es-tan-sigiloso* no era único. Había otros gatos en los techos de los alrededores y era evidente que no podría, en una sola foto, reunir a todos los gatos que existían sobre la tierra. Tendría que esperar una ocasión especial. Sólo le hacía falta paciencia.

—Míralo, Clara —dijo él—, se ha quedado pensativo.

—¿Estás seguro de que piensa?

—Algo tiene dentro de la cabeza... —sorbió la última gota de té, encendió un cigarrillo y añadió—: Me han hablado de un médico...

Muchas veces se había detenido a meditar por qué cada vez que hablaban de él nacía la idea del médico. Era cierto que su salud se quebraba todos los inviernos, que con los primeros fríos sobrevenía la gripe, pero era más cierto aún que cuando aludían al médico no se referían a esa enfermedad. Ahora mismo estaba oyendo que Carlos hablaba de un médico que hacía verdaderos milagros por medio de injertos de glándulas. Fue la palabra "injerto" la que lo sobresaltó, y no porque conociera su significado sino porque le sugería algo cruel, un corte y sangre a borbotones. En especial lo conmovía la expresión de Clara. Una sombra velaba su rostro, como si por esa conversación se convirtiera en culpable, en víctima.

—La ciencia nada puede, Carlos —afirmó melancólicamente mientras que con un cuchillo trataba de triturar una miguita—, porque esto proviene de Dios.

—No te pongas así, querida. Bueno, olvidemos.

Carlos tomó de la mano a Clara como para reconfortarla, como para ayudarla a salir de un pozo. Contempló la escena, disimulando como de costumbre, y sintió deseos de besarla porque estaba seguro de su inocencia. La miguita desapareció de su vista cuando sobre el mantel de flores rojas cayó una gota que había nacido en sus ojos. Ella se llevó la mano a la falda y sacó de allí un pañuelito con el cual se los enjugó. Los deseos de abrazarla, de borrar esas lágrimas con sus besos, lo obligaron a ponerse en pie. Carlos se interpuso bruscamente, aunque sin premeditarlo. La rodeó con un brazo mientras decía:

—Vete, hijo. Mamá no se siente bien.

Y él obedeció porque de repente se acordó de la cámara fotográfica. Atravesó el comedor con unas ardientes ganas de renunciar al premio, pero pensó que era inútil perder el regalo por un acto que, a fin de cuentas, él mismo no comprendía.

Lo último que escuchó fueron unas palabras dichas en tono de consuelo, muy suaves y tiernas, y un sollozo entrecortado. Caminó hacia la sala pero se desvió hacia la puerta de calle. Se acordó de la *Cueva* y la rechazó. Deseaba una compañía, alguien sobre quien verter ese abrazo y esos besos que se habían quedado interrumpidos. En la escalera estaba durmiendo su eterna siesta el gato *es-tan-sigiloso*. Se acercó a él y lo tomó en sus brazos. El gato se revolvió, sacó las agudas uñas de su reposo, se agarró de su camisa, inquieto y quizá furioso. El quería verlo tranquilo y el animal se resistía. Sintió una ira salvaje. Como pudo alzó al animal por sobre su cabeza y lo arrojó por las escaleras. El gato voló por el aire. En pleno trayecto dió media vuelta y cayó sobre los mosaicos con las patas tendidas hacia adelante. Luego, se crispó y huyó bufando. Tuvo un instante de terror. En seguida le hizo falta la *Cueva*, y fué hacia ella. Allí descansó. La escena del comedor volvió a su memoria a modo de un film. Trató de pensar en la cámara fotográfica sustituyéndola con una de sus cajas de jabón. Cuando estuvo más sosegado pudo alegrarse de que el *no-sabe-lo-que-hace* existiera porque era como una piedra veloz haciendo trizas un inflexible vidrio.

II

POSIBLEMENTE transcurrió menos tiempo del que a él le parecía. No hizo, durante la espera, ningún intento de indagar cuándo pondrían en sus manos el maravilloso objeto, pero llevó una codiciosa cuenta de las horas que lo acercaban a su posesión. Sus otros tesoros, en tanto, perdieron brillo; conforme iba tomando conciencia del privilegio que representaba ser poseedor de una cámara fotográfica, se percataba de la inutilidad de los carretes, el aro, las cajas de jabón, la navaja, los lápices y la revista con el negro desnudo. Una cámara fotográfica era, ante todo, lo contrario a un desperdicio. No se la regalaban porque no servía a nadie sino porque en sus manos estaría mejor que en las de otro. Su principal entretenimiento, a partir de aquel episodio con el gato, fué hallar los motivos de sus futuras fotografías. Incluso, en el preciso instante en que el gato caía, había visto algo digno de ser recogido por la cámara. El mismo no estaba seguro de cómo habría sido posible lanzar al animal por el aire y, a la vez, captarlo con la máquina, pero si ello hubiera sido factible no le hubiera importado saber si *es-tan-sigiloso* se había hecho daño o si, tras aquella experiencia, habría de volver a aceptar la convencional amistad que los unía. La pesca de asuntos llenaba todo su tiempo. Miraba fijamente la cosa elegida y cerraba repentinamente los ojos. En las tinieblas de sus párpados observaba la imagen de lo que había contemplado. Si aquellas figuras no hubieran sido tan leves, tan borrosas y, al fin y al cabo, tan estrictamente íntimas, jamás se hubiera sentido inclinado a fotografiarlas. Pero necesitaba esas visiones de una manera total, secretas pero susceptibles de ser confiadas a alguien. Seleccionaba los temas: el interior del receptor de radio con sus pequeños edificios plateados, sus filamentos policromos y sus lámparas mortecinas; la criada sentada en el inodoro, tal como la pudo sorprender la tarde de un caluroso domingo; una cucaracha aparentemente dormida sobre una hoja de hiedra que se balanceaba levemente, el fondo del tacho de basura con su hormigueante olor a comida descompuesta.

Cuando Carlos lo llamó a su dormitorio, ese gran lugar de sombras y sábanas arremolinadas, durante los segundos que le llevó llegar desde la puerta hasta el sillón donde aquél estaba sentado, sintiéndose ya poseedor de la cámara, eliminó con firme decisión parte de los mo-

tivos escogidos y apenas se quedó con el de la criada y el de la cucaracha. Algo le decía que los otros eran falsos, no merecedores de una legítima posteridad.

Allí, a un paso del premio, temió estremecerse de dicha.

—Bueno, querido, tu madre y yo te hemos comprado la máquina fotográfica que tanto deseas. Ya tienes dieciséis años y eres un muchacho hecho y derecho—. Lo miró con cierta inquietud, como temiendo que sus palabras cayeran en el vacío de esos ojos fijos e inexpresivos—. Te hemos comprado la cámara porque confiamos en que sabrás cuidarla. Por ahora es una cámara pequeña, sólo para que aprendas a manejarla. La fotografía es un arte, algo muy complicado, y uno puede hacerse de una posición tomando vistas de paisajes o retratos. Su manejo es sencillo... —De un cajón de la cómoda sacó un paquete que comenzó a desenvolver cuidadosamente—. Te voy a enseñar cómo se maneja... —Estaba orgulloso de que él le hablara así, con tan agradables modales aunque su apremio se sentía oprimido por la obsequiosidad de que hacía gala—. Esta máquina es pequeña, pero si haces bonitas fotografías te compraremos una más grande y, quizá, hasta yo mismo me anime a tomar una foto de ti con tu madre y con *Monsieur*, ¿eh? —. Quiso protestar pero se contuvo. No aspiraba a poseer una foto de sí y secretamente rechazaba todo intento de colaboración. Carlos había descubierto una caja y ahora levantaba la tapa que la cubría. —Mira, es pequeña pero es una Kodak buenísima. Saca instantáneas, mira—. La puso en alto como una joya y, en verdad, no podía negar que era pulida y brillante. No, no le importaba que fuera pequeña. En último caso cuanto más pequeña fuera tanto más cerca estaría de su destino. Carlos bajó las manos e hizo el ademán de entregarle su preciosa carga. Sintió enormes deseos de arrebatársela violentamente y correr a la *Cueva* para tocarla y mirarla con toda la vehemencia acumulada en el pecho—. Mira, aquí, bajo esta ventanita roja, se ve el número de la placa. Se da vuelta a esta llavecita y corre, ¿ves? Este número uno indica que está puesta la primera placa. Para tomar una fotografía hay que mirar por esta ventanita blanca. ¿Ves el florero? Bueno, si quisiéramos fotografiarlo (no vale la pena sacar fotografías de cosas insignificantes) trataríamos de que se viera en el centro de la ventanita. Así, ¿ves? Es muy buena. Ahora enfoquemos el reloj. Para tomar la fotografía se presiona aquí... ¿Ves qué sencillo es?

La lección duró un largo rato y se complicó con preguntas inesperadas. Carlos quería saber a toda costa qué quería fotografiar, si el parque que se veía desde la ventana o a la criada con su novio. Se

guardó muy bien de revelar sus planes. Advirtió que Carlos estaba intrigado y que luego de hacerle entrega de la cámara lo espiaba. Disimuló y aparentó enfocar los objetos de la casa. Todo eso le resultó agotador.

Algunas horas después estuvo realmente libre. Lo primero que hizo fué ir a la *Cueva*. Se sentó en cuclillas, con la cámara entre las manos, y permaneció en esa posición. Luego la besó, la besó alegremente. Fué cuando le pareció que ella devolvía agradecida aquellas muestras de amor.

La selección de los temas se hizo cada vez más estricta. Dos días más tarde el número uno aparecía todavía detrás de la ventanita roja. Los dos últimos motivos, la criada en el retrete y la cucaracha dormida, no se volvieron a repetir. Buscó otros sin hallar ninguno que no le pareciera banal, indigno de figurar en esa nueva *Cueva*. Necesitaba algo como el negro desnudo o el gato en el instante preciso de caer; algo que rompiera la uniformidad de los hechos diarios; algo, en fin, desusado y heroico. Con la cámara entre las manos se paseó por la casa y sus alrededores sin decidirse a dar movimiento a la palanca que incorporaría su primer secreto a la *Cueva*.

—¿Y, señor fotógrafo, no nos saca usted una foto?

Las bromas, las bromas cariñosas y burlonas, lo herían mortalmente.

—Menos mal que no la ha roto — dijo Clara.

—Déjalo, es feliz.

Pero no lo era. La cámara comenzaba a pesarle. Encontraba que ninguna de las imágenes que diariamente circulaban en torno de él ofrecían un aspecto duradero. Se repetían, pero eran contingentes. El mismo *es-tan-sigiloso* se había convertido en una criatura sin relieve. Varias veces intentó descalabrarlo con el objeto de que se repitiera la escena de la escalera, sin ningún buen resultado. El gato se desperezaba en el techo y se mostraba remiso a la intimidad. Lo único que lo seducía era su propia fotografía de espaldas que nunca consiguió enfocar.

La cámara fué desfalleciendo a su vista, carente de fines, inútil como las viejas cajas de jabón, aunque siguió siendo el centro de su culto y su amor. No había entre él y el aparato los besos del primer día, pero sí la caricia de sus dedos que palpaban satisfechos las aristas y los planos de la cámara como confesando, con tristeza y aflicción, su terrible fracaso.

—¿Y la cámara?

—La ha guardado en su mesa de noche —se adelantó Clara—. Yo sabía que terminaría por aburrirlo.

—¿Qué te parece si fotografiamos a mamá?

Fué un golpe. Pensó recurrir de inmediato al *no-sabe-lo-que-hace*, mas se dió cuenta de que en ese caso no era suficiente. Corrió a la mesa de noche y tomó la máquina entre sus manos, apretándola luego contra sí en un impulso frenético. Carlos trató de convencerlo de que su madre era un motivo excelente para una fotografía. Anegado en llanto se negó a facilitar aquella violación. La cámara debía aguardar el momento propicio para el que estaba destinada. Hubo una pequeña puja. Gritó como si en ese instante le hicieran un injerto, algo doloroso y despiadado. Carlos cedió y en ello tuvo intervención Clara quien, a juzgar por sus palabras, temió un desenlace desgraciado.

—No insistas, Carlos, a este chico le va a dar algo.

Lo dejaron en paz y dejaron en paz a la cámara. Allí quedó, en la mesa de noche, como dormida, en espera del día apropiado para cumplir su desconocida misión. La *Cueva* fué desde ese día su refugio de todas las horas. Ni los días de encerado lograron sacarlo de allí, de ese osario donde, ya sin favor de su parte, yacían los carretes, el aro de metal, las cajas de jabón, la revista norteamericana con el negro desnudo, el programa de circo, todo confundido, sin belleza, sin claridad, sin música, muerto como muerta parecía la cámara y muerto su corazón que la había soñado como un ser sobrenatural devorando serenamente el mundo.

III

SI aquello se hubiera desatado sobre la casa como un siniestro, es decir, de un modo ruidoso y desgarrador, su actitud indudablemente hubiera sido menos brutal. Tardó mucho en reconocer que tras el chillido de Clara y su inmediato desmayo junto al teléfono la vida iba a ofrecerle esa zona que habitualmente permanecía en tinieblas. El chillido y el desmayo lo sorprendieron en la *Cueva* mientras pegaba en la pared una serie de estampillas que el día anterior le había regalado Carlos. El grito lo detuvo. Luego vino el revuelo, la agitación, todo el desconcierto del cual él no pudo participar plenamente. Antes de media hora llegaron algunas personas cuyos rostros le eran familiares, amigos o parientes —nunca fué capaz de diferenciarlos— que rodearon

a Clara en su lecho. Procuró penetrar en el dormitorio donde ella yacía, pero alguien se lo impidió. Oyó la palabra "imprudencia" y, casi sin darle tiempo a rebelarse, la criada lo condujo a su cuarto, y le advirtió que debía permanecer allí. No preguntó nada tratando, como siempre solía hacerlo, de coordinar por su cuenta los hechos. Pensó en una enfermedad, pero no se le ocurrió que el grito, el desmayo, los sollozos, las visitas, todo aquel derroche de acontecimientos extraordinarios, era la decoración de un singular espectáculo humano: la muerte. Encerrado bajo llave en su cuarto hizo toda clase de conjeturas, a base solamente de fragmentos de conversación y ruidos. Pensó en una enfermedad pero no pudo precisar la víctima. Clara lloraba, era cierto, mas su llanto no respondía a un dolor carnal. Era un alarido que pugnaba en su garganta. Se daba cuenta de que el quejido de esta ocasión no se podía comparar al que oyera cuando ella misma tuvo el *cólico-tan-terrible*. El de ahora no era circular sino que se tendía en el aire como buscando una salida para correr al encuentro de un consuelo. Hubo un momento en el cual pensó en un engaño, en una treta contra él. Fué hacia la mesa de noche para comprobar si allí estaba todavía la cámara fotográfica. Ninguna mano profana había hollado el templo.

No era noche aún cuando la criada entró en el cuarto. Traía el cabello desordenado y en sus ojos había huellas de llanto. Estuvo particularmente amable, lo que evidentemente complicaba más el juicio que trataba de formarse sobre los hechos.

—Es necesario que hoy y mañana, y quizá siempre, se porte usted bien. Le traeré la comida y luego se acostará, ¿eh?

No quería preguntar. Por experiencia sabía que nunca nadie respondía con claridad a sus preguntas. Sin embargo, no pudo contener su curiosidad.

—¿Qué pasa, Emilia?

Ella suspiró. Lo miró cariñosamente y tomándolo de la mano, con ademán protector, le dijo:

—Algo muy triste, hijo, que quizá nunca llegue usted a comprender.

—¿Triste?

—Sí, triste... Ahora traeré la comida. Procure portarse bien.

Salió, no sin antes echar llave a la puerta. Algo concreto pudo vislumbrar en seguida: la ausencia de Carlos. Pensó en él y resolvió que lo más probable era que él fuera la víctima del caos. No tardó en regresar Emilia. Traía, en perfecto equilibrio, un mantel, dos platos,

uno con ensalada y otro con asado y puré, cubiertos, pan, una jarra de agua y un vaso.

—Hay un rico postre. Antes tiene que comerse todo esto.

—¿Y papá?

La criada se sobresaltó ante su inesperada pregunta, como si hubiera sido sorprendida en algo reprobable, aunque en ese momento no hacía otra cosa que improvisar un comedor de emergencia, ágil y eficaz como de costumbre.

—Papá, ¿qué? — dijo tratando de disimular.

—¿Por qué ha llorado?

—¿Llorado yo? —Ahora estaba seguro de que Carlos era el afectado y de que ese chillido de Clara en el teléfono había dado comienzo a un hecho excepcional. Esa comida en su habitación, que rompía el régimen de la casa, era la prueba—. Es mejor que se lo diga. Su papá se ha ido de viaje.

Se dió cuenta de que Emilia mentía, no porque lo del viaje fuera dicho en un tono falso sino porque no estaba en relación estrecha con lo acaecido y porque no era capaz de sacar a Emilia de su quicio y convertirla en un ser tan vacilante. Estaba acostumbrado a verla campeando voluntariosa hasta en el más ínfimo confín de la casa, ordenando todo a su gusto, aunque aparentemente estuviera bajo la autoridad de Carlos y Clara. Comió el asado y el puré juntamente con la ensalada, y luego un sabroso postre de frutillas con crema y un vaso de leche tibia. Los ruidos de la casa se habían acallado aunque no totalmente. Eran más sordos y tenían la materia de los pasos en punta de pie, distantes y cuidadosos. La criada levantó la mesa y le dijo que antes de acostarse vendría su tío Luis a explicarle lo del viaje de su padre, pues "*ella no estaba bien enterada*". Se sintió más en el lugar que le correspondía a pesar de que ese tío Luis era para él una sombra imprecisa, la persona menos indicada para comunicarle algo, según parecía, tan trascendental. Esperó sentado en el borde de la cama. Una voz bronca rompió sus silenciosas reflexiones.

—¡A ver, muchacho! ¡Qué grande estás, por Dios! ¡Ya eres todo un hombre!

Ló palmeó con energía. Era inútil responder en forma natural porque íntimamente sabía que estaba un poco a la retaguardia de los demás. Ser hombre quería decir dominar parte del mundo, administrar una parte de la sociedad humana, y él sabía que eso le estaba vedado. Se resignó a acoger humildemente esas palabras de entusiasmo. Luis arrastró una silla hasta ponerse al lado de su sobrino.

—¿Y? ¿Qué cuentas?

No supo qué contestar porque no se imaginaba qué podía contar en una situación como ésa, con un tío visitándolo en una hora inesperada, después de una tarde de injusto encierro y tras un chillido y un desmayo.

—Los hombres —le dijo— tienen derecho a saber lo que ocurre a su alrededor, ¿no crees? Pues bien, te voy a dar una noticia, ¿cómo diré?, especial... ¿Crees que eres lo bastante hombre para saberla?

Contestó que sí para ahorrarle palabras y porque ya no se le ocultaba que el viaje de Carlos era algo que rompía de golpe la monotonía de sus días. Por primera vez se sentían obligados a darle participación en la vida común.

—Tu papá ha emprendido un viaje, un viaje largo... —Tosió—. ¿Cómo podría decirte? Se ha ido al cielo, a reunirse con Dios.

Casi de inmediato asoció estas palabras al vuelo de *es-tan-sigiloso* por los aires, cuando él lo había lanzado por la escalera. Simplemente que el que ahora volaba era Carlos. Carlos no podría dar esa ágil media vuelta que al gato le salvara la vida. Caería de plano —ya había caído seguramente— y se quedaría allí, extendido e inmóvil, para siempre. No pudo contener un pensamiento tenaz: Carlos cayendo hubiera sido un buen tema para una fotografía. Carlos y *es-tan-sigiloso* detenidos en su huída, definitivamente incorporados al recuerdo. Luis trataba de convencerlo de que su padre estaría invisible a su lado, cuidando de él, y no lo creía. Lo veía aplastado contra los mosaicos de la escalera. Luis dijo otras cosas más, palabras indudablemente hermosas y llenas de ternura, pero él no dejó de pensar en la escena ideal de un cuerpo precipitándose en el abismo o destrozado contra las gradas de una escalera dura e implacable. Oyó palabras y frases como "*es lamentable*", "*la voluntad de Dios*", "*descanso eterno*", no sólo durante el discurso de su tío Luis sino toda la noche, en el sueño que reiteró la imagen de un ser *Carlos-gato* que surcaba el espacio o rodaba por una escalera infinita haciéndose polvo en cada tumbo. Y vió al negro desnudo levantar por los aires a aquel monstruo y lanzarlo hacia su cámara fotográfica lista para captar el insólito vuelo. Y vió su cámara, su *Cueva*, todo su reino encenderse como un brillante altar en las tinieblas de la noche.

A la mañana siguiente, muy temprano, la criada lo despertó, lo vistió precipitadamente y puso en una de las mangas de su traje una franja negra. Lo llevaron al lado de Clara que reposaba en el sillón del dormitorio. Creyó que estaba obligado a besarla aunque sus ojos

contraídos y el traje de luto que la empalidecían hacían que la rechazara. Ella lo abrazó y le dijo *pobre hijo mío* estrechándolo amorosamente. La casa estaba colmada de gente que hablaba y caminaba con suma cautela. Clara lo tomó de la mano y lo llevó a la sala. Allí estaba el ataúd, los cirios eléctricos, las flores. Frente a la capilla había un reclinatorio. Lo invitaron a ponerse de rodillas. Su madre rezó y él, haciendo esfuerzos penosamente disimulados, trató de ver dentro de la caja. Allí reposaba un Carlos indolente, lleno de indiferencia, dormido y vacío. Le divisaba las manos macilentas cruzadas sobre el pecho, la barbilla y la nariz afiladas. Hubiera querido levantarse y tocarlo, pero comprendió que el lugar era ritual. No estaba permitido allí actuar de una manera voluntaria, espontánea. Toda curiosidad impulsiva estaba condenada. Cuando su madre terminó de rezar, acezante de llanto, alguien se acercó a él y le susurró:

—Míralo por última vez. Dentro de un rato se irá para siempre.

Dió un paso hacia el ataúd y observó. Debajo de la cara de Carlos, esa cara lívida, rechupada, descubrió el vacío, la más austera ausencia. Era evidente que aquél ya no era Carlos sobre la tierra sino en pleno vuelo, antes del choque que lo convertiría en una masa de materia y humedad. En ese instante se acordó de la máquina fotográfica. No pudo contenerse porque sintió un llamado imperioso. Corrió a su cuarto y regresó entre un murmullo de desconcierto con la cámara entre las manos. Llegó hasta el ataúd y enfocó al muerto colocando su imagen en el centro de la ventanita blanca. Apretó la palanca cuyo breve latido quedó ahogado en una ola de exclamaciones. Alguien, desde atrás, quiso evitar que continuara fotografiando a ese Carlos yacente e impecable. Se desprendió con un ademán violento. Su atacante cayó sobre una de las lámparas y se desplomó junto con ella estrepitosamente. Trató de correr el rollo hasta colocar en la ventanita roja el número dos. Se lo impidió otro brazo más fuerte que el anterior y también los ayes de su madre que mientras se la llevaban imprecaba contra él. Logró al fin desprenderse y encontrar el número dos. No tardó en fotografiar a Clara en el preciso instante en que exclamaba:

—¡No sabe lo que hace!

Su idea central, en seguida, fué salvar su tesoro. Se escurrió por debajo del féretro dando golpes a diestra y siniestra con la mano que le quedaba libre y con los pies. Salió de la sala y llegó al comedor perseguido por su tío Luis y otras personas. De un salto se subió a la mesa y desde ella comenzó a arrojar contra sus atacantes el florero y algunas tazas y platos que allí encontró. El cerco comenzó a estrecharse. Midió

la distancia que se abría entre la mesa y el aparador. Vió que no le sería difícil ganar esa altura desde donde podría conjurar las amenazas de sus adversarios. El mueble se tambaleó cuando saltó sobre él. Se apoyó en la pared y esperó. Perplejos, sus perseguidores se detuvieron. Aprovechó la pausa para poner la placa número tres. Sus ojos no reflejaban terror. Se sentía dichoso, dueño al fin de su realidad, vibrante, feliz. Enfocó al grupo y movió la palanca.

—No te vamos a hacer nada. Baja de allí...

No contestó. Prefirió buscar un arma más contundente. Sobre el aparador había un espejo. Lo arrancó de la pared y con un solo movimiento, sin que mediara palabra, puesto que su arrebató se expresaba ahora en la acción, lo arrojó contra el grupo. El espejo cayó de punta sobre el hombro de su tío Luis, que se desplomó con un quejido de dolor. Unos cuantos acudieron en auxilio del herido mientras el resto huía. Fué cuando creyó que podría romper el cerco. Saltó al suelo y quiso ganar la puerta corriendo...

Lo que siguió no logró borrar de su corazón la victoria. Ahora no recordaba sino el perfil aguzado de Carlos fluyendo por un espacio limpio e ilimitado: el fondo de la cámara que se había hecho inconmensurable. Las lágrimas de Clara lo bañaban entre los visajes de una turba compungida. Todo se mezclaba, allí, en esa fotografía profunda que él guardaba delicadamente en sí. Todo era silencioso en esa Cueva total. No había más misterio que el que había poseído. Por eso, mirando el resplandor brillante del sol, lejano e inaccesible, sorprendía, dentro de sí, un lugar feliz que sólo él conocía.

SEBASTIAN SALAZAR BONDY

Poesía y Mística

CUANDO se piensa comparativamente en poesía y mística se tiene la impresión de que ambas son formas esencialmente distintas del modo de obrar del espíritu, no sólo en su impulso inicial sino en su alcance último. Pero a poco que se analicen las fases de sus experiencias respectivas, se advierten semejanzas que incluso llegan a confundir sus límites, al punto de no saberse en que dominio permanece la investigación. Casi siempre el análisis desfallece en su propio vuelo y la cuestión queda detenida en esa orilla en que el misterio parecía ser aprehendido. Y es que en esta participación del misterio las dos agotan las posibilidades del conocimiento racional.

