SUR

NUMERO 209 - 210 MARZO - ABRIL DE 1952

BIBLIOTECA NACIONAL BUENOS AIRES

# CONDICIÓN Y DESTINO DEL ARTISTA

La ciencia, la educación, la cultura son ciertamente beneficiosas para el hombre pues lo elevan a un nivel de vida superior: para un francés del siglo XX sería *excesivamente vergonzoso* (por consiguiente, un poco ridículo) el negarlo.

Sin embargo, nuestra experiencia prueba también que originan muchas necesidades, sin duda muchas más de las que pueden satisfacer aun en su propio nivel.

(Los intereses mercantiles intervienen aquí. Todo, muy pronto, se convierte en una feria.)

Queda, no obstante, una parte del hombre siempre viva para escapárseles. Parte animal quizá... o divina, lo admito... Parte importante, en todo caso. Parte instintiva y huraña que no se deja repudiar. La que justamente preserva una afición profunda al ocio, a la desnudez, a sus recursos; y a la confortación natural.

En suma, ciencia-educación-cultura: todo correría el riesgo de acabar en una sed inextinguible de reposo, de sueño, de noche, hasta de salvajez y de muerte si no interviniese, en igual medida, algún *antídoto del mismo género* que transporte y colme de golpe al hombre entero, que lo turbe y lo devuelva a su medio natural, que suscite su hambre a la par que la sacie y, por decirlo así, lo recree.

He dicho *antídoto del mismo género* porque, efectivamente, hay otros. "¡Viva la Muerte, abajo la Inteligencia!" O "Cuando oigo hablar de cultura, disparo mi revólver": ¿lo hemos oído, verdad? Y cuando digo que todo *acabaría*... Todo estuvo, recientemente, a punto de acabar.

Pero todo puede *asimismo* acabar en no sé qué fanatismo de la razón, en no sé qué infatuación de la inteligencia, que procedería con la misma brutalidad, y que esta vez dispararía el revólver en nombre de la cultura... o de las tijeras, para castrarse.

Quizá nos hayamos aproximado a una justificación objetiva y al mismo tiempo a una definición de las Bellas Artes (Literatura, Música y Teatro, etc., incluídos).

Pero observemos primeramente las cosas desde otro punto de vista.

Sea quien fuere el lector de estas líneas, la vida, puesto que en suma él puede leer, le deja algún ocio. Y no sólo su vida, sino su pensamiento mismo, puesto que confía este ocio al pensamiento ajeno. (Lector entre paréntesis, sé pues el bienvenido a mi pensamiento...)

Pero si ahora mi pensamiento te incita a conservarte en tu ocio, a comprometerte más profundamente en él, y si mi pensamiento lo consigue... Entonces, tal vez soy un artista.

Advierte que, por breve que fuera tu ocio, podrías emplearlo en contemplar la naturaleza, a uno de tus semejantes, o, en fin, tu propio pensamiento. También podrías ocuparlo cantando o silbando un aire de tu invención, o bailando, haciendo jugar tu propio cuerpo. Desde luego, todo eso es legítimo, y a veces te entregas a ello, y muchos hombres también se entregan a ello. Sin embargo, eso sólo no bastaría para diferenciarte de los animales.

Pero sucede que ciertos hombres son capaces —Dios sabe por qué— de producir —Dios sabe cómo— objetos tales que pueden ser elegidos por ti para que su contemplación o su estudio ocupen profundamente tu ocio, lo satisfagan, le basten y no te comprometan a nada más.

He aquí que cae bajo nuestros sentidos uno de esos objetos extraños... Sí, en apariencia, es la obra de uno de nuestros semejantes. Hecha de una materia y de partes que la naturaleza nunca proporcionó sino separadas, o en estado bruto. Pues bien, este objeto

nos parece inmediatamente interesante, lindo, hermoso, o sublime. No responde a ninguna utilidad, pero su consideración o contemplación provoca primeramente en nosotros no sé qué movimiento instintivo, como si una conformidad secreta con nuestros órganos nos llamara desde su encuentro; después, cierto número de sentimientos profundos o elevados... Y deseamos apropiárnoslo, o por lo menos conservar su uso para nuestro placer eterno. El uso, en efecto, nos confirma este placer. Y sin embargo sentimos deseos de mostrarlo a quienes amamos, para hacerles compartir nuestro interés. En muchos de ellos produce un efecto semejante. Nos aseguran, por lo demás, que tal es su único destino, aunque tal no haya sido forzosamente la intención del autor.

Ese objeto es una obra de arte. Quien lo ha producido es un artista. Y parece que tales objetos, así como el interés o el amor que inspiran, sólo se encuentran entre los hombres.

Aunque juzguen que avanzamos demasiado rápidamente, declararemos ahora que esos objetos —espejos y tesoros a la vez— se encuentran desde siempre.

Y que no se burlen de nosotros porque parecemos dirigirnos a la Historia... a uno de sus principales lugares comunes. Sería un contrasentido. Justamente, sucede que no creemos en *nada* que no podamos *ver*. Vemos las obras maestras antiguas. ¿Y qué diríamos al verlas sino: he aquí *lo más claro de la Historia*, y a veces todo lo que de ella queda...?

Muy locas serían las sociedades que, desdeñando una observación secular, arrojaran de su seno a los artistas. Correrían seguramente a su pérdida por haber desconocido en el hombre lo más *importante* que hay en él: no las opiniones, desde luego, ni aun las necesidades, sino los gustos.

¿Necesitamos recordar que las obras serenas tienen más poder para *cambiar* al hombre que las botas de los conquistadores?

Más poder, agregaré yo, hablando del primer artista que aparezca, que los sermones conjuntos de todos sus contemporáneos, que sólo pueden tener un efecto cansador por su monotonía...

Ahora, me parece, conviene insistir en este último punto. Porque la tendencia dominante (y entiendo que en todos los campos) es despreciar a los artistas hasta considerarlos —¿no es ésa la palabra de moda?— como una categoría de *intelectuales*.

Sobre la importancia de su papel y su poder benéfico, nuestro propósito —por lo demás, se lo ha entendido ya— es proporcionarles una consideración más seria y más justa.

De ninguna manera tratamos de oponer, según la antítesis corriente, la intuición al intelecto, por ejemplo, y a la convicción el encanto, ni deseamos tan sólo para ellos la consideración y la condición de encantadores... No: *encantar* y *convencer* están demasiado cerca, según nuestro punto de vista, para oponerse de otra manera que como los dos polos del más fastidioso carrusel.

Bien lo vemos, sin duda alguna: del vacío al arte dirigido, del estado de bufón al de ingeniero de almas, del de poeta jovial al de poeta pensador, de las torres de marfil a los tablados de los mitines, de lo verdadero a lo bello, al bien, y de lo amable a lo útil, la condición de los artistas se ha inscrito desde hace siglos entre esos dos términos.

Ambos términos conjugados implican por parte del hombre una misma idea de sí mismo. De tal idea, por fuerte y antigua que sea, y en nuestros días es más imponente que nunca, deseamos, precisamente, ayudarlo a desprenderse.

¿Qué idea? Pues bien, aquélla según la cual el hombre sería ante todo un espíritu que convencer, un corazón o una sensibilidad que encantar.

He aquí la idea —a decir verdad, más bien humillante— de la que han nacido, desde hace milenios, no sólo todas las artes poéticas —lo que no sería, quizá, demasiado grave— sino todas las filosofías y todas las religiones —en apariencia contradictorias— y todos los sistemas de educación y de gobierno que se han sucedido hasta ahora en la sociedad occidental, por lo menos, y en nombre de los cuales los pueblos —más o menos fanáticamente, hay que decirlo— se evangelizan, se subyugan y se arrojan por fin los unos sobre los otros.

¿Cómo es posible que semejante idea haya podido anclar tan profundamente en el espíritu de los hombres? Sin duda porque se desprende de una idea anterior —ésta, en verdad, muy gloriosa— que el hombre parece haberse forjado poco a poco de sí mismo en los alrededores de Jerusalem, de Atenas y de Roma al mismo tiempo,

según la cual su personalidad sería el lugar casi divino donde nacen las Ideas y los Sentimientos, únicas cosas dignas de consideración en este mundo, *y él mismo ante todo un espíritu y un corazón.*

Nos explicamos que el hombre haya juzgado esta idea, no sólo gloriosa, sino ventajosa, mientras ha conservado gracias a ella la ilusión de progresar en el conocimiento del universo y en su poder sobre aquél, así como en la organización de su propia sociedad...

Sin embargo, de acuerdo con algunos indicios, parece que ahora aceptaría, de bastante buena gana, cambiarla...

Quizá, como lo dí a entender hace un momento, los sermones, los reproches —y ciertas obligaciones que de ellos se desprenden— empiezan decididamente a fatigarlo. Y, más aún, los *castigos*, de los que no se ha mostrado muy avara la última época...

Por tanto, muchos desearían cambiar... Comprendemos sin embargo que un cambio puede ser difícil. ¿Cómo renunciar, en efecto, a ser un espíritu y un corazón? De ahí que muchos imaginen alguna explicación —más o menos nueva— que les permita no renegarla por completo. Os ahorraré esas teorías de última hora; las conocéis tan bien como yo. Por ejemplo, el mundo sería absurdo: sólo habría que estar de acuerdo en ello. Todo sucedería por culpa del mundo, y nosotros saldríamos indemnes, nosotros, los espíritus, nosotros, los corazones, con algunas ilusiones de menos. Ni verdugos, ni víctimas; tan sólo jueces, en lo abstracto. Un poco tristes, pero de todos modos orgullosos y muy capaces, a fe mía, de continuar escribiendo un artículo diario.