Maritain ha señalado en su ensayo *La experiencia mística natural y el vacío*,¹ diversos tipos de conocimiento por connaturalidad. Entre ellos sitúa, en las dos últimas categorías, el conocimiento poético y el conocimiento místico, respectivamente. La diferencia que establece entre ambos se refiere a grados del conocer, siendo el poético "un conocimiento por connaturalidad con la realidad en cuanto que ésta está involucrada en la subjetividad", subjetividad que se considera como existencia creadora; y el conocimiento místico "el término último del acto de conocer en su perfecta inmanencia" —"término de unión objetiva"— con la realidad de lo absoluto. Esta distinción de grado no impide reconocer la proximidad de sus fuentes. Ellas reposan en la totalidad del ser, en ese fondo de "quietud infinita en el cual están en actividad todas las energías y todas las relaciones"²

Tanto la poesía como la mística se proyectan por vías de experiencia y alcanzan el último grado de la enajenación del sujeto, en la desposesión del yo personal. El poeta se siente inmerso en la realidad que descubre, naufraga en ella, en ese momento de creación en que "se derrumban las fronteras entre un mundo exterior y un mundo interior".³

¹ JACQUES MARITAIN, *Cuatro ensayos sobre el espíritu en su condición carnal*. Ediciones Desclée, de Brouwer, Buenos Aires, 1943.

² MARTÍN HEIDEGGER, *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Editorial Séneca, México, D. F., 1944.

³ ALBERT BÉGUIN, *L'âme romantique et le rêve*. Librairie José Corti, Paris, 1947.

El místico, mediante un ahondamiento activo —proceso autodestructor de la conciencia—, llega a un trance en que todas sus potencias quedan suspendidas, en el que el alma se enfrenta a la realidad de la Noche, para alcanzar, a través de ella, la contemplación.

En otras palabras: La poesía aprehende una realidad externa en un acto de intuición creadora que funde la presencia del mundo con la conciencia del poeta. La mística consigue que el alma, en la pasividad del éxtasis, alcance una realidad superior e infalible que la trasciende, realidad que a pesar de ser contemplada por el místico permanece desconocida a sus facultades.

Frente a esta proyección del *impulso*, Roland de Renéville ha creído encontrar la diferencia fundamental entre poesía y mística. “Mientras el poeta —dice— se encamina hacia la Palabra, el místico tiende al silencio”.⁴

Esta afirmación tan generalizada sería suficiente si implicara la solución definitiva de la cuestión. Pero sucede que ella señala sólo un aspecto, sólo un momento del ciclo completo de la experiencia poética y la experiencia mística. La razón de esta observación radica en que el místico también se encamina hacia la Palabra por vía de memoración, y el poeta, por experiencia y conocimiento que derivan de su frecuentación con la poesía, se acerca cada vez más a lo inefable, a lo desconocido, al Silencio. Rimbaud decía del poeta: “Que reviente en su salto por las cosas inauditas e innombrables”⁵.

Toda poesía es memoración de un estado elevado y “un poema, ha dicho Baudelaire, merece su título en tanto que eleva el alma”... El lector conoce, pues, sólo ese momento en que su alma es “sacada a la fuerza”, al punto de exceder “la tenacidad de entusiasmo de que es capaz la naturaleza humana”. Este estado, según Baudelaire, no durará más de lo que dure la lectura del poema. Tiempo suficiente para contraer la voluntad del lector y llevarlo hasta el límite del arrebató.

Pero el poeta conoce dos tiempos, dos momentos en su experiencia. El primero en que procura y descubre la palabra exacta y fiel a la intuición que quiere expresar, y el segundo en que esa expresión lograda se convierte en revelación de su propio ser. En el primero prevalece la inteligencia ordenadora, en el segundo un sentimiento de compenetración. El poeta acaba por verse a sí mismo, más que como persona, como destino. “En la poesía, dice Heidegger, el hombre se concentra

⁴ ROLAND DE RENÉVILLE, *L'expérience poétique*. Gallimard, Paris, 1938.

⁵ ARTHUR RIMBAUD, *Lettre à Paul Demeny*, 15 de mayo de 1871.

sobre el fondo de su realidad humana" ⁶. Este segundo momento, de *catharsis* interior, es el que ha hecho decir a Juan Ramón Jiménez, que el poeta termina por aceptar el silencio. Este silencio es forma de integración espiritual de la vida en la obra.

En lo que a la mística se refiere, todo propósito de indagación se frustra ante el hecho impenetrable de su contenido. Nada puede decirse de la experiencia mística en sí, de su pensamiento irrepresentable. Imposible es llevar la investigación al terreno de lo que es ya absoluta participación del alma; imposible explicar aquello que pertenece a la pura inefabilidad. No queda otro camino que recurrir al testimonio escrito de los místicos. Estos testimonios, ¿nos permiten alcanzar el sentido de tal pensamiento inexpresable? ⁷

Sus escritos son los únicos que pueden revelarnos la naturaleza de sus experiencias. Claro está que el problema inmediato que se plantea frente a estos textos es de si existe en realidad un lenguaje místico y si él representa verdaderamente el pensamiento de los místicos. Este es el objeto de un estudio de Jean Baruzi ⁸. En dicho trabajo, Baruzi reconoce que el único medio de penetrar en la experiencia mística es por el estudio del lenguaje, por el análisis lexicológico de los textos místicos. Es en ellos, afirma, donde podemos indagar las formas secretas y alusivas de sus pensamientos. En esas páginas es donde ha quedado inscripto el conocimiento de la vida superior.

Por las sucesivas reiteraciones en el uso de imágenes, símbolos y alegorías, que se encuentran en los autores místicos, podemos deducir ciertas constantes psicológicas que se confundirían, en todo caso, con sus temperamentos, o bien con escuelas a que pertenecen o tradiciones que representan. Esto nos llevaría a estimarlas como formas habituales, llenas de contenido, de sus experiencias, que acaban por ceñirse a una memoria consciente de los instantes previos al éxtasis. Característico de esto son los escritos de Santa Teresa.

Esta memoración de momentos inexpresables entraña una representación de carácter analógico de lo que es, en su ámbito cerrado, la experiencia mística. Es decir, que tanto en poesía como en mística, expe-

⁶ HEIDEGGER, op. cit.

⁷ A veces tal pensamiento puede reconstruirse un tanto por la conmoción en el orden social y religioso que produce la aparición de un místico creador que, con todo, se haya rehusado a la expresión de sí mismo. Esas causas históricas no se explicarían sin su presencia. El caso de San Francisco de Asís, por ejemplo. Vide: Jean Baruzi, *Introducción al estudio del lenguaje místico*. Boletín de la Academia Argentina de Letras, enero-marzo de 1942.

⁸ JEAN BARUZI, op. cit.

riencia de lo inefable y expresión de esa experiencia forman dos modos irremplazables de un proceso que aspira a la objetividad.

Veamos lo que al *alcance* de la poesía y la mística se refiere. Aquí también parece haberse encontrado la fórmula que establece definitivamente sus diferentes latitudes. También son de Roland de Renéville las palabras que se citan: "El poeta —dice— se identifica con las fuerzas del universo manifestado, mientras que el místico las atraviesa y trata de alcanzar, detrás de ellas, la potencia inmóvil y sin límite de lo absoluto". Nosotros podemos apreciar, sin embargo, por testimonios de algunos poetas, que el deseo de abrazar lo absoluto ha constituido el motivo esencial de sus experiencias. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, han sentido la enorme atracción de ese sol misterioso y nocturno. Para merecerlo han tomado el camino de la soledad y la ascesis. Que alguno de ellos haya logrado la contemplación o simplemente *ver*, como quería Rimbaud, es problema que ha de plantearse con las mismas reservas que el problema de la experiencia mística en sí. Como en el caso anterior, no queda otra alternativa que aceptar la palabra escrita del poeta.

A través de la búsqueda de su palabra, el poeta consigue penetrar un mundo externo que, al serle revelado en su totalidad temporal, ensancha su conciencia creadora, llevándolo a un estado de plenitud. Lo que expresa el poeta es esa plenitud. Pero en ella, al mismo tiempo, el poeta toma contacto con un ser no personal, con un Yo que no es ya el suyo y en el cual queda inmerso. Ese Yo es otro. Indudablemente hay aquí un estado de enajenación. La persona transitoria y movable del poeta transcurre como en un sueño, según la expresión de Platón, en esa realidad total cuyos límites rozan a su vez otra realidad más vasta, infinita, invisible, que la envuelve como la nada. Es entonces que el lenguaje se siente rebasado por un sentido inexpresable.

Este movimiento del yo personal al Yo general y absoluto, es propio del poeta y del místico. Los dos arriban al silencio. Pero de acuerdo con Albert Béguin, el "silencio del poeta es silencio de vencido, mientras que el del místico es paz del que ha encontrado el término de su aventura"⁹. Sin embargo, ¿debemos aquí limitar las aspiraciones del poeta y reducir su acción al mundo de los fenómenos y las imágenes, luego del cual todo para él no es más que derrota y silencio? Por ser limitadas las potencias humanas del poeta y demasiado humano su lenguaje, ¿ha de encerrarse dentro de esa limitación el vuelo de inspiración que lo lanzaba hacia lo absoluto?

⁹ ALBERT BÉGUIN, *op. cit.*

Si la poesía, como dice Lautréamont, "enuncia las relaciones que existen entre los primeros principios y las verdades secundarias de la vida"¹⁰, es de suponer que ella ha sido considerada por los poetas como un camino de integración a la realidad inmóvil de lo absoluto. Y no debe olvidarse que la poesía ha sido la forma más propicia para manifestar esa ansia irreprimible, esa vocación última del espíritu. Baudelaire buscaba a través del ensueño y de esa sensación de abandono que le producía la idea de lo bello, la visión de un mundo de quietud y de orden. Rimbaud quería "encontrar a través de la clausura de diamante del Verbo poético la pureza de la visión angélica, y el eco de esta tentativa"¹¹. Mallarmé se empeñaba en lograr un idioma poético que le mostrara "una prueba de un algo grande", de una realidad manifestada en formas puras de eternidad. Laforgue llevaba al exceso su instinto creador hasta el punto de identificarlo con ese principio de lo Inconsciente, tomado de E. von Hartmann, que en un orden filosófico no era más que una representación de la idea de lo absoluto del idealismo trascendental de Schelling.

Con todo, ¿debemos limitar, como hace Roland de Renéville, la conducta del poeta, asegurando su condición de tal "mientras no se desvíe del fin que originalmente se ha propuesto: prolongar el universo por el desencadenamiento de las fuerzas creadoras del lenguaje, trayéndole la conciencia de su unidad"?¹² ¿Tendremos que admitir no más esa derrota del poeta en su aventura hacia lo absoluto?

"Vendrán otros horribles trabajadores: comenzarán por los horizontes donde el otro se ha hundido", dice Rimbaud¹³. Es decir que la función de la poesía es heredada. Su causalidad ha sido dada a través de la tradición. ¿Qué son entonces estas sucesivas experiencias particulares sino la manifestación de una aventura conjunta hacia lo absoluto, hacia la unidad eterna y la contemplación? ¿Habremos de negarle a la poesía el poder de entrañar por sí sola la vocación del espíritu por conocer todo lo creado? En este sucesivo ascender desde la visión temporal a la contemplación frutiva de lo absoluto, el punto de vista de Tiresias¹⁴ —per-

¹⁰ LAUTRÉAMONT, *Préface à un livre futur*.

¹¹ CLAUDE-EDMONDE MAGNY, *Arthur Rimbaud*. Editions Pierre Seghers, 1949.

¹² ROLAND DE RENÉVILLE, *op. cit.*

¹³ RIMBAUD, carta cit.

¹⁴ Ver CLAUDE-EDMONDE MAGNY, *El tiempo de la reflexión*. (Nota conjunta sobre T. S. Eliot y James Joyce o el punto de vista de Tiresias.) Las Moradas, N° 6.

sonaje central del poema *The Waste Land*—, ¿no es ya un punto de vista *desde la eternidad*, una visión ya integral del tiempo, del mundo, de la historia?

Es en esta percepción de esa unidad anterior a la inmensidad del tiempo y del espacio, que el poeta alcanza la quietud. ¿Cuál ha sido el sentido secreto de la poesía de T. S. Eliot, sino el de una lenta aspiración a la quietud, a la unidad, donde “the fire and the rose are one”?¹⁵

Esta visión demiúrgica¹⁶ que tanto puede llamarse “resplandor infuso” según Santa Teresa, o “crowned knot of fire” según Eliot, es para la poesía como para la mística centro de todo conocimiento, cielo que el espíritu alcanza en desprendimiento y libertad. Frente a esta coincidencia de fines, Albert Béguin se siente movido a borrar toda frontera entre poesía y mística.

Pero es el propio Béguin quien expresa: “Es extraño, si poesía y mística se confunden, que tengan todos los poetas el sentimiento de este fracaso que se perpetúa”. El sentido de este fracaso también es parcial. Se refiere a ese primer tiempo —al que nos hemos referido anteriormente—, en que el poeta busca expresarse. Cuando consigue plasmar su expresión arrobadora, su acto de creación cesa, y no le queda más que el silencio. Pero este silencio es forma de una pasión humana. Es resignación. El poeta se encuentra ante el hecho consumado, ante la obra escrita, ante el poem. Despierta a su condición de ser contingente, a su existencia temporal. ¿Qué ha sido la poesía? ¿Una ilusión? ¿La poesía es una mística de la ilusión?

El contenido de estos interrogantes parece afirmar que la mística es un conocimiento *más verdadero* del ser superior, conocimiento a través del cual la pasión humana alcanza a perpetuarse aún en el momento mismo de la unión espiritual. Sin embargo, para el místico este momento de unión no se da con esa alegría venturosa cuyo efecto se haga sentir en su ánimo como gozo de una humanidad triunfante. San Juan de la Cruz ha dicho, refiriéndose al matrimonio espiritual, que en ese trance el empeño que pone el alma en amar a Dios se siente ya sin amor¹⁷.

¹⁵ T. S. ELIOT, ‘*Little Gidding*’ (*Four Quartets*) Faber & Faber, London, 1949.

¹⁶ “El Demiurgo de Platón (y demiurgo quiere decir artesano) mira las Ideas y da forma a la materia de acuerdo con estos modelos eternos”. JEAN WAHL, *Introducción a la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1950.

¹⁷ En el Maestro Eckhart, la unión parece exaltarse también sin este sentimiento de amor, sólo a través de sucesivos procesos de abstracción y asimilación, en que el alma llega a alcanzar un estado de igualdad con Dios.

Es en esta aparente indiferencia —indiferencia que Denis de Rougemont señala como “el punto de perfección de un equilibrio duramente conquistado”¹⁸— donde el místico alcanza la “obediencia feliz”. ¿Qué hay de común entre ese sentimiento de fracaso y resignación del poeta y ese estado de indiferencia del místico que es, de otro modo, forma de una obediencia feliz? Ambos señalan los límites de la emotividad humana. Lo que resta son realidades alcanzadas sólo por el espíritu.

Raissa Maritain¹⁹ recalca que los místicos nunca han hablado de “este gran desencanto” que experimenta el poeta. Sin embargo, no siempre ha sido así en la poesía. La exaltación adánica de Walt Whitman, la alegría cósmica de Goethe, la pasión de Novalis por la soledad integradora del amor, en que “se está solo con todo lo que se ama”, no es expresión de desaliento. Ellos todavía alientan una inquietud interior que expresa el poder del alma para conocer y la situación venturosa del hombre en medio de la Creación. Es difícil encontrar antes de ellos, en las expresiones temporales de la poesía, ese sentimiento de fracaso y de angustia que hoy caracteriza a los poetas, ese desencanto por la conformación del alma y el destino del hombre.

Hasta el romanticismo, la poesía que va desde un Arnaut Daniel a Ronsard, pasando por Dante, está sostenida en lo esencial por un principio de obediencia al sentimiento de la belleza, del amor, de la felicidad. Con el romanticismo sobreviene para la poesía la presencia de la Noche, y si esta Noche es todavía, para Novalis, espiritualidad pura, para esos ángeles de la nocturnidad como son Nerval, Baudelaire, Poe, Rimbaud, ella es forma de una turbación y quizás de una maldición. Esa presencia los lleva a un estado de desarreglo de sus potencias espirituales.

Este desarreglo no es otra cosa que la conciencia angustiada por la existencia. En ellos se afirma, por tanto, esa necesidad de paz, de orden, esa búsqueda de la salvación en la huída. La poesía se les ofrece como vía de ingreso a una realidad ideal. Lo que en ella se expresa es sólo el terror del hombre perdido en un mundo de sombras. La Noche los ha vuelto sobre el caos de sus propios sentimientos. Cada poeta busca su salida, ya sea a través de la muerte, del haschish, la aventura o la magia.

Esta fué la gran revolución del contenido y el triunfo de la sinceridad. La poesía había dejado de ser una rama dependiente de la teoría general del arte, para convertirse en camino. Ante la aparición de esta

¹⁸ DENIS DE ROUGEMONT, *Amor y Occidente*. Editorial Leyenda, México, D. F., 1945.

¹⁹ RAISSA MARITAIN, ‘Poesía y mística’, (*Situación de la poesía*) Ediciones Desclée, de Brouwer, Buenos Aires, 1946.

“Noche oscura del alma” lo principal era abrirse camino hacia la luz. Al cobrar conciencia el poeta de su destino, la poesía también cobraba conciencia de sí misma, se identificaba con la voluntad del poeta. Su primera actitud fué entregarse al asombro de esta nueva experiencia con el alma; se convirtió pues en experiencia, en acción de la subjetividad. Pero, ¿qué experiencia era ésta?

Jean Baruzi, en su libro sobre San Juan de la Cruz, dice que el Santo “nos hace presenciar un drama de la más violenta revolución de los sentidos”. ¿No es éste, acaso, el drama de Rimbaud, quien acabó por encontrar sagrado el desorden de su alma? ¿Quiere esto decir que la poesía en su lento desarrollo histórico ha alcanzado el primer peldaño de la mística y se ha convertido en mística?

Esta aparente dependencia en el plano de la evolución histórica no debe entenderse como que la poesía haya venido actuando en el tiempo en forma rezagada respecto a la mística. Este modo de considerar el problema no haría más que desvirtuar el verdadero sentido que ha asumido en nuestro tiempo la poesía, considerada ya como experiencia consciente con el alma.

Distingamos dos procesos diferentes. Por una parte, tenemos que “la antigüedad no establecía distinción precisa entre los místicos y los poetas”²⁰. Los himnos Védicos, los aforismos de Lao Tsé, el Antiguo y Nuevo Testamento, son expresiones concebidas en forma de representaciones metafóricas, construídas sobre períodos rítmicos. En el florecimiento de la espiritualidad hebraico-española, es la expresión poética la que contiene las más encumbradas muestras del sentimiento religioso y místico, e incluso es su sistema estrófico lo que da sentido y naturaleza al cántico²¹. San Juan de la Cruz se vale de la poesía para orientarse en la experiencia mística.

Pero cabe preguntarse aquí: ¿La poesía es usada o *sentida* por ellos como la entendemos nosotros? Louis Massignon (*Essai sur les origines du lexique technique de la Mystique musulmane*) ha mostrado el carácter alusivo que tiene el lenguaje místico. “Esas palabras, —expresa— según ellos no son simplemente imágenes calcadas de objetos sensibles, o esquemas de armazón de conceptos racionales; son eminentemente *alusiones* que indican realidades espirituales, ‘virtudes’ santificantes que sólo la práctica persistente de una regla de vida permite descubrir, saborear, al adquirirlas gradualmente. Para comprender, hay que haber comenzado

²⁰ ROLAND DE RENÉVILLE, op. cit.

²¹ JOSÉ MA. MILLÁS VALLICROSA, *La poesía sagrada hebraico-española*. Instituto Arias Montano, Madrid-Barcelona, 1948.

a practicar". De esto se deduce que la poesía, para esos místicos poetas, no era más que una forma —quizás la más propicia— para *contener*, para fijar en la memoria conceptos que se refieren a prácticas purificadoras.

Por otra parte, hemos señalado que es a partir del romanticismo que la poesía comienza a valerse como una realidad en sí misma; al liberarse de la tradición clásica, se convierte en terreno de *su* experiencia con el alma. Pero esta poesía que empieza a valerse de los atributos de la experiencia mística, ¿se mueve en el mismo terreno de la mística?

Antes de dar respuesta a este interrogante, se hace necesario perfilar los límites dentro de los cuales la poesía ha llegado a tener conciencia de sí misma. La causa de este hecho —alcanzado a través de experiencias heredadas— es muy compleja y está constituida por la acumulación de fenómenos diversos y secundarios, como son los descubrimientos y tentativas particulares de cada poeta, sus intenciones estéticas, sus objetivos, en fin, por toda esa variedad que resulta de la experimentación creadora. Pero fundamentalmente ella deriva de ese cambio de visión de la realidad que se opera en el Renacimiento, del cual el romanticismo es una repercusión tardía. Esta nueva visión produce a su vez un cambio en la apreciación de los valores de la poesía, que acaba por centrar su esencia en el fondo mismo de esa subjetividad nocturnal. Al pensar el poeta en sí mismo, la poesía se piensa a sí misma.

J. Vuillemin²² al exponer recientemente el pensamiento estético de Malraux, ha estudiado el origen de este cambio de visión en el arte moderno en general. Según él, "a la religión cristiana no ha sucedido ninguna religión". Esta fuerza poderosa y unificadora que ha sostenido en todos los aspectos de la sociedad y del arte el sentido de la vida, al desfallecer produce una conmoción en las conciencias. La antigua fe es transformada en un sentimiento de fraternidad y libertad. El *ateísmo moderno* viene a sustituir la unidad terrible de Dios, con el concepto de un politeísmo fraternal. Las artes se independizan y se particularizan en sus propios absolutos.

Frente a este cambio resulta fácil descubrir la razón vital que ha movido a la poesía a buscar su propia salvación dentro de sí, al punto de proveerse ella misma —confundida con la historicidad agónica de los poetas— los elementos de su propia reflexión y desenvolvimiento. También resulta fácil advertir que el terreno en que se mueve la poesía no es estrictamente el de la mística. Así como la mística se ha movido siempre en el campo de las grandes experiencias religiosas, la poesía al asumir

²² J. VUILLEMIN, 'Les statues et les hommes' y 'Le souffle dans l'argile', en *Les Temps Modernes*, Nº 55 y 63, respectivamente.

una forma particular de experiencia con el alma, al liberarse y afirmar su propio absoluto unitivo, se abre a lo desconocido sin responder en su inquietud a normas que impliquen un comportamiento ascético o religioso con la vida. Ella se expresa en rebeldía, se hace *atea* al no informar otra finalidad que ella misma, ni generar otras tentativas que no sean sus propias formas de conocimiento orientadas hacia una exaltación de la realidad del mundo, en función de ese virtuosismo verbal que es su única sustancia.

¿Nos atreveremos a darle valor de vida mística a ese conocimiento que impulsado por su propia ambición llega a sobrepasar el nivel de las palabras y la representación humana, para sumergirse en el silencio,²³ en la inexpresabilidad pura, donde arriba la poesía en su afán de conocerse, de aprehenderse en el centro mismo de su esencialidad? Si es imposible admitir esto, por haber perdido la poesía ese sentido de obediencia que insume toda la vida mística, ¿dónde situar, entonces, una diferenciación radical que devuelva la poesía y la mística a sus realidades propias?

Quizás una manera de penetrar en la raíz del problema sea referirlo a la conducta que el poeta y el místico asumen en esos momentos de desbordamiento espiritual. Así como el místico se mantiene en el centro de su humildad, el poeta se exalta en el orgullo. El objeto de la mística ha sido siempre el de una progresiva perfección del ser, un camino para alcanzar esa perfecta unidad donde ya todo propósito de conocimiento se confunde con la pasividad de un estar revelado, de un estar transfundido de luz en el que nada se aspira y nada se sabe de nada. Este olvido, según el sentido cristiano, es sólo para la criatura, ya que ésta en su aniquilamiento deja de ser, para fundirse con Dios que es quien, en adelante, entraña toda memoria y todo entendimiento.

La poesía, en cambio, ha querido conocer todo, serlo todo. Ha vertido el alma encarnada hacia el mundo y el universo. Ha preferido este orden de cosas a cualquier otro, y ha encumbrado, a través de su expresión angustiosa y trágica, el poder de la vida. Ella expresa más que nada el destino del hombre y quizás por ello mismo sobrelleve la carga de un pecado original. Su belleza muestra, sin embargo, hasta qué punto aquello que está apartado de la gracia participa de ella.

EMILIO SOSA LÓPEZ

²³ Paul Valéry, proyectando sus reflexiones a un plano de objetividad histórica, ante los sentidos cada vez más inexpresables e incommunicables de la poesía, llegaba a pensar en su posible desaparición.

El conjuro de Giles

EL 18 de enero de 1934 el "viejo" Albano fué hallado muerto en el pequeño vestíbulo que desde hacía casi un lustro había sido poco menos que el único escenario de sus últimos años. Nadie supo en Lobos a ciencia cierta qué razones lo habían inducido a llevar una vida de tal modo retirada. Una mezcla de avaricia y de rencor se leía en su rostro mal afeitado, en sus ojos pequeños y desconfiados, en su boca acechante y salpicada de nicotina. En cierto modo, no le faltaban motivos para haberse aislado como un irreductible misántropo entre las cuatro paredes que en poco tiempo habían visto desaparecer a su mujer y a sus dos hijos. Y la pérdida de Olga, recién casada y a punto de darle un nieto, lo había quizá trastornado. Puede suponerse que el "viejo" habría puesto en ese nuevo ser una razón de vida que sus dos primeras desgracias habían estado a punto de romper por completo y que, arrastrada su hija por una tifoidea, sintiera su vida terminada. ¿Qué le quedaba por hacer sino esperar la muerte? Ya nada bueno podría sucederle. Para colmo el "viejo" Albano odiaba al único ser que pudo acompañarlo en sus últimos días. Según él su yerno Modesto Giles había nacido tarambana y así moriría y si buscaba los pocos pesos que tenía no sería él quien se los diera. Todo era cosa de Olga. Hasta ella llegaba todavía su amor y la ley haría el resto. Pero entonces ya estaría él muerto, felizmente, para no verlo. Bien que lo estaba ahora aunque no por la vía natural que debió sensatamente esperar. La muerte había venido en unas manos hercúleas, cuidadosamente puestas y obstinadamente hundidas en su débil cuello de anciano.