Sin duda harán falta algunas *actualidades* (como las llaman) más sensacionales aún para que la inteligencia o el alma como tales bajen por fin su pabellón (aunque sea negro). Y que el hombre por fin se inquiete. Esas ideas, esos sentimientos que tanto lo enorgullecen, ¿no saldrían como las cuerdas de ciertos monigotes, que manejados por algunos hábiles... ¿Qué digo, algunos hábiles? Es el hombre mismo, convertido en su propio juguete, quien decide abusivamente de su suerte, según las ideas que se hace. Se encuentra en constante estado de ebriedad intelectual, conducido a alguna parte fuera del mundo, sobre no sé qué andamiaje... Sin embargo ¿por qué decir andamiaje? ¡Patíbulo designa mejor lo que es! [1]

Sí, algunas hecatombes más... Ah, que algunos, por lo menos

[1] Juego de palabras entre *échafaudage* (tablado, andamiaje) y *échafaud* (tablado del patíbulo).

moralmente, se eximan por haberse entregado a la tarea de meditar en lo siguiente:

Nunca, desde que el mundo es mundo (entiendo el mundo sensible, como nos es dado cada día), nunca, sea cual fuere la mitología de moda, nunca el mundo ha suspendido ni por un segundo su funcionamiento misterioso. Sin embargo, nunca en el espíritu del hombre —y precisamente desde que el hombre sólo considera el mundo como el campo de su acción, el lugar o la ocasión de su poder—, nunca el mundo del espíritu del hombre ha funcionado tan poco y tan mal. Sólo funciona para algunos artistas. Si funciona todavía, es sólo por ellos.

Sí, exactamente en este punto debe reaparecer el artista y ser evidente para todos la consideración que se le debe.

Supongamos que el hombre, harto de que se lo considere como un espíritu que ha de ser persuadido o un corazón que ha de ser agitado, se conciba un buen día como lo que es: Algo, después de todo, más material y más opaco, más complejo y más denso, mejor ligado al mundo y más difícil de desplazar (más difícil de movilizar); no el lugar donde nacen Ideas y Sentimientos sino el lugar —mucho menos violable (aún por sí mismo)— *donde los sentimientos se confunden y las Ideas se destruyen*... No haría falta más, creo, para que todo cambiara y para que la reconciliación del hombre con el mundo naciera de esta nueva modestia.

Al mismo tiempo se explicaría el poder que desde siempre tiene sobre el hombre la obra de arte, y su eterno amor por el artista: por ser la obra de arte el objeto de origen humano donde se destruyen las ideas, y por ser *el artista el hombre mismo en cuanto ha dado pruebas (mediante una obra) de su anterioridad y posterioridad a las ideas.*

La función del artista es así muy clara: debe abrir un taller y reparar el mundo tal como le llega, por fragmentos. Y que no por ello se considere un mago. Es sólo un mecánico. "Deux ex machina" del cangrejo y del limón, del cántaro o de la compotera, tal es, en efecto, el artista moderno. Irreemplazable en su función. Como vemos, su papel es modesto. Pero no *se* podría prescindir de él.

¿De dónde le viene, entonces, este poder, y cuáles son las condiciones necesarias para su ejercicio? Primero: de que es sensible al funcionamiento del mundo y de que necesita violentamente perma-

necer integrado con él; pero además —y es ésta una condición *sine qua non*— de su aptitud particular para manejar una materia determinada. Porque la obra de arte extrae toda su fuerza de su semejanza y a la vez de su diferencia con los objetos naturales. ¿Por qué semejanza? Porque también ella está hecha de una *materia*. ¿Por qué diferencia? Porque su materia es *expresiva*, o se ha vuelto expresiva en esa ocasión. ¿Qué quiere decir expresiva? Que enciende la inteligencia (pero debe apagarla de inmediato). Pero ¿cuáles son los materiales expresivos? Los que *ya* significan algo: un lenguaje. Se trata solamente de conseguir que no sea mucho más significativo que funcional.

Así, para tomar un ejemplo en las Letras, la no-significación del mundo puede desesperar a los que pretenden, creyendo aún (paradójicamente) en las ideas, obtener de ellas una filosofía o una moral. Cosa que no podría desesperar a los poetas, porque no trabajan partiendo de las ideas sino de las *palabras*. De donde, ninguna consecuencia, sino alguna reconciliación profunda: creación y recreación. Para ellos, signifique o no signifique algo, el mundo funciona. Y es esto, después de todo, lo que les pedimos (tanto a las obras como al mundo): *vida*.

Pero aún debemos desear que esta vida les sea permitida. Y que a los artistas, por lo tanto, les sea permitido trabajar. Lo que significa primeramente que les sea permitido no hacer nada, hundirse en su fecunda ociosidad.