Modesto Giles, que fué el primero en seguir a la despavorida señora Briones, vieja cocinera de los Albano, al lugar de su horrible descubrimiento, era por entonces el titular de la única farmacia de Lobos. Llevaba una vida pacífica y era respetado, por mucho que no hubiera hecho nunca nada por desvanecer el rumor de "comerciante" que corría por su cuenta desde que se iniciara años atrás en la localidad. Su matrimonio con Olga Albano fué naturalmente asociado a aquella fama como un hecho confirmatorio que la inmediata conducta de Giles no contribuiría, por cierto, a disipar. Todos conocíamos los esfuerzos que había hecho por convencer al "viejo" para que se desprendiera de una vez de

esa famosa chacra que sólo le daba dolores de cabeza y que convertida en dinero contante y sonante le serviría para ampliar su negocio, conjurar con ello la existencia cada vez más probable de un competidor y asociar al suegro a los beneficios de la empresa. Pero el "viejo" no había cedido. Y en cambio había empezado a desconfiar. ¿Qué se traía entre manos ese badulaque repentinamente ambicioso? De aquí habían partido las primeras reyertas y luego el odio, la separación. Aunque meses antes del hecho el matrimonio había abandonado al "viejo" confinándose en el único cuarto habitable que les proporcionaba la farmacia y aunque el móvil del crimen permitiese dividir las sospechas por lo menos entre dos personas. Modesto Giles fué con la señora Briones uno de los primeros en prestar declaración.

El asesino no había dejado otro rastro aparente que un gran desorden. Un quinqué caído sobre una mesa desplazada, dos sillas apartadas de su presumible lugar y varios libros yacentes en un sofá y evidentemente desprendidos de una pequeña biblioteca testimoniaban que había procedido con violencia y sin ninguna precaución accesoria. El "viejo" fué hallado sin vida en su sillón preferido, frente a la mesa y a la lámpara que lo habían acompañado durante una vida, la cabeza caída sobre el pecho, los brazos abiertos en una actitud de súplica, el saco abierto y el chaleco hecho jirones.

*

—No —comenzó el comisario Morales, que acostumbraba iniciar con una seca negación sus opiniones más meditadas, así fuese para confirmar el punto de vista del interlocutor—, no, lo que ha pasado es que en el apuro optó por arrancar la cadena que guardaba la llave y como la cadena pasaba por el ojal...

—Hubiera podido traer la caja hasta donde estaba el "viejo" —opuso el oficial Rumbo.

—No se le pasó por la cabeza o creyó que así procedía más rápido. ¡Vaya uno a saber! A lo mejor tuvo miedo.

—¿Miedo?

—Sí, miedo. ¿Por qué no? Miedo de acercarse al "viejo", miedo a la muerte.

Los dos hombres habían callado casi a un tiempo, como si los hubiese urgido una misma necesidad de meditar, volver a la silenciosa rumia de una competida hipótesis. La pausa recogió el discreto apoyar de unos cubiertos, el atorado gorgoteo de un vino generosamente vertido por el comisario. Morales resolló entre grave y satisfecho, cortó un pe-

dazo de pan. Masticaba cuidadosamente y sin dejar de fruncir el entrecejo, como si el comer y el pensar estuviesen complicados en un mismo acto de sutil discernimiento. De pronto y como paralizada por un leve temblor aquella boca activa se detenía un instante. Entonces Morales alzaba los ojos de un modo extático y ausente. Con un gesto ritual, entre pudoroso y excluyente, extraía de sus dientes una larga espina. Como si la eligiera. Luego volvía sin inmutarse a su operación. Adoraba el pescado.

—Lindo besugo —anotó.

—Giles era supersticioso —aventuró el oficial.

Las dos observaciones, bien disímiles por cierto, se anularon recíprocamente pues fueron simultáneas. Rumbo aprovechó para renunciar a la suya. Recordó que en la mente de Morales la palabra supersticioso cubría demasiadas cosas. Resolvió ser más preciso y antes de que el comisario le dirigiera el consabido “¿cómo?” que ya se leía en sus ojos, le opuso:

—Digo que a Giles no le gustaban los curas.

—¿Y eso?

Morales lo miró suspendido, la boca entreabierta, las manos aferradas a los cubiertos.

—Nada —dijo el oficial—, es un recuerdo.

No le seguirían gustando, pensó. Sus pensamientos estaban ahora muy lejos en el tiempo. Estaban en una escuela de Lobos en 1914 y más precisamente en un aula estrecha, poblada de niños, el “gallego” Giles a su lado haciendo morisquetas. Era imposible tenerlo quieto. Salvo un cura, cualquier cura. El que pasaba día por medio frente al derruido balcón de la clase lo sosegaba en un pavor travieso, conciente de sí y de la obligada burla de sus compañeros. La transacción se resolvía en el conjuro de unos cuernos simétricamente figurados por sus manos y cuidadosamente aplicados a los goznes de la mesa. Aquel gesto era un prodigio. El índice y el meñique de aquellas manos semejaban las alas trémulas de un insecto, temblorosos como quedaban por causa, quizá, del mismo acto que ponía rígidos, en su frenética adhesión al hierro, los dedos medio y anular.

El comisario no insistió. Un sentimiento instintivo le aconsejaba no embarcarse en reminiscencias y mucho menos en las de los otros. Como buen sanguíneo pensaba rápido. Así es que luego de sorber religiosamente un poco de vino y enjugar sus labios con un cumplido gesto preguntó:

—¿Hace mucho que espera la “vieja”?

Rumbo no pudo contestar enseguida. Todavía estaba en el aula, allá en el 14, detenido en la complicada conjuración de Giles.

—Una media hora, más o menos —dijo recobrándose.

—Hacéla pasar.

La señora Briones había servido por espacio de veinte años en lo de Albano. Había visto nacer a Olga, la preferida del “viejo”. Había visto morir a la madre Delicia, resignada mártir en el infierno que esparcía en su torno y minuto a minuto el terrible carácter de Amaro Albano. Había visto morir, para bien de todos, al pobre Pablo. Un idiota. Y en los últimos meses había sido la única compañía del “viejo”, la única persona con quien cambiaba dos o tres palabras.

—¿Había dinero en esa caja? —interrumpió el comisario.

La señora Briones hablaba excesivamente. En un momento dado se encontró haciendo la apología del difunto.

—Cincuenta mil pesos justos —respondió levemente contrariada por el corte. Y como anticipándose a otra pregunta de su interlocutor:

—Los he visto, sí. Me parece oírlo al finado don Amaro: “Vos sos testigo de estos pesos”, me decía señalando la caja. A veces me mostraba la biblioteca. Pobre, —agregó en medio de una interjección a un tiempo compasiva y socarrona—, temía que lo robaran.

—Que lo robaran... —repitió con fingida extrañeza el comisario—. ¿Quién? —agregó.

La señora Briones lo miró un instante. Se moría por lanzar su hipótesis.

—Y, usted sabe que hay ladrones por todas partes, —aventuró hipócritamente. Los ojos bajos, la cocinera se ocupaba en estirar inútilmente su vestido.

—Me vas a decir quién —apremió el comisario—. No estamos aquí para perder tiempo. ¿Recelaba de Giles?

—...o de la Olga —consintió la señora Briones—. Usted sabe lo enamorada que estaba.

Salvo un dato no precisamente despreciable, la ex-cocinera de los Albano sólo había confirmado algunas sospechas del comisario Morales: las que se relacionaban con la posibilidad de que fuera Giles el asesino. Pues quedaban otras hipótesis y entre ellas una que le tocaba muy de cerca. Pero ésta habría que bajarla al fin del sumario, cuando hubiese declarado Ramos, el repartidor de carne. Este muchachón nada recomendable era sobrino de la señora Briones. Un sobrino bastante “comprador”, por cierto. ¡Si la habría visto a la Briones haciéndole postres a espaldas del “viejo”! “Ella también tenía sus debilidades”, pensó burlo-

namente. Luego y poniéndose de pronto serio, casi sombrío: "Patotero", dijo en voz alta. Una cólera repentina y contenida se reflejó un instante en su rostro demudado, a un tiempo desdeñoso y vengativo. "El tupé", añadió, sin mudar de expresión, la boca entreabierta en una suerte de espera, los ojos fijos e imperturbables, como si con aquella actitud hubiera querido comentar lo increíble. Y así era. Ramos pretendía a su hija.

*

En la sala contigua al despacho del comisario el oficial Rumbo revolvía plácidamente su café. El recuerdo de Giles lo había llevado poco a poco y por una asociación espontánea al de su vida entera. Recordaba la despedida de la escuela, la muerte de su padre, la renuncia al colegio secundario, su ingreso a la policía. Luego su oscuro desempeño en Navarro, a los órdenes de un superior déspota y envidioso que no lo había dejado adelantar un paso. Después, su feliz traslado a Lobos, su conocimiento de Morales, un buenazo. Y ahora este asunto de Giles y la irónica oportunidad de hacer méritos a costa, quizá, de un compañero de infancia. Pensó confusamente en los hechos del día anterior. Recordó la llegada precipitada de la vieja Briones al café de Alcobendas, en donde se hallaba de sobremesa con Morales y el propio Giles. Evocó el inmediato seguimiento de éste, anticipándose por poco al comisario y que había constituido, sin saber demasiado bien por qué, su primera sospecha. Veía la suma de curiosos, oía a Morales conminándolos a retirarse. Veía por último al padre Torbas acercarse al comisario, detenerse un instante con éste, susurrarle algo, acompañarlo luego en su apurado paso. Faltaba el cura, sí, en la trayectoria, muy probablemente infeliz, de Giles. Porque el padre Torbas recordaba haber visto la víspera una sombra destacarse de la puerta del "viejo", al mismo tiempo que oía sonar levemente el timbre. Ahora se lamentaba de haber dejado pasar tan fácilmente a aquel visitante nocturno, limitarse a seguir de largo. Ya le extrañaba que a esas horas... Rumbo sintió un escalofrío. Pensaba en la superstición de Giles y en que la "sombra" del cura Torbas bien podía ser la del farmacéutico.

Ensimismado en estas reflexiones, la brusca vuelta del comisario lo sobresaltó. Por momentos había olvidado que, a pocos metros de donde se hallaba, Morales interrogaba, quizá, al asesino. Porque —lo pensaba ahora, mientras el comisario se despojaba en silencio de su casaca y se encaminaba pesadamente hasta el baño del fondo— a la Briones le habría sobrado fuerza para estrangular a un viejo achacoso y debilitado.

El desorden del cuarto favorecía la hipótesis. El individuo más fuerte que había en ella debió respetar por momentos, atávicamente, el tradicional vigor de su contendiente, por lo menos hasta que sus brazos maduros de amasadora le sugirieran de nuevo su interrumpido empleo. Pero no era ésta una hipótesis más probable que la de atribuir a Ramos, el repartidor, la comisión material del hecho, tal como lo sospechaba Morales. En cambio, con qué dolorosa e indiscernible evidencia se le aparecía Giles como el verdadero autor. Indiscernible, sí, porque de algún modo, de un modo que aún no sabía, el padre Torbas tenía que haberlo perjudicado. Por algo temía Giles a los curas. Por algo que lo esperaba, tal vez, mucho más adelante, en un día aciago que ya había pasado, que no podía, tristemente, dejar de ser.

—¿Y...? —preguntó de pronto y como interrumpiéndose a sí mismo. Las palabras "vieja loca", pronunciadas por el comisario al aparecer de nuevo, resonaban todavía en sus oídos. Tanteándose los bolsillos del pantalón Morales iba y venía en busca de sus eternos cigarros.

—¿Y qué? Que no hay nada entre las pajas. Salvo lo del famoso timbre.

—¿Qué timbre? —Una oleada de calor asaltó el rostro del oficial. En el mismo instante recordó el dato del padre Torbas. Ese curioso llamado en medio de la noche, cuando, como lo atestiguaba el sacerdote, las ventanas estaban todavía abiertas...

—¡Qué timbre! Pero ¿estás en la luna? No recuerdas que el padre...

—Sí, lo sé.

—Bueno, pues la vieja jura y perjura que el timbre sonó después.

—Después...

—Sí, después del crimen.

Morales hizo una pausa. Luego, entre irónico y caviloso:

—Vieja mentirosa —añadió—. Si me ha dejado pensando.

Aquella noche Rumbo se dirigió lentamente a la casa de Albano. Llevaba consigo "el Vucetich", como llamaba el comisario a la valijita que contenía los elementos de identificación digital que, muy de cuando en vez, servían para confirmar algún indicio, entretenerse en alguna hipótesis más o menos inofensiva. Por lo general, resultaban innecesarios. Los homicidas terminaban por "cantar". ¿Qué falta hacían, pues, aquel soplete, aquellos polvos, aquella lupa? El oficial escuchaba todavía las palabras de Morales: "Dáte una vuelta, si querés, con esos chismes. Lo que abunda no daña. Aunque el individuo ése se ha ido sin rastros". Oía su voz socarrona. La oía con aplicación, deseoso de contagiarse un escepticismo que no compartía. Ese timbre... Si al menos no hubiera

sonado. ¡Con qué tranquilidad habría dejado pasar esa noche, dejar que las cosas cayeran por sí solas en la nada, que el crimen de Giles se disolviera, como tantos otros, en la absoluta falta de pruebas!

La casa estaba casi a oscuras. Sin más luz que la proyectada por la linterna del sargento Robles, aquel bulto parecía esperarlo como el último término de una decisión que hasta entonces había mantenido en el terreno libre de la conjetura. Sabía demasiado bien adónde iba, cuál sería su descubrimiento. ¡Ah, que no hubiera dado por equivocarse o ignorar de pronto "el Vucetich"! ¡Qué diablos! Un compañero de escuela era un compañero de escuela...

—Alto ahí.

—Oficial Rumbo.

—Perdone, mi oficial.

Había previsto este lacónico cambio de palabras. Literalmente.

—Puede irse. Esta noche lo relevo.

—A sus órdenes.

*

Era nítido, muy nítido, el trotar del matungo de Robles cuando el oficial revelaba en el timbre las impresiones digitales de su amigo de infancia, las confrontaba mecánicamente con las contenidas en la ficha. Imaginaba el rostro asustado de Giles, descompuesto por la visión del cura. Luego lo veía girar sobre sí, imponer con minuciosa desesperación sus dedos en el timbre. Todavía se oía el trote cuando Rumbo sacó el pañuelo y se pudo a lustrar cuidadosamente el único objeto de fierro que había en la galería. Pero el silencio fué completo cuando el oficial encendió un cigarrillo, se apoyó en la baranda y comenzó a pensar con ahinco en la avaricia de Albano.

MARIO A. LANCELOTTI

CRONICA

MURENA Y LA NUEVA POESIA ARGENTINA

DIVERSOS son los procedimientos utilizados por los poetas para cumplir las obligaciones de su oficio, tan diversos que puede asegurarse que constituyen algo intransferiblemente personal. Al mismo tiempo sucede algo que a primera vista parece paradójico: la poesía en procura de la cual esos procedimientos se afanan debe ser transferible. He ahí una de las dificultades más importantes de tan terrible menester.

Hay poetas que se someten a las más estrictas normas, acatando las disposiciones totalmente externas del ritmo y de la rima, encasillando sus versos de acuerdo con los cánones de formas como el soneto o la octava real, no menos rigurosamente caprichosas que los exágonos de los panales. Otros recurren al artificio más solapado de la aparente facilidad de cántico en romances de calculada espontaneidad, e incluso hay los que se hacen los pobrecitos para que relumbren las riquezas entrevistas entre los harapos de formas cuidadosamente descuidadas. Por último están aquellos que quieren prescindir de toda atadura externa, para alcanzar un máximo de intención expresiva, olvidando, incluso, que no siempre los preceptos de la sintaxis son el resultado de un pedantesco úkase de los gramáticos, sino una inviolable imposición de la economía vital de la lengua.

Con todo, cada uno de esos métodos resulta igualmente útil cuando quien lo maneja es un auténtico poeta, e igualmente inoperante cuando cae en manos incapaces. Lo que sucede es que el rendimiento de cada técnica está indisolublemente ligado a quien la emplea, y no existen posibles panaceas retóricas. Como en el canto, en la poesía lo que vale es el matiz de cada timbre individual de la voz, y, tenido eso en cuenta, tan bien puede cantar en su registro un bajo como en el suyo una soprano: el más fatal de los errores consiste en no saber impostar debidamente el órgano expresivo de cada cual.

Vana es la actitud del que espera hallar en la retórica un poder de suscitación mágica que galvanice los versos y logre imbuirles el hálito de la poesía. La labor que le corresponde a la retórica, aunque importantísima, es mucho más humilde: es una labor anciliar, de limpieza, para que la poesía pueda manifestarse. Su trabajo tiene más bien un carácter negativo, puesto que debe proceder a la eliminación de los elementos no poéticos, que son aquellos más cargados de mortalidad de lo que nos rodea, para crear un ámbito a cuyo trasluz pueda advertirse el inmortal resplandor. Este desbroce de las apariencias que encubren la más elevada forma de la Realidad es de una importancia difícil de exagerar, puesto que de ella resulta el éxito o el fracaso de la más audaz de las tentativas humanas. Lo más dificultoso para dictaminar acerca de la eficacia de tal o cual procedimiento, reside en que nunca sabemos si a esa limpieza se llegará por acumulación o por despojo, ya que su natural multiplicidad presenta exigencias diversificadísimas y en ocasiones completamente contradictorias, porque para conocer la verdad última de un ser humano es necesario contemplarlo desnudo, pero puede muy bien suceder que esa desnudez resida en el más engañoso de los enmascaramientos, que su autenticidad no esté tanto en la piel como en la toga, o en la túnica, cuando no en la coraza. Piénsese en la estameña de Manrique, en el pellico de Garcilaso, o en las almidonadas y corruscantes tiesuras de Góngora.

Poeta es, pues, aquel ser dotado de una capacidad de adivinación que le permite descubrir —o inventar— entre lo que le rodea, el camino más directo hacia lo auténtico, sirviéndose para ello de lo que en otras manos serían dificultades. Entiéndase bien que ese camino directo tanto puede ser el más corto como el que dé mayores rodeos, como el que sigue el agua en los revueltos meandros del río, ya que todo depende de la naturaleza del propio ser y del tipo de obstáculos que le han sido deparados.

Cuando los jóvenes emprenden la dura jornada, suelen ir provistos de un ímpetu cuya feliz ceguera les sirve de estímulo, ya que si advirtieran en el punto de partida las auténticas dificultades, renunciarían de inmediato. Todos creen que la poesía está allí, al alcance de su mano, y que basta extenderla para asirla. En verdad es difícilísimo convencerles de su error, porque sucede con frecuencia que tal error no existe; lo que deplorablemente ocurre es que la poesía, una vez asida, se marchita instantáneamente en la mano rapaz, porque su tesoro es de tal índole que se desvanece si no se regala generosamente en el momento mismo de poseerlo.

La dificultad para el avezado reside más en el hallazgo y para el novato en la trasmisión de lo hallado. Como cada poeta no comienza su labor en plena nada, sino dentro de un círculo cultural dado, resulta que se encuentra tentado por una serie de recursos ajenos, de eficacia ya probada —en otras manos, detalle que no siempre se advierte— y suele ocurrir que el joven ofuscado por su admiración, que le identifica con lo conseguido, aspire a un puesto de aprendiz de brujo a fin de que los maestros le transfieran lo intransferible, o sea la propia técnica. Otros, en cambio, sienten en su interior la necesidad de algo nuevo, menosprecian lo ya adquirido, y en su ansia de radical originalidad renuncian incluso a lo irrenunciable: a lo que toda técnica tiene, más que de simple convención, de fatalidad impuesta por las limitadas posibilidades humanas.

De ambas actitudes, tan típicamente juveniles como el sarampión, podría citar ejemplos numerosos en nuestra actual poética. Entre los primeros abundan los cinceladores de sonetos de admirable factura, que podrían ser calificados de obras maestras, si la poesía debiera juzgarse por una destreza que podríamos llamar manual. Confieso que tales sonetos me producen una impaciencia no exenta de admiración ni de piedad, porque su seguridad técnica —digna del final de una vida consagrada al oficio— está descubriendo una absoluta inseguridad con respecto a lo más importante.

Nunca la nada había logrado un contorno más refinado para contener su vacío.

Entre los segundos, o sea entre aquellos sedientos de una inmediata y fundamental originalidad, es casi siempre donde se encuentran los mejores y por lo mismo los más peligrosamente extraviados. En sus ansias de superar las ataduras dialécticas del lenguaje —aspiración inobjetable en todo poeta— suelen olvidarse que en el menester literario, mal que nos pese, tenemos que valernos de palabras, y que cada palabra, nos guste ello o no, tiene una carga de tradición que, si bien la contamina de inercia, le impide evaporarse en pura inexpresividad difusa.

Apasionadamente comprendo lo que estos poetas desean: emplear cada palabra con total prescindencia de sus ataduras semánticas, como centros de tensión que sirvieran de ideales puntos de referencia para trazar sus diagramas poéticos. Pero justamente, para lograr tan depurada asepsia lírica hasta donde ella sea posible, e incluso conveniente, resulta fundamental no olvidarse de esa carga de tradición que cada

palabra contiene. Si es que se quiere vencer su terquedad, hay que contar con ella y no fingir ignorarla, porque su inerte capacidad de defensa puede resultar desastrosa para los designios del poeta.

¿Por qué en determinada circunstancia se elije tal palabra con preferencia a tal otra? ¿Por qué en tal poema se decidió su autor por escribir "sueño" y no "triciclo", pongo por caso? No faltará quien guiñe el ojo ante mi inocencia, por haber superado ya ese tipo de inconvenientes, aviniéndose a escribir "triciclo" justamente cuando quería significar "sueño". Paciencia. Por esta vez pienso mantenerme dentro de los límites de la literatura sin invadir los campos, para mí vedados, de la esquizofrenia.

Decimos "sueño", o "triciclo", no para atenernos servilmente a las disposiciones académicas del diccionario, que por otra parte no imponen una íntima e indestructible ligazón entre tales fonemas y un significado invariable, ya que el que ellos le asignan es tan sólo un residuo estadístico del valor que la mayoría acordó a tales vocablos, sino para tener un punto de partida verificable.

Lo cierto es que ese residuo, al que no debemos esclavizarnos, está muy lejos de carecer de un profundísimo sentido, más que por lo que nos liga al pasado, por sus posibilidades de presente desbordantes de latencias de futuro, ya que si queremos lograr una eficacia expresiva de aquello que nos importa, debemos comenzar por asentir por provisionalmente que sea, con el resultado de las vivencias que nos precedieron, y que aún perduran, puesto que de ellas participan aquellos para quienes escribimos. Además que no basta la voluntad individual para transgredir tan elementales principios, porque el desatendido significado permanece allí y actúa, mal que nos pese, en menoscabo de la propia labor. Adviértase que para disentir con algún sentido, más aun que para el entendimiento, es necesario proveerse de un sistema, por convencional que sea, que nos acuerde por lo menos un punto común: el de divergencia. De lo contrario, todo lo que se logra es un lenguaje críptico cuya clave, mantenida celosamente secreta por su inventor, lo hace utilizable únicamente para él mismo, mientras lo invalida en lo que tiene de lenguaje, es decir, de medio de comunicación.

Entre ambos grupos bien diferenciados, surgen rarísimas voces aisladas que las convierten, por la sola evidencia de su individualidad, en masas corales sobre las que ellas se destacan. Una de estas voces, la más reciente y desde luego la de mayor autenticidad de los últimos tiempos, es la de H. A. Murena, ya bien conocido por su prosa ágil,

audaz a veces en sus juicios penetrantes, sagaz en la elección de sus puntos de vista, y siempre desbordante de un ansia de justificación de su propio ser.

Su reciente libro de poemas, titulado *La Vida Nueva*¹, acrecienta esa actitud tan suya que le permite mirar en los ojos a la realidad más terrible sin arredrarse, manteniendo erguida una estoica desesperanza que no le impide afirmar su arisca voluntad juvenil. Se aclara en él una humana actitud sin desplantes, y su vida nueva no arranca de sueños ilusionados, sino de un lúcido enfrentamiento con su destino, tal como puede verse en el final de sus poemas preliminares del que tomo estos versos:

*Inicia su vida nueva, acepta,
va a luchar hondamente
con esa muerte que come su piel
pero que tiene su exacta estatura,
a ese grave misterio
en él encarnado
va a enfrentar ante los días.*

En esta aislada muestra pueden entreverse las virtudes y las debilidades de la poesía de Murena. Carece de eso que se ha dado en llamar "el don del canto", no tiene la gracia gratuita que hace resplandecer al picaflor y al narciso, y defraudará, desde luego, a quien busque en sus poemas la morbidez del muslo o la rotundidad formal de la manzana. Su estructura se desentiende también de los requerimientos geométricos que hacen diáfano y duro al cristal; tiene más bien la opaca y blanda densidad de los organismos constituídos para un fin que les es ajeno, lo que equivale a decir trascendente.

La belleza, como última aspiración, está igualmente alejada de sus propósitos; toda complacencia sensual, todo hedonismo aparece aquí austeramente superado. Pero nadie podrá advertir el menor fracaso a estos respectos, porque resalta con toda evidencia que todo eso formaba parte —la más importante— de los propósitos de su autor.

Su poesía aspira, en cambio, a lograr la comunicación de algo entrañal, que no resulte del hallazgo debido a una casualidad venturosa, sino que sea el fruto de una gestación cuya laboriosidad no tiene por qué ser disimulada, ya que es tan dignificante como la del hijo

¹ Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

en el seno materno. En su ansia de merecimiento, incluso los estados de ánimo más enaltecidos los considera como un menoscabo cuando son gratuitos. Ello es lo que le hace decir en "El Desterrado" estas palabras:

*y a veces el tiempo hacía descender sobre mí
la piedad humillante de una serenidad no pedida.*

No. No hay en todo este libro ni asomos de esa serenidad no pedida; pero se vislumbra en cambio una correcta —y ¿por qué no decir religiosa?— circunspección de la dignidad humana frente al misterio. Claro que su forma más alta sería la del silencio, si fuera concebible un silencio privado de toda pasividad, un silencio actuante y noble, y hacia ello tiende esta poesía desasida de toda musicalidad, que emplea las palabras para hacer más expresivo el callar, como cuando le dice "a un muerto":

*Y ya ves que no tengo para darte
un sentimiento puro y noble,
algunas palabras no gastadas:
nada más que este silencio
que de mí sobresale,
que resume lo turbio pero profundo
que sentí hacia ti mientras vivías,
.....
Este silencio que ahora acoges
porque es como si yo hoy,
también desnudo, ante tu tumba
de la tierra, desnudo, me presentara.*

Ante esta capacidad de entendimiento que le lleva a hermanarse, sin piedad humillante para nadie, con el muerto, deponiendo ante él su propio vivir, trasmutando su silencio en palabras, y sus palabras en silencio, podemos comprender esta poesía cuya única preocupación es la esencial: la de hacerse cada vez más expresiva, la de reducir su exterioridad a un mínimo para que el contacto que consiga establecer con sus lectores sea de una máxima intensidad existencial — y que se me perdone por esta vez la mala palabra.

Murena declara claramente cuál es su propósito al final de su poema "Poesía", tan alejada —¿a cuántos años-luz del Verlaine de "De la musique avant toute chose"?— y nos confiesa que ella consiste en

*rescatar de alguna forma en ellas
el brutal, el misterioso,
el entrañable rostro de las cosas del mundo.*

Sólo le reprocho en estos versos el adjetivo "brutal". ¿Por qué "brutal"? Misterioso, sí y mil veces sí, entrañable es el rostro de las cosas del mundo. ¿Cómo entonces puede ser brutal? En lo brutal nada es misterioso ni entrañable: todo, por el contrario, está allí superficial y manifiesto: sabemos muy bien a qué atenernos con respecto a ello, lo que no sucede con el rostro de las cosas del mundo cuya primordial inocencia quiero reivindicar, porque en ellas no cabe sino el indescifrable *estar*, tan ajeno al enceguedido atropellamiento de lo brutal.

Salvado el reparo de este adjetivo, me parece que alcanza Murena su mayor altura expresiva cuando al referirse a la poesía dice de la plenitud de su experimentación:

*Yo soy entonces densamente el tiempo
como en el infinito
momento extremo del amor,*

densidad temporal que implica, como en el invocado "momento extremo del amor", una tensísima vibración de tan apretada intensidad que nos lleva a resplandecer e irradiar, es decir a manifestarnos y a darnos en doloroso júbilo vital en plena muerte.

La forma poética no alcanza en Murena aquella perfección impaciente a que antes aludí al referirme a los acuñadores de sonetos, ni su mensaje se diluye en el aire en el secreto perfume de inasibles párrafos que huyen simultáneamente de la lógica prescindible y de toda capacidad de comunicación, imprescindible. Su propósito va mucho más allá de aquellas destrezas semejantes a las necesarias para la piroflexia y el *crochet*, y sabe que el rostro de las cosas es de por sí todo lo terriblemente misterioso como para no necesitar que se refuerce su arcano con pequeños misterios accesorios. El acaecer de sus poemas no es de esa brumosa plasticidad que se doblega al capricho interpretativo del contemplador de nubes, pero tampoco queda regido por normas dialécticas que lo embreten en el "buen sentido": conserva, como

todas las vivencias auténticas, una irracionalidad creadora que le permite hallazgos tan cabales como éste con que comienza "La Alegría" al describirnos un atardecer:

*Ahora que el día se extingue como un enorme animal
sorpresivamente débil,*

No estamos aquí frente a la metáfora perezosa que se complace en la mera confrontación de identidades formales, ni en el desafortado chisporroteo de la ya extinta bengala ultraísta, sino que asistimos al rescate de un sentir verdadero, cuya eficacia, en este caso particular, dimana del insuperable adverbio: la comparación del día con un enorme animal no tendría el poder persuasivo que tiene si ese animal hacia el crepúsculo no resultara ser débil, pero no débil de cualquier forma, sino así, "sorpresivamente" débil. Porque cada día nos parece en realidad "enorme", lleno de la inagotable vitalidad de lo eterno, cuando de pronto todo se derrumba y así, "sorpresivamente", nos revela en su mortalidad todo lo débil que es.

Este análisis a posteriori no invalida a un poema, que en modo alguno ha sido construido racionalmente: se limita a descubrir las riquezas de su contenido sustancial. El carácter integrador de todo lo vivo se revela en esta poesía con sus posibilidades de salvación, para manifestarse en el final del poema con que termina este libro memorable:

*porque la razón no basta,
porque la pasión tampoco basta,
porque únicamente basta
esta serena disposición de muerte
que con palabras expreso y quizá redimo.*

Esta "serena" disposición de muerte ya no participa de la antes mencionada "piedad humillante de una serenidad no pedida", porque ha sido alcanzada, merecidamente, por el ininterrumpido desvelo de una pasión alimentada con la propia sangre. Y ese final "quizá", del "quizá redimo", es el prudente y humilde habitáculo de la cauta duda con que todo poeta debe considerar su labor. Ese "quizá", quiero decirlo como máximo y final elogio de este libro, es aquí totalmente prescindible.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

NOTAS

Libros

ENSAYOS

ARNOLD J. TOYNBEE: *Estudio de la Historia*. Volumen I. (Emecé, Buenos Aires, 1951).

SUELE perturbar nuestras lecturas de Historia una extraña desazón, como basca insinuada, felicidad y un poco de asco de los mareos leves en su primera fase. La felicidad viene de contemplar el pasado como espectáculo inteligible, vivo sólo en apariencia, sencillo y luminoso en sus colores, como el mundo quieto de un cosmorama, un mundo inocuo en cuyo juego trágico no estamos comprometidos. Los escorpiones del pasado son todos de vidrio: ¡no nos picarán! Es delicioso, puro, falso. Y aquí está la causa de nuestra desazón: desconfiamos de la Historia, y al desconfiar, sus figuras entran en un vaivén —mareante— como si pisáramos un suelo movedizo o transitáramos por un paisaje de imágenes cambiadizas, susceptibles de desvanecerse y reconstruirse de otra manera. Un país embrujado y burlesco. Por cierto, la Historia al modo de Herodoto —ingenua, mítica, con su animado retablo de fábula y lirismo— nos hace simplemente felices, sin reservas. Es la otra, la racional, la pretendidamente científica, la que nos turba, sin duda por cuanto reclama de nosotros el acatamiento debido a la verdad, y tememos ser injustos al negárselo o engañados si se lo otorgamos.

La Historia viene a ser una excursión intelectual por el pasado. Y esto es lo malo: los libros de viajes que leímos, cuando por tratar de tierras muy conocidas por nosotros podemos juzgarlos, están plagados de errores e insensateces. La maldita falacia de las narraciones de viajes acecha en el patrón de juicio usado por el viajero. Si trae la medida de afuera, necesariamente habrá de equivocarse. Sólo el indígena, inmerso en su mundo, puede entenderlo (a condición de mirarlo de lejos). Pero si el viajero se convierte en indígena, deja de ser

viajero. No es posible atrapar un objeto propuesto a nuestro juicio sino usando, a este fin, de otros juicios preexistentes en nosotros, pues la virginidad del cerebro es sencillamente estúpida y muda. Las ideas se pescan con cebo; pero el cebo de las ideas son nuestras ideas anteriores¹.

Ahora bien: en los viajes al pasado (Historia) atravesamos la frontera con todo nuestro presente cuyos conceptos y cuya sensibilidad serán nuestros ojos, nuestros dedos para aprehender y tocar las cosas. Es lo que dijo Troeltsch: la conexión de la Historia con el presente viene exigida, no ya por la lógica sino por un imperativo *a priori* de la psicología. La Historia es el presente proyectado hacia atrás. Empero hay otro modo de hacer Historia: "Perseguir la vena de las cosas, aspirar, como último resultado, a compatir en todo y a consaberlo todo" (Ranke). Como ejercicio consciente de sus limitaciones esto es lo mejor. Pero si exasperamos el prurito de autenticidad llegaremos a la misma paradoja del viajero convertido en indígena del país visitado: tendremos que abnegarnos, aniquilarnos, *desnacernos*, para vivir el pasado, sacrificio inútil, aunque fuera posible, pues habríamos suprimido el futuro —es decir, nuestro presente— reducido a expectativa, y nos volveríamos "indígenas" de otra época, frustrando la posibilidad del mensaje histórico.

Empero la Historia es necesaria. No como pretensión de conocer el pasado tal como fué —empresa irrealizable— sino para conocernos a nosotros mismos; para situarnos en el tiempo tal como nos situamos en el espacio. Pero hay otra exigencia, más instintiva que intelectual, si bien inteligente, que hace de la Historia un objeto apetecido por la vida. Vivimos en una esfera cuyos radios se extienden en todos los sentidos del espacio y del tiempo. Sentimos la vida ingenuamente, al vivirla, no al pensarla, como totalidad intemporal. Si no llenamos nuestra esfera con luz, la llenaremos con tinieblas, con dioses o con demonios, con paz y serenidad o con pavor. Hay que llenarla. Y a esto acorre la Historia que viene a ser, por tanto, una disciplina de situación —de consolación y de amparo— tal como la Filosofía, y un medio para dilatar el ser, para ensancharlo en cámaras bien labradas a través de la frontera y el espejo que nos separan del pasado.

Por eso cuando aparece un modo nuevo de ver la Historia —como en el caso de la magna obra de Arnold J. Toynbee, *Study of History*— es que está surgiendo también un hombre nuevo. Mejor o peor, más grande o más pequeño, bello o contrahecho, pero nuevo, en suma. La Historia nada le hace al pasado: está quieto, hecho piedra, solemne e inmutable. La Historia, en cambio, modifica y registra la modificación del presente.

1. En un orden más profundo y elemental, aquello de Avenarius: "la apercepción teórica funciona merced a un contenido mental de representaciones *apercebientes* con las que se aprehende la vaga masa *apercebida*".

Y es lo que vamos a ver en seguida en este primer volumen del *Estudio de la Historia* cuya publicación inició, en lengua española, la editorial Emecé.

Lo primero que se nos aparece es el esfuerzo realizado por el autor para contemplar las civilizaciones —las diferentes respuestas integrales dadas a la vida por las sociedades humanas— en una actitud universal de espíritu. Sin duda no podemos contemplar nada sino desde nuestra circunstancia. Pero si alguien logró la victoria intelectual de enfrentarse con la Historia situándose allá arriba, en algún lugar del espacio —sin prejuicios nacionalistas, de raza o de cultura— ese milagro lo consumó Arnold J. Toynbee. De todos modos, ni Toynbee ni genio alguno hubiera podido realizar este prodigio hace medio siglo. Su mérito ha consistido en explotar con clarividencia y fortuna una coyuntura de tiempo y lugar. Sólo un hijo de la civilización occidental podía llevar a bien esta empresa, por cuanto ha sido nuestra civilización la primera que violó todos los horizontes, en el sentido geográfico —porque no dejó sin tocar isla ni continente e hizo impacto sobre todas las demás sociedades contemporáneas—, y también en el sentido temporal, pues han sido sabios occidentales quienes descubrieron las civilizaciones enterradas y olvidadas. Es asombroso, por ejemplo, que los griegos, emparentados con la civilización minoica, y cercanos a ella en el tiempo, no tuvieran de aquel pasado sino escasas noticias míticas, vagos recuerdos de alguna cosa entre real y soñada. Nuestros sabios occidentales hubieran podido iluminar y colmar el vacío que padecieron las mentes de Herodoto y Tucídides acerca de sus orígenes culturales.

Pero el haber conquistado el mundo viviente y los mundos muertos no es la mejor escuela de universalidad interior. Los hombres de la era victoriana —ingleses y otros europeos— eran dueños del Planeta pero no lo veían con conciencia universal. Encaramados en su grandeza, miraban en torno con ojos nublados de orgullo, y hablaban de “la Civilización”, la suya, la Unica (ferrocarriles, ciencia y libertad). La actitud universalista no es imperio sino humildad. Toynbee es admirable. Pero sin el ejercicio de modestia impuesto a la conciencia occidental por las crudas desdichas de los últimos decenios, y tal vez sin la apenada sospecha de nuestra decadencia, no hubiera sido posible una visión tan lúcida, tan desinteresada, semejante a la que se atribuye a los moribundos. Es un modo de ver la Historia “desde el otro lado”...

No es casualidad que la crisis del pensamiento de Toynbee, origen y “nous” de su obra, haya acontecido en los primeros años de la guerra mundial de 1914-1918, como él mismo relata. Luego —con una lógica del acontecer extraordinariamente nítida— acoge la concepción spengleriana de las civilizaciones como entidades separadas, con su vida —sus vidas—, con su muerte. Pero en Splenger teníamos una intuición apasionada, un turbión lírico, impulsado por fuerzas irracionales —nacionalismo alemán, racismo— y los errores y la estrechez de

juicio y la falta de generosidad intelectual de un frenético resentido. En cambio el gran historiador británico habla sin furia, con purísima lucidez, y por lo demás, gracias a su inmenso saber histórico, apoya sus teorías con un riquísimo caudal de datos.

En otro momento, y con diferente cometido del que ahora nos compete, nos hubiera seducido hacer, modestamente, alguna consideración acerca del sistema de Toynbee referente a la génesis, la desintegración y las relaciones de paternidad y filiación de las diversas sociedades históricas. Toynbee no agotó el asunto que reclama muchas aclaraciones, aparte de las dudas que plantea su misma idea básica. Pero, en todo caso, ya no se podrá abordar el tema sin referirse a Toynbee y a su obra fundamental.

El espacio nos impone una obligada selección de puntos a tocar. Entre las necesarias omisiones preferimos mil veces prescindir de aspectos filosóficos o, digamos, técnicos, antes que silenciar los elementos estéticos de la personalidad de Toynbee y de su obra. Tanto valen... Toynbee es un gran conocedor de las literaturas griega y latina y un artista. Por eso su obra es una lección de humanismo y el autor puede no sólo captar el sentido de un dato directamente documental sino también sorprender la alusión fugitiva, y a veces tan rica, de un verso. En el orden de lo conceptual y discursivo une estas dos cualidades raramente gemelas y casi nunca bien avenidas aunque se posean en diverso grado: la grandeza de la concepción y lo mínimo en la sutileza. Cuando teoriza o desarrolla una conjetura, su pensamiento es una graciosa serpiente, y tiene la belleza de esas figuras abstractas, hechas con hilo de metal, que a veces logran los escultores u otros artistas plásticos modernos. Seguirle es una dicha, una fruición, para quien ame los exquisitos juegos de una inteligencia de auleta que gusta de estirarse en una línea larga y melodiosa.

La editorial Emecé ha tenido conciencia de la responsabilidad que implica traducir y publicar una obra fundamental del pensamiento. Lo ha hecho con suma dignidad y con escrúpulo. La versión de este primer volumen le fué confiada a Jaime Perriau, que desempeñó su grave tarea con seriedad y una tensión perceptible en su trabajo, sin desfallecimiento, a lo largo del medio millar de páginas. Es una traducción reverente, aun en el sentido religioso de la palabra.

ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

NOVELA, RELATOS

CARMEN GÁNDARA: *Los Espejos* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951).

TANTO por lo cautivante del tema como por la eficacia de la técnica, buena, y más que buena, excelente, esta novela que Carmen Gándara nos ha entregado. Ahora bien, el calificativo, que la distingue con relación a su género y que en cierta medida puede orientar al grueso de lectores, establece también, como es natural, una altura donde la consideración crítica se ve obligada a extremar la atención, el cuidado y la exigencia. Y es porque nos hemos situado a esa altura que nos atrevemos a expresar que, al llamarla excelente, aunque el adjetivo conserve toda su potencialidad, no podemos menos que experimentar alguna pena. Y esto por una sola razón: porque la novela —hay que decirlo abiertamente— pudo ser una novela magnífica.

Pero no adelantemos el juicio y veamos primero la historia que sirve de trama al libro. La misma es muy simple: refiere la vida desencontrada de dos seres, Gonzalo y Cecilia, en la soledad de un paisaje del Sur, refugio buscado contra el mundo a raíz de un escándalo provocado por aquél. En principio, ambos personajes tienen el espíritu de los solitarios y sus reacciones, desde el que el relato empieza, son muy dispares. Más que por el amor que el matrimonio supone, ellos se hallan unidos por la costumbre de estar juntos. Al instalarse en Nahuel Huapí, el temperamento de cada uno se define, las diferencias se acentúan, la tensión va en aumento. Cecilia, aunque dichosa en el aislamiento, sufre indeciblemente por la incomprensión de Gonzalo, por la terquedad del trato que le brinda y por la casi agresividad de sus maneras. A su vez, Gonzalo, cuyas razones le revelan como un fatalista, y que aparentemente no obra más que por impulsos, ve exacerbado su carácter, taciturno y antojadizo de por sí, con la idea de la gratitud que debe a su mujer, única persona que lo acepta como es, sin consideración del pasado. Planteada de tal modo la situación, a través del diálogo o bien a través de lo que cada uno piensa o sueña, el relato presenta algo singular y muy valioso: una constante alusión a lo sobrenatural, una permanente incidencia en el misterio, que da a la novela su tónica y que, en determinado momento, origina el acierto del título. A medida que los acontecimientos se suceden, y mientras el antagonismo físico se robustece, la narración va tejiendo un trasfondo de circunstancias y coincidencias de orden espiritual que evidencian —tesis última— la secreta correspondencia que existe entre los seres,

los hechos y las cosas. Hacia el final, la muerte de Cecilia, esperada y prevista y casi hasta provocada, diríamos, por el mismo Gonzalo, a pesar de que ocurre como resultado de un accidente, llevan al protagonista a un enfrentamiento súbito con su propia vida, a un análisis de cuánto ha realizado. Definiéndose a sí mismo, entonces, como un egoísta, y no obstante comprender y sentir que Cecilia lo ha perdonado desde la muerte, Gonzalo se decide a pagar —porque debe pagarlo— todo lo negativo de su existencia. Con ese propósito, y estamos en el desenlace, deja sus cosas y parte en busca de un paisaje más austral todavía, todavía en procura de una mayor soledad.

Como puede apreciarse, los elementos puestos en juego por la autora son de una gran riqueza. Que el más rico de entre ellos, por de pronto, esté dado precisamente por lo metafísico, bastaría ya para singularizar el libro y ganar decididamente nuestro interés. Y más aún si se tiene en cuenta que en los días que corren la mayoría de los escritores —cruel paradoja— se niegan a considerar cualquier factor que escape a lo puramente racional. “¿Habrás, Dios mío, quién encuentre *natural, natural*, el mundo?” — se pregunta el protagonista principal en un momento dado. Y el volumen, en definitiva, no es otra cosa que un alegato destinado a certificar, hasta donde ello es posible, la gravitación que lo invisible ejerce en nosotros.

Dichos elementos, por otra parte, han sido tratados con suma destreza. Y esto debe ser puesto muy de relieve porque confiere a la obra un valor fundamental. En casos como el que nos ocupa —en que el rendimiento de los materiales elegidos guarda una relación proporcional y exacta con el acierto de la construcción en que se los emplea— sabido es que del talento y la habilidad de quien los maneja depende todo. Y si en *Los Espejos* la presencia de lo sobrenatural nos atrae vivamente, es porque Carmen Gándara ha logrado conducirla, con inteligencia, precisión y amenidad, a lo largo de todo el relato. Entonces, pensamos sinceramente, en el reconocimiento de esta condición está el mayor elogio que, desde el punto de vista de la técnica, podríamos formular de la obra.

¿Por qué, pues, si tal es el tema y tan felizmente se halla conjugado, al principio de estas líneas aparecemos como queriendo retacear al libro el encomio que en realidad merece? ¿Dónde comienza nuestro desacuerdo y por qué le hemos llamado excelente, afirmando al mismo tiempo que pudo ser magnífico? Para decirlo derechamente, declaremos que nuestra posición responde a dos causas esenciales: por una parte, a la actitud que frente a lo sobrenatural asume la autora; y, por otra, al desenlace que ella ha querido dar a su relato, tal como objetivamente dicho desenlace se ofrece.

En lo que atañe a la primera cuestión, es evidente que, por referirse a lo que se refiere, largo y engorroso sería, y también impropio en una nota como la presente, entrar a analizar en detalle las proposiciones de la novela y esta-

blecer de tal modo la disposición real de la autora frente al tema general, sea para dejar sentado un consentimiento o sea para expresar una disconformidad. Si hay algo personal e intransferible en cada ser, y por ende menos apto al juicio absoluto de los demás, es justamente la concepción que cada ser tiene de lo sobrenatural. Pero, por otra parte, como en todo libro hay siempre materia suficiente para una aproximación en tal sentido, y como el hecho de no intentar una cierta discriminación, por ligera que sea, implicaría una adhesión tácita a lo que la obra sustenta, vamos a tratar de establecer seguidamente en qué radica nuestra disensión con *Los Espejos*.

A nuestro modesto juicio, y contrariamente a lo que suele ocurrir con otros temas, el de lo sobrenatural exige, en quien lo aborda, una gran consecuencia. O se trata lo sobrenatural en función meramente literaria, lo que le resta grandeza aunque puede darle elasticidad, o se lo desarrolla teniendo en consideración las premisas consagradas de la ortodoxia, en las que el tema, a pesar de ser tan inflexible y dificultoso, alcanza su plenitud. Si se pretende hacerlo un poco de cada manera, se corre el riesgo de erigir en principio una pura invención o de alterar, por obra de la fantasía, el sentido inmutable de un principio. Y lo único que se consigue, lamentablemente, cualquiera sea el enfoque dado, es conspirar contra el lucimiento del asunto.

Algo de esto, a nuestro entender, hay en *Los Espejos*. La autora, cuyas convicciones la obra deja entrever, ha limitado en cierta medida la vigencia de éstas para dar lugar a los planteos literarios. Y por eso, en algunos pasajes, lo literario asume una gravedad que no le corresponde y, a la inversa, lo que evidentemente forma parte de una convicción aparece como disminuído en su alcance, como prestándose, cosa que no le es propia, a un escamoteo más o menos brillante.

En efecto, a pesar de que en las expresiones y situaciones más felices y logradas de la obra, implícita o declaradamente está la idea de Dios, tomada en su acepción más auténticamente religiosa, lo que puede considerarse como un índice bastante elocuente de la disposición de la autora, dicha idea no alcanza a manifestarse decididamente, encuéntrase como restringida, en ningún instante llega a convertirse en eje del plan novelístico. ¿Que la autora no tuvo ese propósito y se valió de la idea únicamente como un medio o un recurso? En tal caso, confesemos que dicha idea, por la inflexibilidad del sentido en que ha sido tomada, más que una ayuda resulta una traba para la pura invención. Ahora, si atendemos a la otra posibilidad, o sea a la de que sí haya existido el propósito de centrar el plan en dicha idea, encontramos que lo literario ha gravitado más de la cuenta, a punto tal de haber impuesto, en definitiva, su propia tesis. Es decir que, en *Los Espejos*, nos encontraríamos ante una conciliación forzada de las dos maneras, que precedentemente apuntábamos, de encarar el tema.

Y que, como resultado, desmerecería en alguna medida una obra de positivos méritos.

Por lo que el libro establece, y por lo que deja adivinar, casi seguro es que Carmen Gándara, partiendo de sus convicciones, las ha sacrificado en parte a la atracción literaria. Aquí comienza nuestra disconformidad. Porque bien pudo ella hacerlas privar; bien pudo desarrollarlas a través de la figura de Cecilia, que tanto se prestaba y que, más aún, casi hasta reclamaba esa misión. Si, en vez de desaparecer, ésta hubiese continuado hasta el término del proceso, dando de sí todo lo que era dable esperar, es evidente que podría haber aportado al desenlace la claridad que, a nuestro criterio, le falta, desde que las razones de Gonzalo, tal como objetivamente se dan, muéstranse muy en germen. En una palabra: que el "somos espejos", tan excelente en su raíz, pero tan oscuro a pesar de todo en su manifestación, bien pudo haber alcanzado la totalidad de eso a que se aludió muy de paso en determinada circunstancia, del "somos uno" en que la luz y la armonía reinan con la magnificencia de lo eterno.

En el desenlace, como en ninguna otra parte, revélase el resultado de este proceso que comentamos. Consecuente con su disposición, la autora ha deseado redimir a su personaje. La razón final de éste, su "debo pagar", es netamente ortodoxa. Pero como lo literario triunfa, la salvación se realiza también en términos literarios. El "debo pagar" no sale de sí mismo, no se pronuncia en relación a la idea de Dios, no trasciende. En síntesis, todo se resuelve en una especie de moral puritana que, por carecer de verdadero sentido, deja en nuestro ánimo la desazón que origina cuanto, pudiendo ser magnífico, se conforma sólo con ser excelente.

Pero seamos justos y volvamos a confesar que estas consideraciones responden sólo al deseo de no aparecer identificados con la parte sustancial de la novela. Que la novela ostenta una gran calidad, y que es capaz de interesar profundamente, lo prueba el mismo hecho de que las haya suscitado. Porque en la abulia que nos caracteriza, sabido es que lo que en otros medios provocaría fervorosas exteriorizaciones, entre nosotros a lo más que puede aspirar es a que se hable, apenas a que se hable, aunque sea con reparos. Porque así es, y no de otro modo, acoja con benevolencia Carmen Gándara nuestros desordenados escrúpulos y tome, de estas líneas, el sincero espíritu que alientan. Esto es, nuestra voluntad de homenaje a las muchas bondades de su libro.

JORGE VOCOS LESCANO

GRAHAM GREENE: *A través del puente* (Emecé, Buenos Aires, 1951).

SI bien todos los relatos de *A través del puente* demuestran el virtuosismo de Graham Greene para organizar y resolver planteos novelescos valiéndose de un procedimiento muy característico, sólo dos de ellos ("El cuarto del subsuelo" y "El inocente") recuerdan sin equívocos el nombre de su autor por estar vinculados con su literatura más profunda: *El poder y la gloria* y *El revés de la trama*¹. Más aún, hasta parecen ofrecernos la clave de la obra toda del escritor inglés, como si nos dieran la fisonomía tácita de estas novelas y, contrapesados con ellas, nos permitieran llegar al "fondo del asunto" partiendo del extremo opuesto.