No quiero decir con esto que se deba mantenerlos. No, lo sabemos bastante: aun en las peores "condiciones de existencia", el artista se siente de tal modo más existente que cualquiera, que producirá lo que debe producir...

Pero que no se lo fatigue demasiado con reproches y sermones, que no se intente matar en él su pretensión, que no se lo persuada de que no está justificado.

Por último, si es posible, que se acepte su lección.

La humanidad, al fin, tendrá el mismo destino que sus artistas.

Una resuelta *insubordinación* es lo único que permite *vivir* a los hombres y las obras.

El hombre no es en modo alguno el rey de la creación. Es más bien su perseguidor. Perseguidor perseguido.

Perseguidor irrisorio, a decir verdad: no irrisoriamente perseguido.

¿Un animal como cualquier otro? Lo creo. Uno de los mejor dotados. Tal vez. Uno de los más insensatos. Sin duda.

Tanto más cuanto que, por su actividad para dominarlo, corre el riesgo de enajenarse el mundo, el hombre debe *a cada instante*, y he aquí la función del artista, reconciliárselo *por las obras de su pereza.*

*(Traducción de Daniel Devoto)*

*(Copyright by Unesco)*

*FRANCIS PONGE*

# GEORGE SAND Y MARIE D'AGOULT

## MUERTE DE UNA AMISTAD

ENTRE George Sand y Marie d'Agoult ¿existió alguna vez una amistad verdadera? Sus labios lo hubieran afirmado; sus corazones lo desmentían. Las dos mujeres se juzgaban con severidad. Marie temía que George quisiera conquistar a Listz y envidiaba la gloria de la novelista; George observaba sin benevolencia los amores del músico y de "la princesa Arabella". Cuando George se enamoró a su vez de Chopin y lo llevó a las Baleares, Marie d'Agoult escribió a una amiga común, Carlotta Marliani, para describir las ridiculeces de George *enchopinée.*

Marie d'Agoult a Carlotta Marliani, Florencia, 9 de noviembre de 1838:

"*El viaje a las islas Baleares me divierte. Lamento que no haya ocurrido un año antes. Cuando George se hacía sangrar, siempre le decía: «¡En su lugar, yo preferiría a Chopin!» ¡Cuántos lancetazos ahorrados! Además no hubiera escrito las* Lettres a Marcie, *no hubiera seducido a Bocage, y habría sido tanto mejor para algunas buenas gentes. ¿Durará mucho la estadía en las islas Baleares? Tal como los conozco, se tomarán tirria al cabo de un mes de cohabitación. Son naturalezas* antipódicas, *pero ¿qué importa? es lindísimo, y no se imagina cómo me alegro por los dos... Tiene usted mucha razón en estimar el talento de Chopin; es la deliciosa expresión de una naturaleza exquisita. Es el único pianista a quien puedo escuchar no sólo sin tedio, sino con profundo recogimiento. Déme detalles acerca de todo esto. ¿Cura usted las heridas de Bocage o también le ha retirado su favor? En realidad lamento no poder charlar de todo esto con usted; le aseguro que no puede ser más cómico...*"

Lamennais, que había visto esta carta y que encontraba un placer culpable en "malquistar a esas mujerucas", dijo a Carlotta que su deber era comunicarla a George, lo cual se hizo. Sand, justamente irritada, cruzó la primera página con estas palabras: "¡Así nos juzgan, así nos ponen ciertas amigas!" Como Carlotta le hizo jurar que no revelaría el origen de la advertencia, consideró más sencillo no responder a ninguna carta de madame d'Agoult: "No me gusta fingir amistad". Había pues ruptura de hecho pero no de derecho, ya que no se había producido ninguna explicación. Marie, ignorante de que Carlotta la había traicionado, no comprendía el silencio obstinado de Nohant que juzgaba "tan inexplicable como la nariz respingada de su hijo", Daniel Listz. En sus cartas a madame Marliani, continúa hablando de Sand con una libertad peligrosa.

Marie d'Agoult a Carlotta Marliani, Pisa, 23 de enero de 1839:

"*¿Con qué fundamento juzga usted, si puede decírmelo, mi hermosa Cónsul, desde la cima de su sabiduría* a priori, *que soy incapaz de querer y comprender a mis amigos? ¡Y ello a propósito de la persona más fácil de comprender del mundo, nuestra pobre Piffoël*[1]*! ¿Cómo quiere usted que yo tome en serio lo que ella misma no puede tomar en serio, como no sea en esos breves instantes en que el genio poético la posee y le hace pasar guijarros por diamantes, ranas por cisnes? En modo alguno le pido que*

[1] Sobrenombre de George Sand.