Tres factores aparecen, con reducida variabilidad, en la obra de Graham Greene: su catolicismo, su peculiar realismo y su esporádica complacencia en las técnicas de la novela policial. La conjunción de estos factores nos permiten deducir que el tercero es consecuencia del segundo, y el segundo del primero. Lo policial, puesto que no se trata en el caso de Graham Greene de "novelas policiales", es una secuela de su realismo; en cuanto al nexo que hay entre este realismo y su posición católica, podemos decir de Greene lo que es válido, por la naturaleza de los hechos, no sólo para un novelista católico sino para todo novelista que subordine a una doctrina determinada la concepción y realización de su obra; la doctrina es exterior al novelista; no surge de la obra; antes bien, su obra la sigue y se adapta a ella. Porque hay mucha diferencia entre escribir una ficción, y que luego sea posible reconocer en esa ficción algo que no es lo literalmente escrito y que lo subyuga con lazos alegóricos, a crear una ficción con vistas a que lo literalmente escrito sea, en el orden novelesco, un esquema destinado a configurar una doctrina. La obra de arte está hecha de particularidades que son accidentales con respecto a toda teoría general; si se las remite necesariamente a ella, se transforman en elementos de parábola. Porque *lo artístico* está dado precisamente por lo accidental, por lo que pudo haber sido de un modo u otro, sin perjuicio del significado último que le asigne cualquier interpretación. En caso contrario, y aquí aludimos al censurado (censurado por lo inverosímil) realismo de Graham Greene, aquél se convierte en una enorme apariencia que toma de cuando en cuando características locales, falaces en sí mismas, y sólo "reales" en cuanto suponen la traducción veraz de la doctrina en juego. Los dogmas están hechos de sistemas de juicios; en la medida en que

1. SUR, Buenos Aires, 1949. El título del original inglés es *The Heart of the Matter* (El fondo del asunto).

las novelas intentan repetirlos a su manera y al pie de la letra, terminan pareciéndose a ellos, se convierten en abstracciones. No es equitativo, por lo tanto, reprochar a Greene su falso realismo si no se le objeta, además, la unión indestructible que trata de crear entre sus novelas y su religión.

Lo específico de Greene no debe buscarse en su estética sino en lo que a fin de cuentas la determina, en virtud de aquella alianza a que nos referimos al principio: en su catolicismo, o, para ser más exactos, en el empleo que le da. Aquí es necesario hacer una distinción. Personalmente, un novelista puede ser católico, pero esto no significa necesariamente que haga de su credo el problema principal de sus novelas. Desde el momento en que así procede nos encontramos en presencia de un "novelista católico", de una *utilización* literaria del catolicismo, y, como todo instrumento responde a un fin, podemos averiguar qué utilización le da. No porque el catolicismo sea una técnica literaria, desde luego, sino porque se adapta en la novela a la aparición de "situaciones católicas", a engarces del credo con determinados conflictos humanos. Pero como estos conflictos son contemplados desde el punto de vista del credo, y para una finalidad contenida en él, su desenlace termina revelándonos lo que hay de orgánico en la creencia del autor y de qué modo la utiliza.

Acudamos al ejemplo de Mauriac, otro novelista católico contemporáneo de Graham Greene. Las criaturas de Mauriac, nutridas novelísticamente por el catolicismo, conservan a su respecto una relación que, dentro de la novela, hace del catolicismo una instancia suprema situada como fuera de ellas y que de tal modo les permite elegir una actitud. En las novelas de Mauriac hay alternativa. Sus personajes pueden acercarse al catolicismo o alejarse de él, pueden salvarse o perderse. Tienen una contingencia por delante hasta el final de la novela.

Graham Greene, en cambio, utiliza el catolicismo para aniquilar toda alternativa. Aquí es donde su empleo de la doctrina católica difiere del de Mauriac. No es un orden hacia el cual sus criaturas puedan encaminarse, es su misma tierra natal, su estructura intrínseca, la naturaleza mediante la cual ven la luz. Lo prueban ya *The man within* y *El ministerio del miedo*¹, aunque no haya en estas obras una "situación católica" declarada sino un conflicto que luego, poco a poco, el catolicismo sistematiza. Lo decisivo es que el catolicismo es para los personajes de Graham Greene como un segundo pecado original. Han adoptado el credo católico como si adoptaran una culpa.

El poder y la gloria y *El revés de la trama* completan en forma ya oficial, con respecto a la doctrina, el círculo iniciado por aquéllas. Scobie se suicida sabiendo que se pierde, o sea perdiéndose en su catolicismo. El castigo del sacerdote disoluto no consiste en el fusilamiento sino en saber, en virtud de su con-

1. Emecé, Buenos Aires, 1945.

dición religiosa, que "se presentara ante Dios con las manos vacías". Todo ocurre como si el catolicismo fuera para Greene un filoso instrumento de venganza para legitimar el exterminio de toda contingencia, retocar la perdición, disparar el tiro de gracia que coincide con el ápice de la "situación católica" a cuyo cargo queda rematar al hombre. De esta infalible insistencia se deriva la gratuidad de sus condenas, no imprescindibles dentro de ningún sistema, y cuya saña perfecciona el aguzamiento y las torturas propias de la novela policial.

Tal empleo del catolicismo es lo que, por otro lado, confirman "El cuarto del subsuelo" y "El inocente", los dos cuentos mencionados del volumen que nos ocupa y que permiten ver a contraluz la obra de Greene. En el primero Felipe se salva de haber delatado al mayordomo, a pesar de que deseaba inconscientemente hacerlo: era, en el momento capital del relato, un inocente; ignoraba que el criminal había desplazado el cuerpo de la víctima. En el otro cuento, la ingenuidad infantil lava un acto que, cometido a sabiendas, habría significado pecar. Y en ambos cuentos la salvación se produce cuando, por el tema, no hay catolicismo porque no hay conocimiento, cierto o no, del pecado, y porque catolicismo para Greene —siendo ésta la causa por la cual ambas narraciones dan la clave de su obra— equivale a culpa inexpiable¹, como si la voluntad de todos sus personajes, al militar en él, no hubiera sido otra que la voluntad de perderse.

LUIS JUSTO

CARLO LEVI: *Cristo se detuvo en Eboli* (Losada, Buenos Aires, 1951).

Más que novela, alegato. Las experiencias recogidas por el autor como con-
finado político del gobierno fascista en una aldea de Lucania, le han servido para construir —con los elementos brindados por el contacto directo con los campesinos de esas tierras devastadas por la indiferencia, el olvido, la miseria y las enfermedades— una obra fuerte y amarga.

Desde el primer momento de su arribo, lo toma el paisaje agrio de la región y, casi de inmediato, el choque de lo humano a través de los pobladores de Gagliano, con sus almas hirsutas, sus sentimientos secretos. Las figuras van apareciendo como reflejadas en una pantalla: el podestá, vanilocuente y cobarde, entregado al gobierno en mérito a las prebendas que obtiene con su cargo, no malo ni cruel siquiera, perteneciendo a ese tipo de espíritus que se encuentran en un incongruente equilibrio, amenazados por el derrumbe y la codicia,

1. El sentimiento de culpa y un principio embrionario de "situación católica" aparecen en Arthur Rowe, protagonista de *El ministerio del miedo*, cuando comprende que no ha dado muerte a su mujer por piedad hacia ella, sino por piedad de sí mismo.

incapaces de tomar una decisión que pueda salvarlos del marasmo en que viven, de los compromisos que, gratuitamente, se han forjado; doña Caterina, su hermana, en verdad la verdadera ama de Gagliano, pues lo domina, atareada por los odios pequeños y los celos fantásticos elaborados a costa de un marido infeliz; el doctor Milillo, viejo torpe de setenta años, olvidado de su ciencia y abrumado por la desidia y la estupidez; Giuseppe Trajella, el cura del lugar, desterrado en Gagliano por las autoridades eclesiásticas a causa de errores cometidos en su juventud, lleno de resentimiento contra sí mismo, contra los aldeanos, y que, al fin, bajo el pretexto de pronunciar un sermón, es expulsado del pueblo; Giulia, una bruja de edad indefinida, que atraviesa las páginas del libro como un torrente mecido por las energías ocultas de la tierra, dominante y pasiva como ella, ruda y pujante, "pura de todo influjo humano, unida a la gleba y a las eternas divinidades animales. Una fría sensualidad, una oscura ironía, una crueldad natural, una dureza impenetrable" conforman su ser, la grávida masa de su ser, convirtiéndola en una de las criaturas más interesantes de las que desfilan en *Cristo se detuvo en Éboli*.

Por cierto que en esta obra no hay una línea argumental, un trazo novelístico puro. Hay acciones puestas ahí, como grandes batallas humanas, susceptibles de desarrollarse, y vigorosos cuadros, que impresionan para siempre la retina. Así, por ejemplo, la descripción de la llegada a Gagliano del "sanaporcelle", hijo y nieto de "sanaporcelle". Este oficio bárbaro —esterilizar a las cerdas para que engorden y produzcan una carne mejor— se cumple en Gagliano cierto día de invierno en que el curador arriba al villorrio acompañado de sus ayudantes y de sus perros, sus "cuatro enormes perros blancos de Maremma". El espectáculo que pinta Levi, de ese gigante tosco rodeado de sangre y de mujeres, excitadas por la visión de las cerdas despanzurradas y cosidas en un santiamén, en medio de la grito constante de los animales, de las voces de las campesinas y los ladridos de los perros, es verdaderamente antológico.

Así transcurre, con estremecimientos que sobrecogen y escenas que imponen por su reciedumbre, la mayoría de las páginas de este libro. Pero hay más. Anteriormente dijimos que la obra de Levi, más que novela era un alegato. Ciertamente, lo es. Porque, aparte los valores intrínsecos que posee en su corredor imaginativo, brota en cada palabra, en cada frase, una solicitud hacia lo más noble que tiene la tierra italiana, unida por la angustia, el cansancio y la brega enconada e inútil de los campesinos contra Roma, contra el Estado, contra la cerrada idea del estatismo abstracto que los aprisiona, abruma y olvida siempre. Y, por encima de este encuentro de amor con el hombre sometido, vibra una acusación contra los poderes vanos y encubridores que perjudican la libertad inalienable del hombre, su condición de ser libre y autónomo. Por sobre la pasión política que anima al autor —conocido antifascista, encarcelado bajo el

régimen de Mussolini en varias oportunidades— surge una clara esperanza, una limpia fe en los valores reales del hombre, estrangulado por los regímenes estatales modernos, casi siempre enastados en el poder en nombre de una libertad que niegan apenas se hallan en las zonas imperiales de la fuerza. Por supuesto, Levi ataca al fascismo, criticándole aquello que prometió y no cumplió, enviando aún más el nivel pequeño-burgués de que está viciada Italia — precisamente, lo más erróneo que posee; pero además combate toda idea que aplaste y evite el caudaloso alzamiento de la criatura a su rango de justa humanidad. Su crítica contra los organismos que, en nombre de una protección al individuo suprimen la libertad individual, en beneficio de unos pocos y en maleficio de los muchos, es una de las más elocuentes que en estos últimos tiempos se han levantado a favor del hombre. Es que, por sobre todas las cosas —y los campesinos de Lucania lo testimonian—, existe en el alma un pensamiento inexorable que Levi ha explayado de modo magnífico y sin ambages: el repudio del hombre por cuanto significa pérdida de libertad y de sosiego. Como voz de lucha, apoyada en una prosa desnuda, escueta y poderosa, viene *Cristo se detuvo en Éboli* a solicitar nuestro tiempo, nuestra sangre.

F. J. SOLERO

DiscusiónÚLTIMAS CONTESTACIONES A LA ENCUESTA SOBRE
"NORTEAMÉRICA, LA HERMOSA"¹

- 1) *¿Coincide usted con la afirmación de Mary McCarthy de que el estilo de vida norteamericano es inmaterialista?*
- 2) *¿Qué similitudes hay según usted entre la situación de Estados Unidos, tal como Mary McCarthy la describe, y la de nuestro país?*
- 3) *¿Cuáles son a su juicio los elementos positivos y nuevos que encierra esa situación?*
- 4) *¿Es para usted justa la acusación de estar en una actitud negativa hacia su país que los europeos hacen a los intelectuales americanos?*

LA encuesta de SUR actualiza un fascinante problema de sociología contemporánea: la polémica acerca del ser y devenir de Estados Unidos, el juicio o prejuicio acerca de Estados Unidos. ¿Qué relación tienen esta polémica y estos prejuicios con los que correspondieron a cada una de las grandes culturas nacionales —Egipto, Persia, Atenas, Roma—, provenientes de los pueblos que acababan de pasar su hora hegemónica o de los que aspiraban a llegar a ella, sobre el pueblo en esplendor ascensional? La exactitud de la respuesta pertenece al especialista, pero seguramente las situaciones han sido semejantes y el juicio de Francia o Inglaterra exhegemónicas o el de Brasil y Argentina prehegemónicas, con relación a los hegemónicos Estados Unidos, no diferirá del de Grecia decadente ante Roma pujante, o de Inglaterra pretendiente ante España triunfante. Interesaría, sin embargo, examinar comparativamente la cantidad y calidad de la incompreensión, para obtener índices más concretos sobre el conocimiento mutuo de los pueblos, especialmente cuando se hallan entre sí en la relación de potencias ex, pre o actualmente hegemónicas.

1. Véase en nuestro número extraordinario (octubre-noviembre-diciembre de 1950) el artículo de Mary McCarthy, "Norteamérica, la hermosa", y los comentarios de Victoria Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada y Luis Emilio Soto; en nuestro Nº 195-196 (enero y febrero de 1951) contestaron a la encuesta: Ernesto Sábato, Alvaro Fernández Suárez, Alicia Jurado de Tiscornia, Sebastián Salazar Bondy, Silvina Bullrich y Valentín Fernando.

Seguramente lo fácil, al juzgar a Estados Unidos, es el énfasis, positivo o negativo; la negación absoluta, la ironía, la piedad, o la admiración absoluta, el panegírico, el éxtasis; lo difícil es el criterio del sociólogo o antropólogo —si no basta el del hombre puro— que comprende a la humanidad como una unidad, no desmedrada por las distintas tensiones funcionales, y a la cultura como una totalidad, un fluyente continuo. Lo fácil son los chistes sobre la coca-cola, los buicks, las heladeras —chistes por lo demás ya ajados, académicos— o las hipérbolos y los paroxismos sobre que por fin en Estados Unidos acaba de nacer el hombre —desmesura no menos convencional—; lo difícil es aproximar un balance sobre qué aporta Estados Unidos a la cultura recibida y qué parece dejar de aportar y ser la tarea de las culturas venideras —Rusia, Brasil, Argentina, Latinoamérica en general. Y como los detractores son los más, al menos en Europa y Latinoamérica, corresponde preguntarse liminarmente: ¿será posible que una aparente gran cultura, que concentra por su poderío e irradiación la mirada del mundo, pueda no aportar nada, absolutamente nada, o sólo fracaso, brutalidad? ¿No ha ocurrido siempre que al esplendor material corresponde algún esplendor espiritual? ¿Será el primer caso de una comunidad con inmenso potencial físico y psíquico pero mera cultura de repetición, una edición macromegálica pero facsimilar de la cultura europea precedente? ¿Ninguna vibración de humanidad nueva, de otro estilo de hombre? ¿Decadencia absoluta? ¿Símbolo de la decadencia de la especie?

Creo por mi parte que el quantum de prejuicio europeo o latinoamericano excede de lo razonable; creo que se repiten simplezas de una magnitud incongruente con la entidad juzgada. Creo que la falta de información, comparación, reflexión, meditación sobre ese mundo germinal caracteriza un cierto estado de ánimo no casual. Creo que el que haya echado un vistazo sincero a ese inmenso experimento, que seguramente excede de pronto la aptitud receptiva del observador y lo hace expedirse en la fácil abominación o la fácil alabanza, y que tenga cierto sentido de la perspectiva histórica, del camino de la humanidad según un designio más o menos disimulado en el acaso, no puede dejar de asombrarse de que hombres cultos, y aun viajeros que demuestran cierta asiduidad con la historia humana, puedan emitir juicios tan puerilmente penumbrosos e iconoclastas, tan cándidos o cómicos, para no decir cínicos o dolosos —dolo contra el mutuo conocimiento de los hombres, o contra el deber de no opinar sin algún conocimiento. Seguramente no se opina con tanto impromptu sobre Japón. India o Brasil, países a los que se desconoce más o menos igualmente; pero sobre Estados Unidos —o sobre Rusia— es decir sobre 150 millones de hombres que realizan una convivencia tan diferenciada como la de cualquiera de las comunidades culturales clásicas o modernas, se dicen ocurrencias agresivas, bastante “fanées” hoy, sobre todo si provienen de melancólicos europeos que no concluyen de reorganizar

el caos o de agitados hispanoamericanos que no concluyen de superar los preliminares de la organización.

El problema del negro, sí, ya sé; los linchamientos y Tammany Hall; la diplomacia del dólar y Thedy Roosevelt, etcétera, etcétera. Pero si de pronto a los omniopinadores se les opone los testimonios de Einstein, Thomas Mann, Valéry, Laski o Maritain (para quien la espiritualidad norteamericana es una de las pocas esperanzas en el mundo actual); si se les recuerda que Whitman¹ era leído por Vivekananda y Thoreau por Gandhi, etcétera, etcétera, el problema se dramatiza, y va tratándose de resolver si Whitman es más en lo positivo que la coca-cola en lo negativo; si Disney ha hecho más bien a la humanidad que mal los Buicks; —y quizá resulte que Whitman, Coca-Cola, Disney, Buicks han sido igualmente benefactores de lo humano, porque la alegría de la mente no se compagina con la tristeza del cuerpo, y una gran cultura no puede serlo de la mente sin serlo antes del cuerpo, como no puede ser de muchos o de pocos sino de todos.

Otra de las actitudes pueriles es recurrir al testimonio de ensayistas, novelistas, cineastas, sociólogos o religiosos norteamericanos —Waldo Frank, Steinbeck, Upton Sinclair, Hemingway, Mencken, sin esclarecer previamente si no es una modalidad nacional del intelectual, el periodista, el artista norteamericanos examinar públicamente las lacras sociales (comunes a Estados Unidos y la humanidad), y acaso exagerarlas para propiciar una catarsis colectiva. Imagínese a un norteamericano que juzgara a la Argentina a través del informe Nickinson sobre la condición de vida en los obrajes, o las obras de Alfredo Palacios (*Provincias pobres*, etc.), Gálvez (*Hombres en Soledad*, etc.), o J. L. Torres (*La década infame*, etc.) sin discriminar intenciones, designios, medios y fines personales o sociales del examen de la realidad argentina.

Me permito entonces sugerir se procure que las personas seleccionadas —por muy talentosas que sean en ciencias, literatura, economía, filosofía— posean una información imparcial mínima y, si no puede aceptarse un examen de competencia entre los presuntos candidatos a la encuesta, se impongan, por acuerdo de caballeros, ciertas lecturas informativas indispensables, por ejemplo: 1) *Vivre en Amérique*, de Rougemont; 2) *Norteamericana Libertada*, de Keyserling; 3) *La política latinoamericana de Estados Unidos*, de Flagg Bemis; 4) *American Democracy*, de Laski; 5) *Antropología*, de Kluckhohn (cap. IX: "Un antropólogo y los Estados Unidos"); 6) *The American Political System*, de D. W. Brogan.

1. Sí, ya sé, Whitman y Poe no son Estados Unidos, y hasta pudieron renegar de su ambiente; pero, ¿Baudelaire y Rimbaud no? No casualmente nació Whitman en Nueva York; esas casualidades no existen en el destino humano. Un poeta-profeta como Whitman nace donde debe nacer, además de que nunca habría tierra madura para hogar de videntes.

O sea unos cuantos textos ponderados de publicistas europeos y norteamericanos (desgraciadamente muy pocos hispanoamericanos), que informen o re-informen al inquirido, por bien informado que se crea. (Dice Kluckhohn, por ejemplo: "Sobre la cultura de Estados Unidos, con estrictez antropológica, se conoce menos que sobre la cultura esquimal; para tratar la cultura norteamericana hay que recurrir a un análisis que va sólo un poco más allá del impresionismo").

Con este criterio quizá se hubieran ahorrado algunas incomprendiones jactanciosas¹, ofuscadas, soñolientas, de virulencia excesivamente desproporcionada a la magnitud del problema Estados Unidos, que, como el destino de Europa, Rusia, Oriente, Hispanoamérica, Africa, no sólo interesa a los norteamericanos sino a todos los hombres. (En otro turno de la historia nos interesará a los hispanoamericanos, no estrictamente por nosotros sino por el hombre, ser mejor conocidos; y nos irritará —más bien nos divertirá, pues estaremos en nuestra hora hegemónica— los despropósitos de los exhegemónicos norteamericanos o de los pre-hegemónicos africanos. Pero como ante el genio —y las grandes cultura son sucesivamente geniales— la reacción corriente es la incomprensión, la vehemencia, la falta de amistad entre hombre y hombre.

ADOLFO DE OBIETA

UN lector de SUR pide la palabra; un lector oscuro pero de buena voluntad, que ha seguido con interés la discusión sobre "Norteamérica, la Hermosa", y, echando de menos algo que a su juicio debió decirse y no se dijo, cede a la tentación de ensayar hacerlo él.

Las comparaciones son odiosas, sobre todo cuando son evitables, pero el tema de "Norteamérica, la hermosa" era de los que no pueden ser desarrollados sin recurrir a comparaciones. Mary McCarthy lo hace así, abiertamente, cuando, por ejemplo, menciona "la venalidad de la vida literaria europea, inconcebible en este país del dólar"; cuando afirma que "la única gente realmente materialista que haya encontrado nunca son los europeos"; que "allí donde para un europeo un hecho es un hecho, para nosotros, los norteamericanos, lo real, si tiene algún sentido, es simplemente una apariencia simbólica", etcétera.

También hay una comparación subyacente bajo las fórmulas "la civilización americana inmaterialista" y "el carácter inmaterialista de la vida norteamericana"; porque la noción de "inmaterialismo" evoca en el lector, necesariamente, un contrapolo "materialista", que el contexto del artículo nos lleva también, necesariamente, a localizar en la civilización y la vida europeas.

1. ¡No suelen soñar los hispanoamericanos con que sus novelas y ensayos triunfen como "best-sellers" en Nueva York, y sus cuadros triunfen en el Museo de Arte Moderno o en las galerías de la calle 57, y sus guiones cinematográficos y comedias sean bien compradas por los traficantes de Hollywood y Broadway, todo gracias a los buenos oficios del genio yanqui de la propaganda que invierte muchos miles de dólares antes de venderse el primer ejemplar o de cobrarse la primera platea?

Y bien: ¿no habrá quien defienda a la madre Europa? Entre los colaboradores de esta Revista que han tomado parte en la "Discusión" no faltaban quienes tuvieran claros títulos para asumir la defensa, y, si bien el punto no estaba incluido expresamente en la encuesta de SUR, tampoco le era del todo ajeno. Sin embargo, un calderón se ha producido, tanto más sensible cuanto que toca a un problema candente de nuestro momento histórico.

Europa es la cultura de Occidente, y menospreciar a Europa es menospreciar la cultura. El caballito de batalla de la postura menospectiva es el argumento de la mayor corrupción del pensamiento y las costumbres en los viejos centros culturales europeos. Argumentos de esta índole son tan manidos como baratos, tan provechosos a los godos y mongoles como a los americanos, y en definitiva la "menor corrupción" de los pueblos nuevos se reduce a un mayor primitivismo: porque su pensar es más escaso incurren en menos aberraciones, pero también descubren menos verdades; porque su sensibilidad es más tosca caen en menos perversiones, pero también alcanzan menor elevación moral.

Olvidando esto es como puede proclamarse el "inmaterialismo" de la civilización y del carácter de la vida americanas frente a sus contrapartes europeas. Dicho sea de paso, se observará la ambigüedad de la palabra "inmaterialismo", cara a la autora de "Norteamérica, la hermosa". Empleada para calificar caracteres individuales, su significado pareciera ser el de "idealismo", en contraposición con "realismo", "positivismo", o lo que se quiera. Al menos, esta contraposición es la que se da en frases tales como "la venalidad de la vida literaria europea...", "para un europeo un hecho es un hecho...", etcétera. En cambio calificando a una *civilización* o a un *carácter de vida nacional*, "inmaterialismo" equivale a "espiritualismo": una civilización "inmaterialista" es aquella cuyas producciones sirven para la vida del espíritu —arte, filosofía, religión— en contraste con aquella otra cuyas creaciones sirven para la vida corporal: automóviles, bañaderas; y un carácter de vida "inmaterialista" es aquel determinado por el ejercicio intenso de las facultades espirituales —creación artística, pensamiento, santidad— en contraste con aquel otro determinado por el ejercicio del golf, la pesca de truchas o la búsqueda de petróleo.

Ahora bien, si en aquel primer sentido la afirmación del "inmaterialismo" norteamericano podía pasar (por una puerta ancha), en este segundo sentido no pasa ni por el "Golden Gate". Sólo un apasionamiento localista y pueril, sólo la reacción de un amor propio herido por el espectáculo de nuestra pobreza cultural americana, pudo arrastrar a semejante arbitrariedad a una inteligencia brillante y fina como la de Mary McCarthy.

Pero dejemos esto y volvamos a considerar a Europa como un todo, con sus virtudes y sus lacras. ¿Qué estilo de vida merece nuestra adhesión: el "cultural-europeo" o el "natural-americano"? Opto por el primero. Hasta la fecha Europa

sigue siendo el continente más rico en arquetipos de humanidad; allí, donde la curiosidad es más inquieta y la angustia más tremenda, es donde nacen más santos, más filósofos y sabios, más artistas creadores. Y buscando ejemplos de otro orden: ¿qué "país nuevo" habría sido capaz de renacer de sus cenizas como la Italia de post-guerra? Si por sus frutos se conoce el árbol, con esto debería bastarnos.

Pero —se argüirá todavía— ¿alcanza el progreso a justificar la corrupción que en su compañera y su sombra? No; sin duda que no. Pero, recíprocamente, tampoco la corrupción alcanza a condenar al progreso al que sigue como una hermana enemiga. Si supiéramos que una misma mujer ha de dar a luz un gran santo y un gran criminal, ¿la condenaríamos a la esterilidad? ¿Sería mayor la ganancia del mundo al librarse del criminal que su pérdida al privarse del santo? La cuestión que este ejemplo simboliza no tiene solución sino en un plano trascendental. Si el tránsito del hombre por la tierra tiene un sentido, y si ese sentido es conocer la Verdad, no puede la penumbra plácida ser preferida a la luz fuerte, con sus contrastes de sombras. Y aunque en correr haya más riesgos que en estarse quieto, también es mayor la gloria de llegar.

En cambio, si es el nuestro un tránsito sin destino, si por lo tanto el progreso humano no tiene ningún significado trascendental, entonces todos los santos, todos los sabios y los poetas juntos no le resarcen al mundo del mal que le pueda causar, no ya un gran criminal, sino un pobre ratero... O tal vez haya que decir que entonces todo depende del gusto de cada uno.

No me atrevo a continuar por el camino de este tema tan rico. Gracias por la feliz idea de la "Discusión" publicada en SUR, que ilustra al lector y lo incita a pensar por cuenta propia.

FEDERICO RAYCES

LA visitante europea ha preguntado a Mary McCarthy, con evidente superficialidad, por un comedero típicamente norteamericano y Mary McCarthy ha debido confesar que no tenía ninguno que recomendarle. La visitante le ha dicho que los intelectuales norteamericanos son "negativos" y Mary McCarthy declara que lo irritante es que no se sienten "negativos". "Admirábamos a nuestro país y nos gustaba", dice. Pero objetivar este sentimiento en algo semejante a la catedral de Chartres o a un café de París es para Mary McCarthy una empresa irrealizable. Menciona ella el Gran Cañón, el parque de Yellowstone, los hornos de Pittsburg, etc. y dice que son demasiado chicos para el tamaño de su país. No explica por qué quiere hacer del tamaño un elemento representativo de lo esencial norteamericano. Chartres no es solo Chartres; es una muestra ejemplarísima del espíritu medieval. Mary McCarthy habría deseado mostrar a la visitante objetos materiales de prestancia semejante a la de la catedral de Chartres o a la de un café de París. Pero esto es para ella una solución imposible. Razona la

posibilidad de una América invisible pues nada de lo que está a la vista en su país constituye un "objeto de valor" y afirma que "la pretensión del norteamericano de que la América visible y material no es la real o la única es difícil de sostener".

Para un turista europeo lo visible material norteamericano es reproducción unilateral y en grande de algo propio de su respectivo país. Por eso acaso no le interesa. Estados Unidos es el resultado de una simbiosis de culturas forasteras, un producto de interculturación cuyos componentes han sido en su casi totalidad gentes fanáticas, hambrientas, resentidas, incultas, inmoralizadas; y también positivamente esperanzadas. Lo esencial de la gran mayoría de las sucesivas olas inmigratorias y de las generaciones locales inmediatas no ha podido ser sino de baja valoración y, siendo así, su expresión material, externa, no podía tener sino esa calidad.

Ya en el callejón sin salida o por afán de originalidad, Mary McCarthy dice que los norteamericanos si quieren defender su país tendrán que repudiar su aspecto visible por entero y decir que los rascacielos, cafeterías, supercaminos, automóviles, altos hornos, etc., nada tienen que ver con la íntima esencia de su país sino que en realidad la contradicen. Quienes, pues, no están de acuerdo serían los depositarios de la íntima esencia del pueblo. ¿Serían ellos los que han hecho lo visible material de Estados Unidos? Evidentemente no. Entonces, quienes no lo hicieron ¿pudieron haberlo hecho de otro modo? O bien: ¿por qué no lo pudieron hacer de otro modo? Entonces, otra vez: ¿a qué íntima esencia del pueblo norteamericano que no se ha hecho existencia se refiere Mary McCarthy? ¿Es que hay una esencia genuinamente norteamericana que ha podido mantenerse durante siglos en estado de intrauterinidad histórica? Si esto fuese así: ¿cómo es que un pueblo de más de 100 millones de habitantes ha podido, durante tantos años, seguir viviendo en semejante estado de conflicto entre su íntima esencia —su entrañable modo de ser— y su historia, lo realizado? Es indudable que Mary McCarthy "niega" como objeto de valor lo visible material de Estados Unidos. Pero lo visible material debe necesariamente representar una dirección de la psicología y de la mentalidad del norteamericano. Si le damos la razón a Mary McCarthy, lo visible material de su país no es lo real del mismo; y, en el peor de los casos, si lo es, no es lo único. Si fuese así, la íntima esencia del pueblo norteamericano no ha contado históricamente para nada y lo que ha contado y cuenta de su visible materialidad representaría lo falso. Como objeto sin valor simbolizaría el imperio de lo no verdadero y no esencial. La verdad sería, pues, que lo temperamental y lo sin valor (o lo que tiene bajo valor en la escala de los valores) es lo que ha tenido predominio e historicidad. Si este país de lo visible material no es la América esencial, habría otra América oculta, o sea que habría dos...

Pero ¿es un país Estados Unidos como lo es Francia o España o Italia? ¿Cuántos siglos o qué acontecimientos son necesarios para que un grupo de seres humanos sea un país? Todavía cabría preguntar: si han sido necesarios milenios para que el pueblo francés sea en su apariencia como es en su esencia ¿qué cosa es lo francés con europeidad y qué es lo sin ella? Esto de lo característico o de lo esencial es una diferencia con autenticidad como expresión humana en relación con un pretérito histórico y un medio geográfico más o menos cerrado. ¿Qué otra cosa que lo que ha dado hubiese podido dar esa avalancha de inmigrantes de toda laya que desde el siglo XVI pobló el norte del continente americano?... Lo que ha dado ¿no es acaso la única realidad histórica que pudo dar? Lo dado es, pues, históricamente válido (aunque de bajo valor unilateral) y expresión formal de una íntima esencia colectiva, posible de otras, tiempo mediante, del mismo modo que el río de altura que busca su perfil de equilibrio tiene formas y ritmos diversos durante su recorrido sin dejar de ser por eso el mismo río.

La afirmación de que "la virtud de la civilización norteamericana es la de ser inmaterialista" parece, pues, inmediatamente sospechosa. Mary McCarthy dice que el habitante de cualquier parte de Estados Unidos, rico o pobre, acepta los objetos impuestos por una "otredad" de deseo con la que no se ha encontrado directamente y cuya existencia infiere por el número de automóviles, heladeras, bañeras, seguros de vida, aparatos de televisión, etc., que ve a su alrededor. Por lo pronto es evidente que la civilización es, como resultado práctico, un conjunto de objetos y servicios inventados con arreglo a un patrón espiritual que es el sentido que el hombre tiene del mundo y de la vida. Es expresión de un perfectible proyecto sobre cómo debe vivir y con qué. Cuenta en ella, pues, la persona entera, desde su vida física hasta sus sueños.

¿Y qué es esa "otredad"? ¿Un cúmulo de cosas inútiles? No parece que lo sean las heladeras, los automóviles, las bañeras. La autora denomina a todo esto "nuevas adquisiciones cuyo placer es universal y eterno" y se queja de "que se impute al norteamericano una abyecta dependencia de las posesiones materiales", "una imagen de la felicidad como envasada en una fábrica y contenida en una lata". La publicidad —agrega— estimula esta imagen que es falsa con respecto a la vida. Parece indudable que el fin de la publicidad sea la mayor venta de bañeras, heladeras, automóviles, etc. Entonces, su imagen de la felicidad a base de la simple posesión de esos objetos es adrede falsa; es una imagen evidentemente maliciosa que es posible sólo en la medida en que es imposible la vigencia de un concepto no falso o verdadero de la vida. La contradicción entre lo que importa a la vida humana y lo que se le da y recibe, está, pues, a la vista. Esto es algo sin duda muy amañado. Pero si la mayor parte de los norteamericanos lo aguanta es porque le viene tan bien como el guante a la mano, ya sea porque el guante ha sido hecho a su medida o porque la mano ha sido defor-

mada por el guante. Lo que en realidad de verdad nos quiere demostrar sin pruebas Mary McCarthy es que la deformación es ascetismo. Si desde la época de la Colonia hasta hoy eso ha sido posible es lógico pensar que no es un producto de improvisación sino resultado de un largo proceso. La empresa capitalista (productora en serie de las bañeras, heladeras, automóviles, etc.) está servida por un derecho y un Estado *ad hoc* y por los instrumentos de poder de que éste se vale. La "otredad" es pues un chaleco de fuerza impuesto por la codicia. A esto queda reducida la libertad. Lo que Mary McCarthy denomina ascetismo más se parece a un resentimiento por impotencia. Si la "otredad" es nociva y falsa es precisamente por exceso de materialidad y por su carácter excluyente. No habría "otredad", no habría división o divorcio, si entre lo pedido por la vida y lo dado por la civilización existiera acuerdo. La civilización es, pues, insuficiente o inadecuada y el sometimiento psíquico y moral a una civilización predominantemente materialista, autolimitada y coactiva, es algo tan abyecto como desgraciado. El supuesto inmaterialismo no es pues su virtud sino renuncia y marginalidad. (Lo negativo de los intelectuales es en realidad positivo por otras razones.) La imagen falsa de la felicidad que expande la propaganda se está burlando más que del turista europeo del propio norteamericano (por muchos motivos casi un turista en su propio país), no porque los objetos materiales no sirvan sino porque se pretende que sus ventajas o facilidades sean consideradas como condiciones excluyentes de la felicidad posible.

Dice Mary McCarthy que los europeos creen todavía que el dinero trae aparejada la felicidad y cita como ejemplo la venalidad de la vida literaria europea para agregar que una cosa así es inconcebible en el país del dólar. Es posible que lo sea. Pero si la venalidad es inmoral también lo es la intromisión de la empresa comercial norteamericana en la obra literaria. Por lo demás, los ejemplos mencionados por Mary McCarthy para referirse a los europeos son demasiado peculiares y escasos para acreditar la generalidad del aserto. Nada prueba el supuesto materialismo de los europeos el hecho de que una heredera norteamericana moralmente prostituída se compre para marido a un degenerado europeo cualquiera, porque la singularidad del caso, poco frecuente en relación con los muchos millones de habitantes de ambos continentes, no hace ley.

Mary McCarthy dice que por ascetismo el norteamericano soporta el ruido y el trajín enloquecedor de la vida social. Soportar no es precisamente estar de acuerdo. Dice también que la adquisición de bañeras es un fenómeno de manumisión y espiritualidad. No cuesta mucho admitirlo. Como la compra del tenedor, el cepillo de dientes y la cama. Lo grave es quedarse allí, admitir lo útil como una especie de religión. Pero lo más importante no es tener una bañera, un automóvil o un aparato de radio sino saber qué debe hacerse con estos objetos como medios de que se vale la vida y no como fines. Este saber forma parte de

un estilo y el estilo importa selección de los medios y uso apropiado y oportuno. Un estilo de vida equivale a una conducta física y espiritual con arreglo a un proyecto acerca de cómo las cosas y los hechos y las personas deben ser valorados. Es bárbara, simplemente bárbara y atrozmente materialista la actitud del norteamericano que adquiere una bañera sólo para ejercitar el derecho de comprarla y no para bañarse. La bañera se convierte para su dueño en mito. Decir que es humanista y un teórico impráctico de la perfección el tonto que pone dos inodoros igualmente inspirados en la *voiturette* de su juventud, en un mismo cuarto de baño, es incurrir en exceso de imaginación. En modo alguno podría Mary McCarthy convalidar como actitud general el caso único de un loco lindo.

Cuando Mary McCarthy declara que los derechos inalienables a la vida, a la libertad y a la conquista de la felicidad parecen haberse convertido en la práctica en un derecho inalienable a la bañera, el inodoro y las conservas, en realidad afirma que semejantes derechos están prácticamente en el callejón sin salida, o lo que es lo mismo, condicionados por las imposiciones de la empresa industrial que les pone fronteras a su ejercicio. Lo malo no está en las bañeras y el inodoro que son evidentemente cosas indispensables, tanto como las sillas y la mesa, sino en lo que Mary McCarthy denomina ascetismo, porque este ascetismo implica la negación tácita de los derechos a la plenitud de la vida, a la libertad y a la conquista de la verdadera felicidad individual. Nada de esto escamotea lo visible material como *realidad* con un sentido y como producto de un modo de ser norteamericano.

Mary McCarthy dice, asimismo: "sólo entre ciertos grupos, donde la manumisión, socialmente hablando, no ha sido alcanzada, el placer y el esplendor material constituye una finalidad en la vida y una ocupación". Y cita, como "excluidos de la comunión de los ascéticos", con la denominación de "parias", a los judíos, negros, católicos y homosexuales.

La posesión de una bañera o una heladera nos hace posible vivir de acuerdo con un tipo de respuesta social considerada buena (en vez de sucios, limpios... etc.). Pero esto no tiene nada que ver con el llamado inmaterialismo y si supone una mínima espiritualidad, no supone otra que la que está implicada en el hecho de bañarse o el de ingerir las bebidas frías o las viandas en buen estado de conservación. Lo grave es no pasar de aquí porque no se quiera o no se pueda.

El materialismo no está dado por la idea de que los objetos materiales (heladeras, bañeras, automóviles...) constituyen una respuesta necesaria y satisfactoria que ofrece la civilización a la vida del hombre, sino por el deseo de imponerla como respuesta única o preferente. En este sentido el materialismo norteamericano está dado por la excesiva mecanización, por el predominio de la uniformidad en lo externo (un merendero de Arizona, junto a la carretera, es una miniatura de Nueva York), por el predominio de lo físico y psíquico en el amor, por el predo-

minio de una clase de poderosos sobre la casi totalidad de la población, por el desprecio activo y militante al negro (hoy vigente también en los Estados del norte), por la desestimación del hombre, en general, que se implica en la coacción nacional (la "otredad") y extranacional de su sistema económico y de la política militar que la sirve (una política de comerciantes con la pistola en la mano). El materialismo está patente en la desaprensión con que Mary McCarthy encaja en la misma denominación de parias a los judíos, negros, católicos y homosexuales. Como no todos los católicos y judíos norteamericanos son pobres y sólo muy pocos negros tienen fortuna, son evidentemente los negros, judíos y católicos pobres los que no participan en la comunidad ascética mientras que en ella participa el resto del pueblo norteamericano que no interviene en el fenómeno de la "otredad", consistiendo su ascetismo en querer una bañera, una heladera, un automóvil sólo para estar en condiciones de usarlos y en aguantarse como santones los ruidos innumerables y el trajín ininterrumpido. Digo esto sin dejar de señalar la doble injuria que Mary McCarthy hace a los católicos, negros y judíos al considerarlos "parias" y al incluirlos en conjunto con los homosexuales, como si éstos constituyeran una raza o clase social diferenciada. A no ser que sean tan numerosos en Estados Unidos que Mary McCarthy los considere como un tercer género siguiendo el criterio de algunos doctrineros pederastas de la primera post-guerra.

Mary McCarthy no hace referencia alguna a los 35 millones de neuróticos que tiene su país. ¿No serán ellos, acaso, los verdaderos "parias"? ¿No son ellos, tal vez, los que no soportan el ruido del demonio, ni el trajín, ni los rascacielos, ni los automóviles... ni la mogigatería, el producto —o el residuo— de una civilización en el callejón sin salida de su monopolizante materialismo?...

Mary McCarthy dice también que si una conquista material acaba siempre esclavizando al espíritu, entonces la bomba atómica es el resultado de la Ilustración, y la tierra de las oportunidades, la tierra de la muerte. Señora mía: inventado el cuchillo usted lo puede usar para sacarle punta al lápiz, cortar el churrasco y meterle una puñalada a su novio. La bomba atómica es el resultado del movimiento científico de los últimos siglos. Pero el haberla usado y la amenaza de seguir usándola es un fenómeno exclusivamente norteamericano. No dirá Mary McCarthy que la amenaza tiene por objeto defender los derechos a la vida, a la libertad y a la conquista de la felicidad que los millones de ascetas norteamericanos no han podido conseguir en su propio caldo. No dirá que tiene por objeto defender el inmaterialismo o ascetismo aguantador del pueblo de su país (no contados los "parias"). Si es cosa sabida que la bomba atómica produce efectos que exceden cualquier objetivo estratégico, la muerte "masiva", imposible de evitar, ha dado a su empleo, y da a la amenaza de emplearla, los caracteres jurídicos del crimen (contra la humanidad, contra la paz) que los cinco grandes establecieron al final de la guerra mundial para juzgar a los criminales de guerra nazis.

Mary McCarthy agrega que el ascetismo total del carácter nacional norteamericano, su hábito de vivir en (pero no a través) lo circundante, su desapego de las cosas, lo prepara a soportar la bomba atómica pero no a enfrentarse con ella. No importa el diagnóstico de ascetismo, pero sí el embotamiento de la sensibilidad, por pasivo compatible con la falta de escrúpulos que la política norteamericana muestra en nuestros días. Más parece, ascético o no, falta de sentido de la dignidad del hombre, sojuzgamiento de la capacidad de iniciativa para las nobles empresas espirituales, imposibilidad de una reacción moral socialmente eficaz, acaso resultado del excesivo legalismo policíaco o de la lapidación de la voluntad por el ruido, la urgencia, la psico-publicidad, la radio, las bañeras, las heladeras, las moles de los rascacielos, las producciones en serie, las noticias policiales en primera plana y a todo vapor, los gangsters politizados y sin politizar, internos e internacionalizados, etc. Lo que dice Mary McCarthy equivale, poco más o menos, a la esquizotimia de querer hacer algo y no tener ganas. Tener aversión de la bomba atómica y no poder hacer nada en contra de ella es prueba de una abulia enfermiza inconcebible en el poderoso país de los automóviles y de la coca-cola.

Inmaterialismo y ascetismo no son espiritualidad y vigencia de los valores morales superiores en la conducta cotidiana. Tampoco son amor a la vida y a lo que puede hacerla digna. Como quiera que sea no son precisamente los presuntos ascetas los que han creado lo visible material de Estados Unidos, aunque lo hayan dejado hacer; y de ser cierto que lo son, el ascetismo sería una filosofía de la indiferencia frente a las tropelías de la realísima "otredad" interna e internacional.

NORBERTO A. FRONTINI

CUANDO recuerdo una experiencia personal de "cicerone" cultural veo cuánta identidad hay entre la posición de Mary McCarthy frente a su país y la nuestra. Pero hay ciertas diferencias. En Estados Unidos se ha hablado alguna vez de los sudamericanos como de "más europeos", más inclinados a la cultura. No sé si lo consideraban un signo de superioridad intelectual frente al americano inclinado a lo práctico.

Ahora bien, la autora del ensayo nos demuestra que esa superioridad técnica la avergüenza, y con mucha originalidad intenta una versión ideal en la cual sus compatriotas sobrellevan la carga de su progreso mecánico un poco masoquísticamente, en realidad.

Hay dos clases de "chauvinismo", uno el común, el incondicional; el otro (el más peligroso) el de intentar sustituir una realidad desagradable por una posibilidad real en la autora de la teoría, y, tal vez, en otros intelectuales que poseen el "sentimiento trágico de la vida".

Aventuro, pues, que Mary McCarthy enmascara la realidad con su deseo de trasmutarla. Pero ¿la realidad que teme es tal como ella cree? En el N^o 182¹ de esta revista, su directora se anticipaba a las críticas de Mary a los objetos, mientras que en el número conmemorativo cita a James Laughlin y sus sombrías estadísticas. Estos dos ejemplos me parecen harto elocuentes y señalan exactamente cuál es el peligro mayor. Esta civilización másificada no debe sus efectos destructores al empleo de adminículos que proporcionan comodidad. Bienvenidas todas las ventajas de la comodidad mientras sean medios y no fines.

La anécdota del ciudadano de Nueva York, que metió en su automóvil la radio y otros adminículos mecánicos y arrojó todo al Ontario, sería la reacción típica del norteamericano "que no goza de sus posesiones". ¿Esta reacción erewhonianiana no hubiera sido más provechosa si hubiera arrojado sus libros del Month Club y el "Reader's Digest"?

En suma, es Mary McCarthy en este ensayo una discípula demasiado literal de Butler. Atribuye a la máquina el peso de la culpa y se libera de ella atribuyéndole una condición inconfortable.

Creemos mucho más espiritual gozar de la posesión de un Buick que gozarse en la cultura mecanizada: desde las historietas al cine, del "Reader's Digest" al "Best Seller".

Este fabuloso empleo comercial de la inclinación general a la mediocridad (aun en Francia tiene mucho más éxito —no deseable— *Louise* que *Pelléas*) no ha alcanzado en ningún país el enorme influjo que tiene en Estados Unidos. En forma más moderada, tal vez por ser en escala menor, esta situación nos alcanza.

En cuanto a los visitantes, es una lástima hacer el gasto de honradez y autocrítica en provecho de quienes se descalifican a sí mismos por aprovechar en visión de "turistas" —este epíteto los califica— los elementos superficiales, engañosos, de un rápido paseo. Recordemos los juicios injustos, en su rotundidad, de Pío Baroja (*Juventud*, *Egolatría*) para demostrar cuánto hay de visión "a priori" en algunos europeos.

A los visitantes —y a la autora de "Norteamérica, la hermosa"— debería repetírsele con Walt Whitman:

*No me dejaré humillar por las cosas irracionales,
penetraré lo que hay en ellas de sarcasmo hacia mí,
haré que las ciudades y civilizaciones se me rindan;
esto es lo que he aprendido de América: ésta es la suma, y ella enseño de nuevo.*

Lo que es un buen punto de partida, de nuevas partidas.

J. A. MAHIEU

1. Victoria Ocampo: "Contestación a un diálogo polémico".

“**I**NMATERIALISMO”, “materialismo”: creo que en el fondo es una discusión originada por un simple prefijo que conserva un lastre injustificado y anacrónico. Algo así como el desdén que en el siglo XIII se sentía por el misticismo franciscano o por los primitivos romances en tiempos de Santillana, o en el argentino siglo XIX por el *Martín Fierro*, que eran, respectivamente, *lo genuino y esencial de sus épocas*.

El tan traído y llevado *materialismo norteamericano* —auténtico, pese a los ingeniosos argumentos de Mary McCarthy que a todo trance quiere que exista un trasfondo inmaterialista en los Estados Unidos— *no es sino la culminación y el paradigma de la tónica de nuestra época y de todos los países que viven un ritmo sincrónico*. Más todavía: una de las dos fases del mismo fenómeno. La otra es la rusa. De donde se sigue que los únicos inmaterialistas de 1951 son los bosquimanos, si es que todavía existen y si no se han hecho comunistas o han comprado una heladera a escote.

Es muy común, sobre todo en nuestras latitudes, adoptar la pose de ingenuo refinamiento, de hispánico y cómodo desdén por todo lo que huele a *materialismo yanqui*, lo que no es óbice para que bebamos las importadas coca-colas y devoremos los “best-sellers”, la más genuina —cosa muy distinta de bella— literatura de nuestra época, llevados a su culminación por los norteamericanos, pero adoptado por todo el mundo e incluso imitados. Y aunque algunos se escandalizan, el muy difamado “Reader’s Digest” es una expresión fundamental, como lo es el hasta hace muy poco vilipendiado jazz.

Bien dice Ortega que ésta es la época del hombre masa, pero no corresponde agregarle un matiz peyorativo, sino aceptarlo como es; y lo que actualmente es, lo que resulta de un análisis de la realidad —transitorio o no— y no de la proyección de un proceso hipostático, es un *afán de tener*, no un Goya o un Rembrandt, sino una reluciente heladera, *necesidad imperiosa de posesión y de comodidad*, sentidos con acuciosa inmanencia. Esto es lo que quiere el mundo —y su volición es determinante vertebral— y no lo que se pretenda explicar con argumentos fideístas o invocando imponderables.

Por ese despreciado materialismo —limitado erróneamente a los Estados Unidos— y que desde los tiempos del quejumbroso Hesíodo ha aumentado en acelerada progresión —lucha hoy el mundo, movido por el ecuménico denominador que va eliminando estilos nacionales por un activo proceso de universalización de la conciencia histórica.

Para terminar: que me resultan inadecuados los términos del planteo a que se quiere someter al pueblo norteamericano, por la simple razón de que uno de ellos hoy no existe y el otro no es privativo de ese pueblo —el ejemplo más elocuente de un fenómeno al que le ha dado solución— sino de todo el mundo. De ahí que no tanto contesto la primera pregunta cuanto afirmo que está deficien-

temente enunciada. La respuesta de la segunda y tercera es corolario de la primera, y en cuanto a la última, se necesitan más de trescientas palabras para responderla.

DAVID VIÑAS

AFIRMA Mary McCarthy que el pueblo norteamericano es inmaterialista. Resulta difícil rebatir una noción tan generalizada y amplia, máxime cuando para probar su argumento esgrime pruebas un tanto insuficientes e inesenciales. Además, el vocablo "inmaterialista" es ambiguo de suyo y al no especificarse el sentido que le atribuye la autora, el artículo se tiñe de superficialidad y desaliño conceptual.

Veamos un ejemplo: "El argumento más fuerte en pro del carácter inmaterialista de la vida norteamericana —dice— es el hecho de que toleramos condiciones que son, desde un punto de vista materialista, intolerables". Y bien, si ahondamos un poco veremos que Mary McCarthy está equivocada, que lo que ella considera una prueba no es tal y que su juicio es ligero. Un estilo de vida es inmaterial cuando el hombre toma los objetos que están allí y que son signos de una civilización, ya sea una máquina de lavar o un Buick, como medios y no como fines. Ya señaló Husserl que "todo signo es signo de algo; pero no todo signo tiene un significado, un "sentido". Diremos entonces que el estilo de vida deberá analizarse desde el hombre que da sentido al signo; el sentido es el que jerarquiza y califica la vida.