*me hable de ella salvo para decirme si está viva o muerta. Mientras estuve en casa de George, hice todo lo que pude para ignorar ciertos detalles de su vida que nada tienen que ver con los sentimientos que me inspira. Luego fué el público quien me informó; ya sabe usted que por lo general pronto se instruye de lo que no le concierne. ¡Por lo demás, George quiere que así sea! La única cosa realmente seria para mí, y se lo diría si estuviese presente, es el embotamiento de su talento. Después de las* Lettres a Marcie (*que no cuentan pues no las continuó y no desarrollaron ninguna de las cosas que indicaban), sólo ha escrito novelas sin valor. Es evidente que el período de la emoción (período tan magníficamente revelado por* Lélia y las Lettres d'un Voyageur) *ha terminado. El estudio, la reflexión, la concentración de ideas serían hoy necesarios; y ni Bocage, ni Mallefille, ni Chopin la ayudarán o la dirigirán en este nuevo camino. Considero (aquí entre nosotras) que madame Allart entiende mejor esta parte de su existencia. Después de todas las locuras que la pasión promueve, ha llegado a ver en el amor tan sólo una cuestión fisiológica. Cuando la castidad le resulta imposible, toma un amante a quien no engaña, que no ejerce ninguna influencia sobre ella ni entra para nada en su vida. En una palabra, procede como los hombres que satisfacen una necesidad física. Lo hace deplorando esta necesidad de su constitución, pero permaneciendo superior a todo ello por su perfecta conciencia de sí misma y por su absoluta lealtad...*"

En agosto de 1839, estupefacta y un poco inquieta al no recibir ninguna respuesta de George, rogó a Carlotta que le trasmitiera una última llamada.

Marie d'Agoult a George Sand, por intermedio de madame Marliani:

"*Villa Maximiliana, cerca de Lucques, 20 de agosto de 1839.*

"*Mi querida George: Quizá le asombre mi insistencia en escribirle, pues su absoluto silencio desde hace dieciocho meses, el silencio que parece haber impuesto a Carlotta con respecto a usted, y sobre todo su* «sin respuesta» *a mi última carta donde le rogaba que viniese a pasar el verano con nosotros, dicen de sobra que nuestras relaciones han llegado a serle importunas. Pero como estas relaciones han sido para mí cosa seria, como hemos cambiado ciertas palabras que también para mí tenían un sentido inalterable, me es imposible, aunque más no sea por respeto a mí misma, dejar que se rompa así, sin causa conocida, un vínculo que a mi entender debía durar tanto como nosotras.*

*No puedo admitir que tenga usted motivo de queja contra mí; en*

*ese caso sin duda se hubiese apresurado a decírmelo para que una explicación cordial pusiera término cuanto antes a ese malentendido pasajero; éste es el deber más sencillo y a la vez más riguroso de la amistad. Por otra parte, en vano hurgo en los repliegues de mi conciencia: no encuentro ni la sombra de la apariencia de una falta. Franz también se pregunta cómo es posible que sus relaciones íntimas con un hombre a quien se cree con derecho de llamar amigo, hayan dado como resultado inmediato un cese de comunicaciones entre nosotras... A decir verdad, ya otra vez su intimidad con uno de nuestros amigos tuvo más o menos el mismo efecto. Entonces usted anunció la intención "de escribirme con menos frecuencia"; lo que Franz le dijo en aquella ocasión le hizo aplazar, diferir lo que quizá ya estaba resuelto en su espíritu: el alejamiento gradual y la interrupción de nuestras relaciones. Todavía me niego a aceptar las explicaciones que usted pudiera darme de este extraño proceder. Las frecuentes advertencias y la experiencia desalentadora de tantos afectos destruídos en su pasado, no me parecen hasta ahora suficientes para motivar estas tristes conclusiones: que es usted incapaz de un sentimiento duradero; que el primer capricho siempre triunfará sobre los afectos probados; que no hay para usted palabras que obliguen; que entrega al azar los repliegues más profundos de su alma y que no hay en su corazón asilo donde aquéllos a quienes ha querido estén al abrigo del insulto del último que llegue.*

*Espero aún y, déjeme que se lo diga, deseo sinceramente una explicación digna de usted y de mí, que ponga término a un estado de cosas afligente e inaceptable. No obstante, si persiste en el silencio, sabré que quiso romper. La misma versatilidad que la llevara a traicionar una amistad sagrada, la ayudaría probablemente a olvidarla. En cuanto a mí, pase lo que pase, guardaré un religioso recuerdo de ella y sepultaré en el silencio de mi corazón todo lo que pudiera empañarla o alterarla.*

*Franz quería escribirle, pero su carta no podría menos que repetir la mía. Le ahorro a usted un fastidio o una pena quitándole la pluma de la mano pues, se lo repito, todavía me es imposible creer que usted renuncie, deliberadamente, a dos amigos a toda prueba.*

*Marie".*

Marie d'Agoult a George Sand (carta adjunta a la anterior):

*"Pisa, 18 de setiembre de 1839.*

*"Ya verá usted por la fecha, que la carta incluída sufrió un gran retraso. Se la envié a Carlotta ignorando dónde estaba usted. Carlotta me la devuelve diciendo que "probablemente el efecto será opuesto al que deseo".*