Yo diría que eso no lo ha advertido aún en toda su profundidad el pueblo norteamericano, lo cual no quiere decir que sentimentalmente no esté lleno de ansiedad "inmaterialista". Pero el pueblo norteamericano vive más bajo la impronta de la cantidad que de la calidad. Quizá la conciencia de la brevedad de la vida humana le incite a atiborrar su reacción de tiempo con la pluralidad de ocupaciones y ello lo sumerja en un círculo vicioso de materialismo y trivialidad. Su relación con los objetos se ha convertido en una puja constante y se resuelve, a consecuencia de la primacía de criterios comerciales de máximo rendimiento elevados a norma de vida, en esas condiciones de las que habla Mary McCarthy. Y todo en desmedro del espíritu, el espíritu que no entiende de ahorrar más tiempo para ganar más dinero con el que compraremos más máquinas que nos ahorrarán más tiempo que a su vez... se pierde, y el estilo de vida se torna más crispado, más de pesadilla, pero, de hecho, no más inmaterial. Por eso lo que Mary McCarthy denomina ascetismo e inmaterialismo a nosotros se nos ocurre la marcha forzada de un país al que no hay por qué escatimar el juicio duro y la verdad que no halaga pues está lleno de energía adolescente y valiosa.

MIRTA ARLT

Teatro

Louis Jouvet

*On ne fait du théâtre que par plaisir
et en liberté. — LOUIS JOUVET*

CUANDO desaparecen aquellos a quienes nos atan vínculos de admiración o de cariño, solemos abrir cajones en que duermen fotografías y paquetes de cartas. Es todo lo que nos queda en medio del amargo o dulce sufrir de los recuerdos. No faltarán en el mundo entero innumerables retratos de Jouvet que saldrán a relucir, con motivo de su muerte, en revistas y diarios. Yo conservo algunas cartas de él, relacionadas con su jira en América del Sur y con las múltiples dificultades que tuvo que vencer. Acabo de releerlas.

El 9 de febrero de 1943 me escribía: "El glorioso saltimbanqui terminó por fin una temporada en Lima, de la que se habría usted sentido contenta y hasta orgullosa por amor a las letras y al teatro francés..." Poco de saltimbanqui y mucho de glorioso había en Jouvet. Y esta vez su temporada terminó definitivamente, así como la de sus dos compañeros de trabajo y de renombre: Jacques Copeau, Marguerite Moreno. No puedo ya evocar a uno de ellos sin que surjan los otros dos. Están entre mis muertos-vivos.

Marguerite Moreno, el *Aiglon*, la Fedra de mi adolescencia; la Musa de las *Noches* de Musset; la voz grave que me reveló a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, y que me hizo llorar de risa leyéndome a Courteline. Marguerite Moreno, la admirable profesora de dicción que conocía como pocos el misterio, la diversidad y los matices infinitesimales del habla francesa; las variedades de timbres de la *e*, de la *a*, de la *o*; las cuatro vocales nasales (que dan un sabor particular al francés cantado) tan mal nasalizadas por los españoles e italianos; las entonaciones ascendentes o descendentes... ¡qué se yo! Moreno no explicaba nunca su ciencia en forma de tratado práctico de la pronunciación francesa; la aprendía uno a su lado con sólo oírla recitar, leer un texto, o aun simplemente hablar. Era algo contagioso para todo oído afinado.

Nada, ni siquiera una representación perfecta, fascina tanto al aficionado como los trabajos preliminares que la preceden y la hacen posible (lecciones o

ensayos); este ajuste tan delicado que pone de manifiesto el talento del director artístico o del profesor, la intuición, el genio del intérprete o del discípulo. Otro tanto ocurre con los ensayos de un concierto suelen interesar más que el concierto mismo. Este *maduramiento* que parece entregarnos su secreto, producirse ante nuestros ojos, al alcance de nuestro oído, es una representación que se agrega a la representación, una ejecución que se agrega a la ejecución, un concierto que se adelanta al concierto. Concierto es la palabra exacta: un concertarse para tales o cuales rectificaciones, de las que nacerá un acuerdo perfecto. Por eso no olvidaré nunca las pocas lecciones que recibí de Copeau. Leíamos juntos Racine: él, cualquier papel masculino; yo, el femenino que correspondía. Sus observaciones, los consejos que me daba resplandecían de inteligencia y genio dramático, como sus creaciones en las tablas. Recuerdo particularmente la lectura de un diálogo entre Titus y Bérénice. Repetía los alexandrinos más conocidos y admirados iluminándolos de modo imprevisto y repentino, inventándolos de nuevo al pronunciarlos:

*Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;
Que le jour recommence et que le jour finisse
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus!*

La simplicidad de esta queja, que únicamente puede expresarse haciendo caso omiso de la puntuación y pronunciando los versos en un sólo aliento, que es como una expiración prolongada al extremo, tomaba en labios de Copeau una vibración ahogada, rendida. Era el tormento de la separación, el agotador tormento de la ausencia en los enamorados que, gracias a su voz, a su arte, pasaba de su corazón a esas sílabas.

Ignoro en qué forma y cuánto habrá influido Copeau en Jouvet, cuando éste comenzó su carrera. Pero eran hombres de fortísimas personalidades y muy distintos. Jouvet tenía como característica evidentísima una dicción entrecortada (cuando le daba la gana), que habría podido considerarse, en rigor, defectuosa. Pero llegó a ser, como su nariz aguileña y su gran boca sensual, inseparable de la impresión que uno conservaba del hombre, de su talento, de su viva seducción. Esta dicción tan suya, este *débit* insólito (y del que sacaba partido, sin embargo, en papeles tan diversos: Knock, Arnolphe o el pocero de *La Folle de Chaillet*), esta costumbre (¿tomada por qué?) de cortar las frases, los versos, con súbitas frenadas casi siempre arbitrarias, ¿era mala o buena? Inimitable, o mejor dicho, mala para tomar de modelo, por lo mismo que se prestaba tanto a la parodia. Pero tan llena de autoridad en boca de Jouvet que no quedaba más remedio que

sucumbir al encanto. En resumidas cuentas, Jouvet, el grande, el irremplazable director artístico, el intérprete igualmente irremplazable de Giraudoux, Romain, Molière (se podrá hacer *otra* cosa; nadie volverá a hacer lo que él ha hecho) era, cuando tratábamos de definir en dos palabras su personalidad y la imagen por así decir sonora que de ella conservábamos, el hombre que hablaba *par à coups*.

Si se le ocurría, por ejemplo, cortar un alejandrino de esta manera:

Moi, j'irois me charger d'une... spirituelle,

o de ésta

Moi, j'irois... me charger d'une spirituelle,

o de ésta

Moi, j'irois me... charger d'une spirituelle,

o de ésta

Moi..., j'irois, me... charger d'une... spirituelle,

todo ello nos habría parecido igualmente legítimo y no habríamos encontrado (fenómeno bastante extraño) motivo de protesta. La frenada podía producirse en cualquier punto y de manera patentemente caprichosa. Pasaba como si se impusiera: era Jouvet. No había reglas ni lógica que valieran. ¿Acaso las hubo nunca para los artistas de su talla? El era su propia regla.

Valéry aseguraba (no tengo el libro a mano y cito de memoria) que el estilo de un escritor son los tics, las repeticiones, las manías, en fin, todo lo que una crítica ortodoxa no dejará de reprocharle. "Cuidado —decía a sus colegas—, lo que te reprocharán es *tú mismo* (*c'est toi même*).” Este punto de vista, este pensamiento sobre el estilo es aplicable, *mutatis mutandis*, a la dicción *par à coups* de Jouvet. Y a la de una Sarah Bernhardt (con su manera de salmodiar los versos), y a la de una Margarita Xirgu (con su canturreo, sus bruscas interrupciones y su manía de arrastrar las sílabas), y a la de una Ludmilla Pitoëf. La primera vez que oí a esta actriz en el papel de *Juana de Arco* (Shaw), creí que su hablar correspondía a su visión del personaje: candor aldeano, inocencia de la iluminación; creí que Ludmilla inventaba un acento particular para Juana. Pero al verla en otro papel (*Las tres hermanas*, de Chekhov), comprobé que el acento de Juana era sencillamente el acento habitual de Ludmilla. Esta vez lamenté que el candor aldeano no se circunscribiera al papel de Juana, al que me parecía muy adecuado. En otros papeles el candor se aproximaba peligrosamente a la bobería, cosa algo molesta.

La encantadora, rubia y maeterlinckiana Madeleine Ozeray, niña como extraviada entre bastidores, se había contagiado un poco del acento de Ludmilla. Estos

acentos son infecciosos. Pero la belleza de Madeleine Ozeray le permitía muchas licencias y los consejos de Jouvet hacían el resto. Jouvet insuflaba a los actores de su compañía algo de su propio genio teatral.

En septiembre de 1942, la noche misma en que iban a representar en Buenos Aires *L'Annonce faite à Marie*, el teatro se incendia. Se queman la mitad de los decorados. Jouvet pregunta ansiosamente: "¿Qué queda del decorado de *L'École des femmes*?" (Era el admirable decorado de Christian Bérard). Le contestan: "Queda un sillón, una silla y un rosal".

¿Qué queda después de ese otro incendio del que somos siempre espectadores impotentes y más o menos desolados? ¿Qué queda cuando los que hemos admirado o querido se consumen "dans une absence épaisse"? ¿Cuando su ausencia sólo es "présence épaisse" en nuestra memoria y rosal a costa de nuestras lágrimas? El escultor, el músico, el pintor y el poeta dejan una herencia tangible (si podemos decir que una obra de arte lo sea). Pero ¿qué dejan de sí los "gloriosos saltimbanquis"? ¿Una escuela? ¿Una tradición? No forzosamente. Hasta diría rara vez. Queda, quizá, la más inmaterial de las cosas:

L'inflexion des vois chères qui se sont tues.

Queda eso, sobre todo, para quienes recuerdan más con el oído que con los ojos. El mito de Orfeo y de Circe ha sido, seguramente, inventado por ellos y para ellos.

L'inflexion des vois chères qui se sont tues.

Inflexiones de voz más que voces. Las voces son como los rostros. Pueden tener gran belleza sin conmovernos. Pueden ser *vacías*. En estos casos es cuando forma y fondo se distinguen y no hay discusión posible. Hay voces mudas como la materia. No era, desde luego, el caso de Copeau, Moreno y Jouvet, pues la calidad del timbre era sólo parte de su riqueza.

George Berr, de la Comedia Francesa, hacía notar que el arte del *diseur* (o recitador) y el del actor se complementan, pero que desgraciadamente no siempre coinciden. Tal actor estimable ignora el arte del *diseur* (y en este caso no irá muy lejos en su oficio); tal otro, perfecto *diseur*, es un actor mediocre, incapaz de encarnar de veras el personaje (no tendrá nunca gran éxito en las tablas). Copeau, Moreno, como hoy Laurence Olivier, estaban maravillosamente dotados y equipados como *diseurs* y como actores. El caso de Jouvet es diferente. Su arte de *diseur* estaba hecho de tics y de manías: en suma, de pequeños defectos. Pero de defectos tan sabrosos que nos habría decepcionado corrigiéndolos. Bajo este aspecto, su perfección se burlaba de la perfección. En una conferencia dada en el teatro Athénée, en 1945, y publicada por Gallimard, Jouvet

decía: "Representar una obra es restituir a los espectadores los encantos que el poeta ha provocado en sí mismo. El secreto de estas dos fases, de esta liberación y de este exorcismo por una parte, de esta restitución y de esta comunión por la otra, define el oficio del comediante: el arte de decir, el arte de respirar un texto. Un texto es ante todo una respiración". Sí. Un texto es ante todo un modo de respiración. No en vano la palabra soplo y la palabra creación se aparejan tan a menudo. Y el comediante y el recitador, según los casos, deben ser capaces de "igualarse al poeta por un simulacro respiratorio" en el momento en que ofician. Esta palabra "simulacro" no me satisface. Se trata aquí de un fenómeno que va mucho más allá de la pura simulación. En los grandes comediantes y en los grandes recitadores es algo que linda con no sé qué transustanciación. El comediante, el recitador, contiene por un momento lo que seguramente lo sobrepasa. Se convierte en el poeta bajo las especies del verbo y el verbo en él se hace carne.

Jouvet contaba que le había sorprendido en extremo ver en Marruecos las primeras copias del Corán en la época de la Hégira. En medio de las páginas cubiertas de extraños caracteres musulmanes se veían grandes y pequeñas manchas amarillas semejante a girasoles y que se repetían a lo largo de todo el manuscrito. Jouvet preguntó su significado. "Las manchas grandes —le explicaron— son las marcas de los versículos; las pequeñas, las marcas de la respiración. Un texto no tiene el mismo significado ni la misma eficacia si no está respirado como ha sido escrito". No pondría mi mano en el fuego asegurando que Louis Jouvet respiraba siempre los textos exactamente como fueron escritos; pero estoy convencida de que su soplo creador era tan poderoso que esas infidelidades respiratorias eran en él un género de pecado venial que no implicaba la pérdida de la gracia. Y cuando íbamos a su teatro a ver *Electra*, *Knock*, *L'école des femmes*, esperábamos oír a Giraudoux, a Romain, a Molière... pero teníamos también el secreto apetito de oír a Jouvet, incluso con sus infidelidades respiratorias.

Jouvet hablaba de su oficio como pocos de sus colegas, con golpes de sonda en el misterio del teatro, del comediante y de lo que el valor humano de ese arte es capaz de suscitar en el menos avisado de los espectadores. Había empezado su carrera como electricista del Vieux Colombier, creo. Era un hombre habituado durante toda su vida a darle duro, a *trimmer dur*. Su gira por América del Sur (1941-45), no fué precisamente una sinecura. La compañía arrastraba consigo 233 bultos, representando un volumen de 379 metros cúbicos, cuyo peso total alcanzaba los 34.000 kilogramos. El repertorio se componía de veinte obras. El número de los ensayos necesarios fué de 1077. Esta gira afirmó con su éxito el prestigio del teatro francés en un momento doloroso para todo francés (y para todo amigo de Francia); pero ¡a costa de qué fatigas! Jouvet me escribía de México: "No le contaré en detalle nuestra existencia y nuestras dificultades. Nues-

tra temporada ha sido muy hermosa. Me disponía a hacer una nueva temporada en la Martinica, adonde nos habían invitado. Pero cierto desgano se manifestó en la compañía. Acaban de movilizar a dos de nuestros camaradas. Pese a todos los esfuerzos que he podido hacer, me veo hoy mismo en la obligación de disolver la compañía, en espera de poder volver a Africa del Norte y continuar mi oficio. No sé qué voy a hacer. Quedamos una docena, cuya subsistencia tengo que tomar a mi cargo. He vivido hasta ahora en medio de gestiones, de solicitudes, de toda clase de ocupaciones y de preocupaciones agotadoras, y hoy mismo no me gusta mucho escribirle esta carta que no dice gran cosa...

De vuelta a París, instalado de nuevo en su teatro, las inquietudes continúan: "Estoy ensayando la última pieza de Jean Giraudoux, *La Folle de Chaillot*, en medio de mil dificultades —me escribía en octubre de 1945—. Marguerite hace el papel de la loca".

En la *Folle*, con los tan perfectos decorados de Christian Bérard (esos decorados que daban el tono y el clima de una obra en la forma más exquisita y francesa), vi a ambos en escena por última vez. 1946. Hace un gran calor de verano parisiense. Llego de improviso al Athénée. Entro en el camarín de Jouvet. Sentado ante su escritorio, me veo a un pocero ("vidangeur"), a la quintaesencia de todos los poceros. Su vestimenta contrasta con los objetos y muebles que lo rodean. El pocero se levanta de un brinco, me abraza, me toma de la mano, me arrastra consigo por una estrecha escalera: "Vamos ligero a dar una sorpresa a Marguerite". Entramos en un camarín cuya puerta está entreabierta. Marguerite Moreno, sentada ante su tocador lleno de tarros de "coldcream", de frascos, de cisnes, de polvos, se está despidiendo de una joven actriz de la Comedia Francesa, que le besa respetuosamente las manos (esas pálidas y célebres manos). El inverosímil traje del primer acto yace ahora, despojo inerte, sobre un sillón. Marguerite me reconoce en seguida (hace diez años que no nos vemos). "*Treize-treize*", dice. Era el número de su casa de la calle Córdoba, cuando vivía en Buenos Aires y yo era su discípula: así firmaba las cartas que me escribía. A mi vez le beso las manos. Es la única parte de su persona que no está maquillada sin piedad o cubierta de los más extraños atavíos. Representar en plena canícula con un arnés semejante debe de ser cosa seria a su edad. Me hace sopesar el traje del primer acto: pesa arrobás, un abrigo de *loutre* es mucho más liviano. "Qué importa —me dice—; cuando estoy en escena lo olvido todo y soy feliz". Apenas tenemos tiempo de mirarnos, de interrogarnos. Apenas tengo tiempo de decirle que su nueva creación es aún más extraordinaria que las anteriores y que me parece que ha llegado a la cima de su arte a la edad en que otras renuncian. El pocero me toma nuevamente de la mano y volvemos a bajar casi corriendo la estrecha escalera. El segundo acto va a comenzar. De prisa, de prisa. El pocero me acompaña hasta la puerta que comunica con la sala. Me

abraza mientras lo llama un tramoyista. "Nos veremos luego". "Hasta luego, Jouvet".

Cuando presenté la "matinée" poética de su compañía, en Buenos Aires, dije: "La riqueza de Francia es haber podido darnos sus poetas; la nuestra, haber sabido recibirlos". Pero el dramaturgo, el autor teatral (por más poeta que sea), exige algo más que ser impreso y ser leído luego por cada lector, en la soledad y el silencio. Exige un agente de enlace para llegar a su público y cumplir su destino con plenitud. Exige ser traducido, encarnado. Necesita, en suma, recurrir a una *respiración*. Estos textos esperan que alguien les insufla la vida especial que el autor ha soñado para ellos. Y esa vida depende del soplo de un comediante. Jouvet habrá hecho a los escritores por una parte, al público por otra, el don precioso del soplo sin el cual toda comedia, todo drama, queda como en un limbo. El bautismo de su soplo. Don especialmente impalpable, inmaterial y efímero. Don que nada protege contra el gran incendio de la muerte. Don que no inmortaliza, con su precedera inmortalidad, el frágil mármol de las palabras, de los sonidos y de los colores.

*Réunis le monde en un seul vers qui cesse d'être dès qu'on l'a dit.
Expire-la tout entière en fin d'un seul coup, cette image transitoire
de ce qui ne peut passer!*

Reunir el mundo en un solo verso que deja de ser es cuestión del poeta. Pero dar soplo a este verso, pronunciarlo, es cuestión del intérprete. Ese instante que participa de la eternidad le pertenece. "Es el escritor de genio el que organiza el teatro", escribía Jouvet. De acuerdo. Pero es por los pulmones del comediante por donde respira el teatro y en su carne donde palpita. El es quien establece una misteriosa correspondencia entre el público y el autor, una correspondencia que prescinde a menudo de la inteligencia, ese camino real, y va derecho a la meta por el atajo oculto de la receptividad emotiva.

Arte de decir = arte de respirar un texto. Jouvet estaba en lo cierto. Y habrá sido durante muchos años, durante los que fueron quizá los más penosos de la historia de Francia, la encarnación del arte dramático francés, tanto en su país como en el mundo. Los poetas de Francia y del mundo habrán respirado durante toda una época por sus sólidos pulmones. El les habrá dado su soplo, su alma, hasta el fin. Por este soplo, por esta alma, se identificó con ellos y los igualó.

VICTORIA OCAMPO

TARDÍO DESAGRAVIO

Con pena he visto trabajar en el Odeón, ante sólo tres docenas de espectadores, a una de las más simpática e ingeniosas "troupes" de Francia. Y bien merece que la llamemos "troupe", pues en su organización interna no rige el consabido ordenamiento jerárquico (primer actor, primera actriz, dama joven, galán joven, actor de carácter, característica, cómico, etc., etc.). Si le aplicáramos la usual nomenclatura nos hallaríamos con varios primeros actores que, cosa curiosa en la vida del teatro, no dan la impresión de vigilarse ni de envidiarse. Primeros actores son tanto Jean Pierre Grenier como Yves Robert y Olivier Hussenot, y algunos otros. Y como primeros espadas se comportan, pues, según sea el espectáculo que ofrecen, no tienen inconveniente en cederse uno a otro la alterantiva o en aceptar papeles menores. Tal ausencia de vanidad facilita el ensayo de cualquier obra nueva y no origina confusiones ni quiebra la disciplina, pues existe un orden lógico, determinado por la capacidad de cada intérprete para un primer papel. A ninguno de la "troupe" se le ocurriría, me parece, disputarle el personaje de *Liliom* de Molnar a Yves Robert, o de *Sganarelle* a Hussenot, o del fotógrafo de *Les mariés de la Tour Eiffel* a Grenier. Así, con esta facilidad, con esta humilde alegría de servir al teatro imagino yo que trabajaban las compañías de comediantes del siglo xvii o de la Edad Media, los alegres "forains" que divertían al pueblo cerca de la abadía de Saint-Germain-des-Prés hace tres siglos, en torno de los albergues y las tabernas, arrostrando el furor de los artistas italianos y de los engolados actores del Hôtel de Bourgogne. De este modo concibo que iban de un pueblo a otro aquellos cómicos de la legua, aquellos "farceurs", aquellos "faiseurs de tours", desheredados y dispersos después por la creciente prosperidad comercial de la industria escénica. Creo que la "troupe" se propone revivir aquella era dichosa y primitiva (tan cercana de los orígenes sacros del teatro). La experiencia vale la pena. Lo que vi de ella me sedujo. Y me sedujo más que nada por la ausencia de manifiestos retumbantes y declaraciones enfáticas. "Uno de mis remordimientos —ha dicho Jean Anouilh— es no haber escrito una pieza para Hussenot y Grenier, como se lo prometí a mi nieta un domingo a la tarde en las Tullerías, cuando los vi como ella los ama bajo sus figuras de clowns, Bobèche y Lapopie. Algún día lo haré, pues ahora un humor sombrío me lleva por otros caminos. No lo haré el día en que el mundo me parezca menos feo. Lo haré el día en que me parezca tan feo que renuncie a hablar de él para refugiarme en el único universo aceptable: el de la infancia".

Bien. Tanto los dos artistas que aligeraron el corazón de Jean Anouilh, como Yves Robert y los Frères Jacques, han sido prácticamente ignorados por el público de Buenos Aires y desdeñados por sus críticos. Estos actores eximios y "metteurs en scène" de rara maestría han trabajado ante una sola casi desierta. Fueron pocos los que contra los consejos de un público "entendido" tuvieron la intrepidez de pagar cincuenta pesos la platea para contemplar un espectáculo tan pobre y desprovisto de interés, "indigno de la jerarquía del Odeón" (sic) según la opinión de algunos críticos porteños. Nunca he aceptado el axioma de la infalibilidad del público de Buenos Aires, axioma tan grato a nuestra vanidad, pero de todos modos su deserción esta vez me sorprendió. Reflexioné después y ahora lo hallo perfectamente lógico y muy de acuerdo con otros antecedentes. Recuerdo que *Hallelujah*, al estrenarse, fué silbada, con pataleo, en un verano de Mar del Plata. Recuerdo que *Green pastures*, un film clásico se estrenó ante quince espectadores, salvo error u omisión; recuerdo que en tres días hubo más gente para ver *Cuéntame tu vida* que en dos meses para *Enrique V* de Laurence Olivier; recuerdo que las escenas más tiernas y conmovedoras de otro gran film, *Nuestro pueblo*, fueron recibidas con carcajadas. Una cosa es el público de cine y otra el de teatro, sobre todo el del teatro francés, se dirá. No lo creo, pero no voy a discutirlo. Sin embargo, creo más en factores de contraste que en razones de analogía para explicarme esta ausencia de público. El sector de la gente que se precia de gustar hasta el delirio del teatro francés cuando éste viene a Buenos Aires, se encontraba, frente a la "troupe" de que hablo, con algo que no estaba en sus costumbres. No había actores conocidos (un Jovet, un Barrault, un Guitry, un Renoir, un Ledoux, un Fresnay), ni actrices (Edwige Feuillère, o Gaby Morlay, o Gabrielle Dorziat, o Valentine Tessier, o Madeleine Renaud). No paseaban sus actrices por el escenario deslumbrantes modelos de Carven o de Piguet. Sus actores no venían a ofrecer en ricos decorados una boda, un duelo, un divorcio o un adulterio, como solía traer periódicamente André Brulé, atestándonos de Bernstein y de Bataille, y luciendo un frac de paño azul marino en el segundo acto. Para el "habitué" porteño al teatro francés, seamos justo, esta "troupe" traía un repertorio diverso y muy confuso. Es cierto que por ahí figuraba un poquito de Molière (*Le mariage forcé*) y que el programa anunciaba algún poema de Laforgue y de Verlaine (poetas muy "capaces", me aseguró una señora en el vestíbulo del Odeón); pero presentarse con un cuadro de circo (*Parade*) y cerrar la temporada con canciones de un cabaret existencialista (*La Rose Rouge*) era casi una burla. Confieso que embargado por toda suerte de dudas y prevenciones, y hasta sospechando que la "troupe" explotara quizá la resonancia de sus éxitos de París con algún burdo remedo para salir del paso en esta jira por América del Sur, fuí a ver *Liliom*, de Molnar, dispuesto a salir defraudado.

Pocos cuadros me bastaron para comprobar que estaba frente a un espectáculo admirable de precisión e inteligencia. Ante los maravillosos decorados de Malclès o ante simples telones se desarrollaba la historia conmovedora de este "mauvais garçon", Liliom, y de la abnegada Julia. Decorados pobres, sentenció la crítica metropolitana. Eran en verdad muy pobres, con muy poco cartón, con poca madera, con pocos muebles. Así los quiso Malclès, que puede hacer deliberadamente pobres, premeditadamente pobres, las mejores escenografías de Francia. Gran parte de la fuerza lírica, de la ternura y la simpatía del espectáculo residía precisamente en esa rara pobreza. Tan pobres y tan perfectos eran los decorados que habrían podido ser sacados del Odeón y colocados en la vereda de enfrente, y la pieza no me hubiese conmovido menos. Pocas veces en el teatro sentí una impresión estética semejante. Sólo puedo comparar ese estado de ánimo de total entrega a un puro espectáculo en que se desvanece todo accesorio y hasta donde el texto resulta, si bien se mira, cosa secundaria, con mis primeras y lejanas impresiones del circo. La misma exactitud milimétrica del trapeceista, o de la muchacha manteniendo el equilibrio de los suaves escarpines sobre la cuerda tendida se reproducían en la mímica sutil, sin efectismos, de Yves Robert, en los monólogos inimitables de la ingenua Annie Noël.