*Comprendo cada vez menos. De todos modos, como el efecto que ante todo deseo es una explicación franca y clara, le envío la carta sin ningún cambio. No es propio ni de usted ni de mí permanecer en lo inex-*

*plicado y en lo inexplicable. Espero una respuesta inmediata. Diríjase a Pisa, Hotel delle Tre Donzelle".*

George Sand remitió los papeles a Carlotta Marliani, pidiéndole consejo sobre el modo de ruptura a elegir. Tenía interés en responderle, ante todo para disculpar a Chopin a quien Marie d'Agoult podía ocasionar en el mundo musical contrariedades que no le hacían falta, a él, tan nervioso, tan discreto, tan exquisito: "Daré una respuesta corta pero firme, sin cólera y sin acritud... La maldad de una mujer nunca me ha conmovido. Es algo que observo fríamente..." Comprendía perfectamente que Carlotta continuara recibiendo a esa persona "infinitamente espiritual, graciosa y bien educada". Los encuentros serían, pues, inevitables.

*"Sin embargo observe usted que esos encuentros pacíficos cuya necesidad reconozco, no serán posibles sin una explicación entre las tres. Si no, Marie hará un escándalo y una gran escena de comedia en la primera oportunidad. ¡La conozco! Es admirable en las escenas de dignidad. Será muy cómico para todo el mundo excepto para usted, la dueña de casa, y para mí..."*

Por lo tanto George exigía una explicación entre las tres, y firmeza. A la Marliani no le habrá gustado mucho. Tenía que confesar su indiscreción a Marie. No salió demasiado mal del trance.

Carlotta Marliani a Marie d'Agoult, 1º de octubre de 1839:

*"Mi querida Marie: Le debo una explicación, que me debo a mí misma, y que siempre tuve intención de darle de viva voz, a su vuelta a París. Una circunstancia particular: la llegada de madame Sand a quien espero pronto; luego su insistencia en pedirle explicaciones de su silencio con usted; por último la carta que usted me dice haberle enviado tal como yo la leí, me deciden a confiarme ahora mismo, con entera franqueza. ¿Recuerda las dos cartas que me escribió el 9 de noviembre y el 23 de enero? En ellas me hablaba de mi amiga con una sequedad, con una frialdad y una amarga ligereza que me hirieron profundamente, como se lo demostré en mi respuesta y después con mi absoluto silencio sobre ese penoso asunto. Hasta ese momento había creído en su afecto a madame Sand, por cuyo intermedio había tenido yo el placer de conocerla.*

*Convencida desde entonces de que ella no tenía en usted una amiga, hice lo que el afecto profundo que le profeso me parecía ordenar. Como George me hablara de usted y de su demora en responderle, le escribí que no creía que debiera contar con la amistad de usted, que consideraba mi deber advertírselo, pero que no me preguntara más porque no le respondería. George jamás me hizo una pregunta. Nunca le hablé de sus cartas ni se las mostraré nunca.*

*Es posible que esa advertencia de mi parte haya sido imprudente, es posible que me haya equivocado sobre mi deber con respecto a una persona que me es tan querida. Todo lo que puedo asegurarle es que la gestión —de la que usted se quejará sin duda, pero que dada mi manera de entender y sentir los deberes de una sincera amistad, no puedo sin embargo lamentar— no tuvo otro motivo que los que acabo de decirle...*"

La correspondencia directa entre George y Marie se reanudó de esta manera. George no tuvo miramientos con su antigua amiga, en quien siempre había sentido una enemiga. La carta merece ser leída por entero. Es tan notable por la firmeza del estilo como por la finura del análisis.

George Sand a Marie d'Agoult:

*No sé a punto fijo lo que madame Marliani le dijo últimamente, Marie. Tan sólo con ella me he quejado de usted... Usted se queja de mí con muchos otros que me odian y calumnian. Si vivo en un mundo de chismes, no es obra mía y trataré de seguirla en él lo menos posible.*

*No sé qué llamada dirige usted a* nuestro pasado. *No entiendo bien. Le consta que me lancé a su agradable amistad con entrega, casi con entusiasmo. Mis apasionamientos son una ridiculez que merece sus burlas, cosa poco caritativa en el momento en que destruye el que sentí hacia usted. Usted entiende la amistad de otra manera que yo, y tanto se jacta de ello que es posible decírselo. No le confiere la menor ilusión, la menor indulgencia. Sería preciso entonces conferirle una irreprochable lealtad y tener, en presencia de las personas a quienes juzga, la misma severidad que cuando habla de ellas. Una se habituaría a esa manera de ser, por poco amable que fuese; por lo menos podría sacar provecho. El pedantismo siempre ha servido para algo; la maldad no sirve para nada. Pero usted sólo tiene dulces palabras, caricias tiernas y hasta lágrimas de efusión y simpatía con los seres que la quieren. Y después, cuando habla de ellos, y sobre todo cuando escribe, los trata con una sequedad, con un desdén!.. Los ridiculiza, los denigra, los rebaja, llega a calumniarlos con una gracia y una ligereza encantadoras. Es un despertar un poco brusco y una sorpresa bas-*