Temo el ditirambo y no me gusta insistir. No resistiría a la tentación de hacerlo si tratara de describir la desconocida fuerza de comicidad de los *Exercices de style* de Raymond Queneau o la cautivante fineza con que fué montada *Les mariés de la Tour Eiffel*. Las variaciones de Queneau me parecen simplemente una concepción genial del absurdo, con la frescura original y la espontaneidad con que brota el absurdo en la mente de un niño. Aun así, creo que la lectura del libro de Queneau ofrece un pálido reflejo de la febril comicidad, de la curiosísima adaptación teatral de Yves Robert.

No me parece discreto extenderme más sobre el repertorio y las virtudes de sus intérpretes. Por otra parte resultaría extemporáneo, pues ya no puedo servir al lector para informarle, ni para que me refute. Creo que por mucho tiempo no podrá hacer esto último en Buenos Aires, pues presumo que ni la compañía Grenier-Hussenot, ni los artistas de *La Rose Rouge*, ni el portentoso mimo Marcel Marceau habrán quedado con ganas de volver. Tengo la convicción de que se han ido con el sabor amargo del fracaso. No haber tenido éxito en Buenos Aires, ni siquiera el "succès d'estime", que en algo compensa de la indiferencia del público, ha sido, indudablemente, una gran decepción para estos artistas, los genuinos representantes del movimiento teatral de la Francia de posguerra. Un éxito en Buenos Aires significa todavía mucho para un actor francés. Cuantitativamente no, claro está, pero sí moral y profesionalmente. En el ambiente teatral de París existe una alta opinión, formada a

lo largo de muchos años, sobre el juicio del público de Buenos Aires. Pude confirmarlo hace un año al visitar a Jouvett en su camarín del Ahténée durante un intervalo de *Tartuffe*. Hasta me animo a decir que fuera del público de su patria es el argentino uno de los primeros públicos que aspira a conquistar un actor francés.

La jira por América del Sur desde hace medio siglo ha sido una piedra de toque para juzgar la resonancia internacional de una compañía francesa. ¿Cómo no debía serlo para estos artistas que tienen una concepción tan pura del teatro? Para mí, tomando el término en su más alta e ilustre acepción, son la encarnación legendaria de los cómicos de la legua. Por eso los he visto partir con pena huérfanos de público y zarandeados por la crítica. Y como al fin y al cabo soy una microscópica fracción de ese público y ¡ay! una débil voz de esa crítica, les ofrezco, en homenaje de gratitud por tres veladas que no olvidaré, este modesto, tardío e inocuo desagravio.

AGUSTÍN GONZÁLEZ

CARTA DE LONDRES

"THE CONSUL", ópera de Gian-Carlo Menotti, en el Cambridge Theatre.

LA ópera *The Consul* de Gian-Carlo Menotti continúa siendo el éxito "de gran público"; pero al decir "gran público", no debemos olvidar el alto nivel medio de ese público musical londinense. La obra merece su éxito. No me atrevería a afirmar que es una renovación total del género, pero, por lo menos, el espectador recibe la impresión de que no está escuchando *una ópera más*. El argumento, en ciertos aspectos de su trivialidad cotidiana puesta en escena, podría recordar el de *Louise*, pero su fuerza y amargura hacen más bien pensar en la realidad misma (¿demasiado real, quizá, para ser artísticamente valedera?) o en el amargo libro de Virgil Gheorghiu *La hora veinticinco*, que pudiera haber tenido una influencia directa de inspiración. Helo aquí: "en alguna parte de Europa" que padece una dictadura, un miembro de la resistencia acaba de ser herido y se refugia, huyendo, en su propio hogar. Lo siguen los policías que penetran en la casa y lo revuelven todo, con su característica grosería. No dan con él, sin embargo. El fugitivo logra cruzar la frontera después de concertar una reunión en el país vecino, con su mujer, su madre y su hijito. Magda deberá obtener los documentos y permisos necesarios, para lo cual ha de ver al Cónsul respectivo. Y aquí empieza la tragedia, que no es otra cosa (¡y

nada menos!) que el papeleo automático e impasible frente a la agonía de todos los desesperados que han puesto allí sus esperanzas. En el consulado, una eficiente y frígida secretaria atiende a los solicitantes y rechaza o difiere sus solicitudes. El tiempo pasa y las cosas empeoran; la policía urge a Magda para que traicione a su marido y a sus amigos. Ella teme que la falta de noticias provoque la desesperación y la vuelta, que sería la muerte, de John. Para que no tenga necesidad de volver por ella, decide eliminarse, después que el hijito y la vieja madre han muerto. Envía un mensaje a su marido (que éste no recibe) y el telón se cierra cuando Magda, frente al pico de gas, muere rodeada de fantasmagóricos solicitantes, como en una pesadilla, que danzan ante ella una ronda de muerte. John, por su parte, ha vuelto a buscarla y ha sido aprehendido en el local mismo del consulado.

Como se ve, es un drama sombrío, que sólo da lugar a la sonrisa en el acto segundo, en una especie de *hors-d'œuvre*, cuando un prestidigitador sin documentos que prueben su profesión decide probarla practicando su arte ante la secretaria, para quien hace aparecer un ramo de flores y luego un florero y hasta el agua para las flores; hecho esto, hipnotiza a los solicitantes y los hace bailar una danza espectral, que es la misma que ha de ver en su agonía Magda Sorel. Aunque quizás excesivamente recargado de horror, el argumento de Menotti está bien construido y hasta el *hors-d'œuvre* del prestidigitador —que alivia la tensión del público— ha sido hábilmente injertado como para que parezca necesario antecedente de la escena final.

Musicalmente, el melodrama de Menotti es tan brillante como su libreto y su escenografía. Los críticos han podido rastrear "influencias" de Moussorgsky, Debussy, Puccini, Shostacovitch, y acusan al músico de falta de estilo musical o, lo que es lo mismo, de heterogeneidad en el estilo. Lo indudable es que esto no se debe a inexperiencia, sino a que el músico ha elegido deliberadamente su materia, según convenía a cada momento del drama. La música es, para Menotti, un mero auxiliar de la emoción dramática. La orquesta ha sido reducida al extremo, lo cual hace resaltar aún más su habilidad en la orquestación. En fin, *The Consul* exalta todos los virtuosismos que se conjugan en la representación: el del autor, el de los intérpretes y el de los músicos. Por esta razón, parte del éxito se ha debido a la maravillosa interpretación individual y de conjunto. Cada artista se condujo como actor y cantante consumado: hasta el mago (Norman Kelley) supo serlo en forma sorprendente, ostentando al mismo tiempo una magnífica voz de barítono. Y en los espectadores, durante mucho tiempo, persistirá el recuerdo de Patricia Neway, incomparable actriz trágica y gran cantante lírica. *The Consul*, de Gian-Carlo Menotti, ha sido un éxito plenamente merecido.

"THE COCKTAIL PARTY", de T. S. Eliot, en el New Theatre.

Continúa en Londres el éxito confirmado en Edimburgo y en Nueva York, a pesar de que las interpretaciones de la obra no han sido ni brillantes ni uniformes. El personaje del doctor Riley, encarnado por el excelente actor Rex Harrison, dejó muy descontentos a los londinenses. Hugh Sinclair, que tomó después este papel, no lo hizo mejor. Y he podido comprobar así, que una de las particularidades de esta tan discutida obra es que el *protagonista* varía cada noche según sean las excelencias o los defectos de los actores y actrices que intervienen en la representación. Para el común de los lectores, el protagonista de *The Cocktail Party* parece ser el doctor Riley, que se presenta durante todo el primer acto como un huésped inidentificado. Pero para el espectador, la cosa varía. En la primera representación a la que asistí, la palma del protagonista se la llevaba el actor Ian Hunter, en el papel de Eduardo, que adquiere al través de su sobria interpretación, y a causa de ella, un relieve insospechado. También se destacó Irene Worth en el papel de Calia Coplestone, que parece que requiere, sobre todo, la delicadeza de un metal de voz bien timbrada. He podido observar el impacto que logran en el público los efectos del "humour" de Mr. Eliot. Cualquier lector descuenta esto en lo que se refiere al primer acto, pero sorprenden las sonrisas durante los actos segundo y tercero, antes de que la tragedia pliegue sus alas en el gesto de Monna Lisa —el "nil admirari" de Horacio—: todos seguirán viviendo y aceptando el papel que Dios, supremo maestro del reparto, les ha asignado en el gran teatro del mundo. Y como detalle final que interesará al lector, diré que el propio T. S. Eliot, de acuerdo con el director y los críticos, ha acelerado por tres veces consecutivas el ritmo de la recitación, que emprende ahora una carrera vertiginosa. La obra impresiona como verdaderamente "teatral" y esto se debe, supongo, a las *sorpresas* que prodiga Mr. Eliot a lo largo de sus tres actos. No deja de llamar la atención la facilidad con que *The Cocktail Party* se pone en escena y se interpreta. Porque la interpretación no es fácil ni difícil sino posible o imposible. Y, si posible, fácil.

Londres, abril de 1951.

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

Cinematógrafo

“LAS ZAPATILLAS ROJAS”

Años atrás, Ben Hecht, aquella promesa frustrada de la narrativa yanqui que después fué absorbido por Hollywood, donde actualmente vive y escribe guiones cinematográficos, creó, dirigió y produjo un film extraño y hermoso: *The Spectre of the Rose*, donde narraba la historia, la tragedia de un bailarín casi genial, nacida ésta del choque de sus mundos sentimental y creativo, y, además, las motivaciones más profundas que impulsaban al artista a bailar y por último a fracasar en su arte y en su vida amorosa. (Recuerdo que Ben Hecht dedicó el film a las Siete Artes que alegran este inmenso valle de lágrimas). Me pareció una realización profunda, intensa, espiritual, con un diálogo y una fotografía de alta calidad, donde el mundo interior del bailarín, el deseo de triunfo y, finalmente, de fracaso, estaban perfectamente ensamblados no sólo con la atmósfera del film sino también con el ballet que servía de *leitmotiv* a aquél. La película fué filmada en blanco y negro, buscando tal vez cierta sobriedad y desechando cualquier elemento exterior que pudiese turbar la anécdota en sí, la calidad de la realización.

Cuando terminé de ver *The Red Shoes*, se me ocurrió repensar *The Spectre of the Rose*, por contraste, precisamente. *The Red Shoes* tiene la excusa de un buen ballet, que también da título al film, pero no está realizada con el propósito de alcanzar una obra de categoría superior, sino tan sólo de dar un brillante espectáculo de forma y color (lo que está plenamente conseguido) para atraer, como en verdad ocurre, a un público muy numeroso. No me parece nada raro, por otra parte, que el grueso del público guste a un mismo tiempo de altas expresiones de calidad (a veces ha ocurrido) o de espectáculos meramente sensoriales, aunque no es el caso exacto de *The Red Shoes*; me parece, más bien, que ciertos niveles artísticos pueden ser captados por un público medianamente cultivado que, al mismo tiempo, se busca a sí mismo en otras expresiones más cercanas; de la misma manera que un novelista tan profundo como Dostoiewsky puede ser gustado, sentido, no digo comprendido, por masas de lectores que alternan sus lecturas con la de Dumas, Salgari u otras especies aún más inferiores.

The Red Shoes tiene un buen comienzo con esas escenas del bullicioso "paraíso" que asiste al estreno de un plagio musical; pero bien pronto el argumento desvía su curso para narrar, en síntesis, la vida física de una *troupe* europea de ballet; hasta que, por último, la acción cristaliza, y culmina, en la realización del ballet *The Red Shoes*, basado en un cuento de Andersen, cuyo desarrollo cinematográfico es la mejor nota del film.

Se desdeñó, en cuanto a la película misma, la situación-nudo que hubiera agregado categoría a este espectáculo de color lujurioso, rutilante: el amor y la vocación disputándose las fuerzas de Victoria Page (Moira Shearer), episodio que, bien desarrollado, hubiera sido más que suficiente para levantar toda la narración de la vida andariega del ballet dirigido por Boris Lermontov.

En cuanto a la interpretación, Moira Shearer encarna con propiedad a la protagonista; Leonide Massine excelente como actor y bailarín, así como también casi todos los actores principales del film, con la sola excepción de Anton Walbrock (Lermontov), que carga las tintas de su empresario, un poco a la manera del cine mudo.

Michell Powell y Emeric Pressburger (escritores, directores y realizadores) no lograron ensamblar ballet y film (otro hubiera sido el resultado de haberlo conseguido), prefiriendo otorgar a ese "color por *technicolor*", que se anuncia al comienzo, la parte más importante del espectáculo, de tal modo que lo que resultó fué un film para los ojos, donde sólo queda el ballet, concebido y danzado por buenos artistas.

"LA CIUDAD DORADA"

En *Die Goldene Stadt* se cuenta la historia de una sencilla muchacha de campo que es atraída y seducida por la ciudad dorada, engañosa y pérfida. Una anécdota tan remanida sirve, sin embargo, con ayuda de buenos actores, de un color sobrio (lo que desagrada en el *technicolor* es justamente lo artificioso, lo antinatural de los matices cromáticos, cosa que no ocurre en este film, donde toda la gama tiene la suavidad casi "realista" que impide primero el deslumbramiento y finalmente el cansancio agotador, carnavalesco), de escenarios naturales, bailes y costumbres de los alrededores de Praga, para realizar un film sencillo, hermoso y hasta poético, donde Kristian Soderbaum, Eugen Klopfer, Paul Klinger, Kurt Meisel y Liselotte Schneirer desempeñan con propiedad los papeles de esta película europea dirigida por Haran Braun.

VALENTIN FERNANDO

Calendario

UN NUEVO MANIFIESTO SURREALISTA. — Como viene sucediendo con periódica regularidad desde hace más de un cuarto de siglo, una nueva serie de desinteligencias entre los surrealistas ha desembocado en un nuevo manifiesto, destinado a fijar la doctrina ortodoxa. Este, que coquetamente impreso en una larga tira de papel *crepe* rojo bermellón con reverso naranja tenemos a la vista, lleva por título *Haute Fréquence* y lo firman entre otros André Bretón, J. B. Brunius, Henri Parisot, Benjamín Péret, Man Ray y Anne Seghers. El estilo al menos no ha variado mucho desde el primer manifiesto de 1924: "...más que una actitud el surrealismo es, en el sentido más agresivo y total del vocablo, una aventura... No tiene por qué parecerse literalmente a lo que fué... Muchos se tranquilizan hoy porque creen comprobar el descrédito de ciertas formas de "escándalo" puestas en vigencias por el surrealismo, sin advertir que ellas no podían ser sino formas temporarias de resistencia y de lucha contra el escándalo que presenta el mundo de hoy tal como surge de sus instituciones... Frente a esa plaga sostenemos más que nunca que las diferentes manifestaciones de rebeldía no deben aislarse unas de otras ni someterse a una jerarquía arbitraria, pues consti-

tuyen las facetas de un solo y mismo prisma... la religión judeo-cristiana sigue siendo, en sentido estricto, la enemiga "encarnizada" del hombre, sea que logre o no incorporarlo a las ideologías totalitarias. Pero no por eso se libraré de tener que cerrar, con sus cómplices "trabajo-familia-patria", su fábrica de mutilados y de cadáveres... Sobrepasando de lejos la simple hipótesis de investigación, el surrealismo —cuya existencia orgánica se ha vuelto lo bastante flexible como para que el conjunto de nuestros camaradas extranjeros pueda asociarse al espíritu de la presente declaración— ofrece a la exploración un terreno suficientemente vasto y magnético para que deseo y libertad se creen recíprocamente hasta donde la vista alcanza".

PROBLEMAS DE PRONUNCIACIÓN. — En el número de abril de la *Hispanic Review* termina el extenso y erudito artículo de Amado Alonso sobre "Cronología de la igualación c-z en español", cuyas conclusiones, basadas en un profundo estudio de las obras de la época, ratifican lo que hace mucho afirmó Cuervo casi por pura intuición; o sea que desde comienzos del siglo xvii se daban ya por iguales c y z, eliminándose las anteriores diferencias de pronunciación. Pero el tratar de estos

problemas sobre la base de textos anteriores a la moderna fonética tiene sus dificultades casi insalvables, y así debe reconocerlo Alonso en una honestísima "Addenda" donde son de nuevo puestos en cuestión diversos puntos resueltos en apariencia en el texto del artículo. Pues lo más importante, o sea el sonido que en aquellas épocas tenían ambas letras, no está aun aclarado del todo.

MEJOR QUE EL PSICOANÁLISIS. — En Estados Unidos parece estar difundándose extraordinariamente una nueva técnica de curación psicosomática que su creador, L. Ron Hubbard, ha bautizado con el nombre de "dianética". Sus principios son simples: se trata de "descargar" los "circuitos demonios" creados por los "engramas" registrados en la "mente reactiva"; para ello basta "recorrer" varias veces los "circuitos demonios" y "borrarlos", como se hace con los alambres grabadores. Una vez cumplido este proceso —y cualquiera puede hacerlo, según Hubbard— desaparecen las causas de la enfermedad y desaparece también ésta como consecuencia. Pero, ¿qué son esos "circuitos demonios", esos "engramas", esa "mente reactiva"? Son la parte mala de la actividad mental, aquella que está asociada con el dolor físico y con las emociones penosas. Porque la parte más importante de la mente humana es la "mente analítica", que es una máquina de calcular no sólo buena, sino perfecta, infalible; pero está expuesta a la sobrecarga, que viene precisamente con

el sufrimiento. Entonces la "mente analítica" deja paso a la "mente reactiva" la cual registra las experiencias dolorosas en "engramas". Cuando un estímulo alcanza al "engrama" éste causa un "circuito demonio", el cual a su vez perturba las operaciones de la "mente analítica", provocándole una "aberración". Tales "aberraciones" son las causa de todas las "neurosis, psicosis, desequilibrios, y también (por definición) de todas las afecciones psicosomáticas".

Lo más curioso es que Hubbard sostiene que si bien el "engrama" puede ser adquirido prenatalmente, y aun desde el estado de huevo, tiene contenido *verbal*, y así: "Si el marido usa del lenguaje durante el coito, todas sus palabras serán engrámicas". Pero hasta es posible que se tengan registros *anteriores* a la concepción: "Muchos pacientes, tarde o temprano, se asombran al descubrirse nadando hacia arriba por un canal, o esperando llegar a él. El registro está ahí", dice Hubbard.

Dado el carácter verbal de los "engramas", se presentan algunos casos difíciles, como el —común en Estados Unidos— del inmigrante cuya lengua de origen no es el inglés y cuyos "engramas" prenatales están en otro idioma. Parece que hay diccionarios para eso. Pero aun más complicada es la situación que se crea con los "juniors", esto es, los hijos que llevan el mismo nombre que su padre. Si por ejemplo la futura madre de Ralph (hijo) engaña a su marido mientras está embarazada, aquél se llenará de "engramas"

porque cuanto la madre infiel y su amante digan de Ralph (padre) será interpretado por Ralph (hijo) como refiriéndose a él. Naturalmente, el hecho de que el nombre sea dado sólo luego del nacimiento no arredra a Hubbard.

Ninguna persona responsable ha tomado en serio la "dianética", pero se han formado numerosos centros y clubes donde los "dianéticos" se escuchan unos a otros para "descargarse". S. I. Hayakawa, de quien tomamos todos los datos precedentes, concluye su artículo en *ETC.* (verano 1951) con estas palabras: "...aun el limitado bien que la dianética podría producir mediante la introducción de una técnica de objetivos reducidos y precisos en las relaciones interpersonales sería quizá más que contrabalanceado por el daño que pueden causar sus doctrinas pretenciosas y absurdas".

MEDIOS POCO COMUNES. — El *Circolo di cultura* de Taranto, conocido en toda Italia, creador de diversos premios, quiso introducir en su ciudad la pintura moderna. Ardió Troya. A los defensores del arte llamado "clásico" no pareció bastarles diarios, revistas, tribunas para atacar la iniciativa; recurrieron a métodos tomados de la política, y fué así cómo las paredes de la vieja ciudad se vieron cubiertas de leyendas: "Muera el cubismo". "Viva Pablo Veronés", "Viva Rafael", etc. La incontenible sangre meridional, evidentemente; pero también la antigua y magnífica pasión italiana por el arte.

CRITERIOS ASOMBROSOS. — No han faltado quienes pusieran el grito en el cielo con motivo del reciente, del ejemplar fallo que acordó a Chirico el derecho de prohibir la exhibición de sus telas. Para esos señores, por lo visto, el artista es sólo una especie de auxiliar, de suministrador de mercancías del *marchand de tableaux*, y es esta figura la única que interesa, sin duda porque es la única que tiene "intereses". Lamentable ejemplo de las perversiones que puede producir la "economización" del pensamiento: ahora ya no basta que después de muerto un artista sus cuadros produzcan cifras cien y mil veces superiores a las que percibió el creador, sino que es necesario que el negocio —pues no de otra cosa se trata— comience, y esté asegurado por la ley, desde el mismo momento en que el pintor se desprende de su obra. Frente a los sagrados derechos del traficante, no tiene el artista derecho a "quemar lo que adoró y adorar lo que quemó", porque con ello podría "perjudicar a quienes de buena fe invirtieron su capital en cuadros". ¿Qué importa que el artista haya vendido algunas obras inferiores, forzado por la necesidad? Esas obras han representado un desembolso para sus adquirentes; si después quieren exhibirlas o venderlas, aunque dañen la repuntación del artista, deben tener derecho a hacerlo, porque para eso pagaron; que a eso se reduce todo.

ALFREDO J. WEISS

Bibliografía

NOVELA

BAREA, Arturo: La forja de un rebelde. Losada, Bs. As. Tomo I, La forja.	R.	\$ 22.—
Tomo II, La ruta	R.	„ 22.—
Tomo III, La llama	R.	„ 30.—
BEAUVOIR, Simone de: Todos los hombres son mortales. Emecé, Bs. As.	R.	„ 18.—
BOWEN, Elizabeth: Hacia el norte. Emecé, Bs. As.	R.	„ 18.—
ISAACS, Jorge: María. Fondo de Cultura, México. Ed. de Enrique Anderson Imbert	E.	„ 18.—
MARSHALL, Bruce: El milagro del Padre Malaquías. Ed. Desclée, de Brouwer, Bs. As.	R.	„ 12.—

TEATRO

CLAUDEL, Paul: Partición de mediodía. Emecé, Bs. As. Traducción y prólogo de Angel J. Battistesa	R.	\$ 18.—
LARRETA, Enrique: Tres films. Sudamericana, Bs. As.	R.	„ 20.—

ARTE

BRODRICK, A.: La pintura prehistórica. Fondo de Cultura, México . .	E.	„ 6.—
PAYRO, Julio E.: Héroes de color. El Ateneo, Bs. As.	E.	„ 60.—
SALAZAR, Adolfo: Juan Sebastián Bach. El Colegio de México, México	R.	„ 18.—

ENSAYO

BARCIA, Augusto: El pensamiento vivo de Jovellanos. Losada, Bs. As.	E.	„ 12.—
DEL MAZO, Gabriel: El radicalismo. Ensayo sobre su historia y doctrina.		
Raigal, Bs. As.	R.	„ 28.—
EMERSON, R. W.: Ensayos escogidos. Espasa-Calpe, Bs. As.	R.	„ 5.—
MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson. Fondo de Cultura, México	R.	„ 18.—
MONTESINOS, F. J.: Estudios sobre Lope. Fondo de Cultura, México . .	R.	„ 20.50
MORENO VILLA, José: Los autores como actores. El Colegio de México, México	R.	„ 17.—
MOSQUERA, Ricardo: Yrigoyen y el mundo nuevo. Raigal, Bs. As. . . .	R.	„ 12.—
PALACIOS, Alfredo L.: Esteban Echeverría, albacea del pensamiento de Mayo. Claridad, Bs. As.	R.	„ 24.—
REYNOLD, Gonzague de: El mundo ruso. Emecé, Bs. As.	R.	„ 24.—
ROJAS, Nerio: El diablo y la locura y otros ensayos. El Ateneo, Bs. As.	R.	„ 20.—

BIOGRAFÍAS

BROD, Max: Kafka. Emecé, Bs. As.	R.	„ 18.—
PORCHE, François: Verlaine, tal como fué. Losada, Bs. As.	R.	„ 25.—

HISTORIA

BARROW, R.: Los romanos. Fondo de Cultura, México	E.	„ 6.—
DOPSCH, A.: Las bases sociales y económicas de la cultura europea.		
Fondo de Cultura, México	E.	„ 54.—
HUMBOLDT, Guillermo de: Cuatro ensayos sobre España y América.		
Espasa-Calpe, Bs. As.	R.	„ 4.80

- MORISON y COMMAGER: **Historia de los Estados Unidos**. Tres tomos.
 Fondo de Cultura, México E. „ 132.—
- TREVELYAN, G. M.: **La revolución inglesa, 1688-1689**. Fondo de Cultura,
 México E. „ 6.—
- VESPUCIO, Américo: **El nuevo mundo**. Nova, Bs. As. R. „ 32.—

SOCIOLOGIA

- CANAL-FEIJOO, Bernardo: **Burla, credo, culpa en la creación anónima**.
 Nova, Bs. As. R. „ 36.—
- FRAZER, Sir James George: **La rama dorada**. Reimpresión. Fondo de
 Cultura, México R. „ 41.50

FILOSOFIA

- ASTRADA, Carlos: **Destino de la libertad**. Kairos, Bs. As. R. „ 8.—
- CARRIT, E.: **Introducción a la estética**. Fondo de Cultura, México . . E. „ 6.—
- CASSIRER, Ernst: **Las ciencias de la cultura**. Fondo de Cultura, México E. „ 6.—
- GAOS, José: **Introducción a El ser y el tiempo de Martín Heidegger**.
 Fondo de Cultura, México R. „ 7.50
- HEIDEGGER, Martín: **El ser y el tiempo**. Fondo de Cultura, México . . . R. „ 30.—

Este número doscientos
tres de SUR terminóse
de imprimir el día veinti-
uno de setiembre de mil
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 Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

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, incluidos los 5 números precitados	„ 274.—
176	números, incluidos 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.

*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.—