*tante desagradable para quienes son tratados así, y no es de extrañar que se queden por lo menos pensativos, mudos y consternados durante un tiempo. Lo que usted hace entonces es inaudito, inexplicable. Les dirige reproches, esos reproches que son causa de orgullo y placer cuando vienen de gentes de quienes nos creemos queridos, pero que lo son de pena y piedad cuando proceden de aquellos que nos odian. Usted les dirige esas injurias que en la amistad herida traicionan dolor y pesar, pero que en otros casos sólo traicionan despecho u odio. ¡Sí, odio, mi pobre Marie! No trate de hacerse ilusiones; usted me odia mortalmente. Y como es imposible que ello haya ocurrido sin motivo, desde hace un año, no puedo explicarlo sino reconociendo que siempre me ha odiado. ¿Por qué? No lo sé ni siquiera lo sospecho. Pero hay antipatías instintivas contra las cuales nos debatimos en vano. Usted me ha confesado a menudo que sintió esa antipatía hacia mí antes de conocerme; he aquí cómo explico su conducta desde entonces; en todo me gusta ver el lado bueno de las cosas; es una extravagancia de la que me enorgullezco. Entregada por completo a Listz, como usted lo está, y viendo que sus sarcasmos afligían la amistad de él hacia mí, usted quiso darle una noble prueba de afecto; intentó sobreponerse con un inmenso esfuerzo. Lo persuadió de que me quería, y quizá se persuadió usted misma... Por eso me quiso, a tontas y a locas, vencida quizá a veces por la amistad que yo sentía por usted... pero recayendo en su aversión cuando me alejaba y usted tenía oportunidad de aliviarse de un poco de acritud, largo tiempo reprimida. Creo que si desciende hasta el fondo de su corazón, encontrará todo esto; por mi parte, así la excuso y compadezco. La admiraría quizá, si no fuera la víctima de esta desdichada tentativa suya; pero me estará permitido lamentar el error en que tuve la imprudencia y la precipitación de caer; me estará permitido sobre todo lamentar que usted no haya podido hacer una de dos cosas: o bien odiarme francamente —como yo no la conocía, no me hubiera hecho daño alguno— o bien quererme francamente. Lo cual hubiera probado que no sólo tenía usted sueños e intenciones magnánimos, sino aptitudes para tales sentimientos. Ha sido, pues, un sueño mío; no ha sido el único por lo que usted dice. Es un poco cruel burlarse de mí por esta condición para tomar, como usted dice, gato por liebre, arrebatándome una de mis ilusiones más caras.*

*Ahora está encolerizada contra mí; eso es de rigor. Hay una vieja sentencia de La Bruyère al respecto. ¡Pero cálmese, Marie! No le guardo rencor y no le reprocho nada. Usted hizo lo que pudo para poner, conmigo, el corazón en lugar del ingenio; el ingenio se ha resarcido; ¡cúidese de tener demasiado, mi pobre amiga! Si el exceso de benevolencia conduce —como lo he experimentado a menudo— a encontrarse un buen día muy mal acompañada, el exceso de clarividencia lleva al aislamiento y a la soledad. Y ya que estamos obligados a vivir sobre la tierra con la humanidad, es preferible quizá vivir en guerra y reconciliación perpetua a malquistarse sin remisión con ella...*

*. . .Descanse de todo esto, mi pobre Marie. Olvídeme como a una pesadilla que tuvo y de la que por fin se ha librado. Trate, no de quererme —no lo podrá nunca—, sino de curarse de ese odio que le hará daño. Debe de ser un gran sufrimiento, a juzgar por la compasión que me inspira. No se tome el trabajo de seguir imaginando extrañas novelas para explicar a quienes la rodean nuestra frialdad mutua. No recibiré a Listz, cuando venga, para no dar asidero a la singular versión que a usted se le ha ocurrido de situarlo entre nosotras como un objeto disputado. Usted sabe mejor que nadie que nunca tuve pensamientos de esa índole. Es una idea que sólo se le ha ocurrido a Balzac, y le aseguro que en el caso de que hubiese podido realizarla —cosa que tampoco creo— ningún resentimiento me la hubiera sugerido. Sería pues indigno de usted creerla, decirla, y aun más, quizá, permitir que la digan. Acepto —con cierto orgullo, lo confieso— sus burlas sobre mis costumbres, pero hay insinuaciones que rechazaría con repugnancia. Recóbrese, Marie; esas tristes cosas son indignas de usted. Yo la conozco bien. Sé que hay en su inteligencia una necesidad de grandeza contra la cual se rebela perpetuamente una pequeña inquietud femenina. Usted quisiera tener una conducta noble y caballeresca, pero no puede renunciar a ser una mujer bella y espiritual, inmolando y aplastando a todas las demás. Por eso no pone dificultad en elogiarme como "buen muchacho" mientras bajo el aspecto de mujer no hay hiel bastante para embadurnarme. En una palabra, tiene usted dos orgullos: uno pequeño y uno grande; trate de que triunfe este último. Puede hacerlo, pues Dios la ha dotado ricamente y tendrá que rendirle cuentas de la belleza, la inteligencia y las seducciones que le ha concedido. Este es el primero y último sermón que recibirá de mí. Tenga la bondad de perdonármelo como yo le perdono que haya hecho discursos sobre mí sin participármelos. . .*"

Listz, que se encontraba de gira, estuvo al corriente por su querida de esta negociación tormentosa. Carlotta fué criticada por todos, incluso por su propio marido. Lo merecía; trasmitir una murmuración ofensiva a quien puede sufrir por ella es más culpable que charlar con la funesta ligereza que es común a casi todos los seres humanos. Para disculparse, madame Marliani reveló que había sido Lamennais quien la indujo a comunicar las dos cartas.

Cuando las tres mujeres volvieron a verse (en París, en noviembre de 1839), Marie d'Agoult estuvo glacial con Carlotta; con Sand se había prometido ser dulce y buena. George demostró más tristeza que enojo. No había cesado, dijo, de admirar el ingenio de Marie y su fidelidad en el amor, pero sabía que nunca

la había querido. En cuanto a las cartas... Marie la interrumpió para decir que sin ninguna timidez le pediría perdón, tras lo cual George le tendió la mano y quedó convenido que en adelante volverían a verse sin hablar de sus amores ni de sus amistades.

—Acepto esos términos —dijo Marie— porque estoy convencida de que cambiarán. El tiempo es un gran maestro. Dentro de unos meses o de unos años, usted me dirá que se había equivocado.

—Es posible —respondió George—. Soy muy accesible a la seducción y es usted muy seductora, Marie.

Listz aprobó la actitud de su compañera: "Su conducta con George me complace extremadamente... Debe usted ser paciente, moderada, y lo podrá porque es fuerte... No me parece que haya llegado el momento de romper con George... Si es posible, ignore voluntariamente muchas cosas y perdone otras... Cuando rompa, que sea con una ventaja brillante, decidida..." Pero la aparente reconciliación no cambió nada en los sentimientos verdaderos, y los chismes continuaron.

Marie d'Agoult a Franz Listz, 21 de enero de 1840:

*"Potocki me confesó que cuando me fuí sola a Nohant (en 1837), no dudó de que hubiera entre George y yo alguna amistad tipo Dorval..."*

Jueves 6 de febrero:

*"Ayer, comida: George, Carlotta, du Roure, Grzymala, Potocki, los Seghers. George bastante desagradable. Durante la comida se hace tantear la rodilla (textualmente) por Grzymala, muy achispado por el champagne, diciendo (se hablaba de la belleza de la rodilla): "Vamos a ver, Grzymala, díme cómo es mi rodilla". Grzymala: "Es de piel rosada". George: "Ah, anda, termina ya, me estás haciendo cosquillas. Voy a arañarte..." Conversación forzada y languideciente hasta medianoche. Ya no puedo ver a those people".*

10 de febrero de 1840:

*"Vino Vigny. Estuvo cariñoso, me habló largamente de Dorval. ¡Dice que fué George quien la perdió! Sabía, por Sainte Beuve, que yo veía menos a George y exclamó: "¡Mejor!" desde el fondo del corazón..."*

10 de marzo de 1840:

*"Mis relaciones con la Marliani vuelven a ser excelentes. Creo que la*

*pareja Chopin no puede tardar en deshacerse. Los amigos comunes lo pintan como enfermo celoso, como hombre a quien mata la pasión, que se tortura y tortura a los demás. Ella está harta y lo único que teme es que él muera de golpe si lo abandona..*"

Marie d'Agoult al pintor Henri Lehmann, 6 de febrero de 1841:

"*El Padre (Lamennais) soporta bien su prisión. No quiere recibir mujeres. Creo que es para no ver a madame Sand...*".

21 de abril de 1841:

"*Madame Sand me odia; ya no nos vemos...*".

18 de mayo de 1841:

"*El concierto de Franz para Beethoven, en el Conservatorio, ha sido una solemnidad digna de los dos (con usted puedo permitirme decir: "Beethoven y Liszt", ¿verdad?). Madame Sand, abrumada por todos estos triunfos, indujo a Chopin a dar un concierto en la sala Pleyel, a puerta cerrada, entre amigos. Listz ha escrito un artículo maravilloso sobre el susodicho concierto (¡creo que eso les ha fastidiado mucho!)... ¡Figúrese, está tan rabiosa contra mí que ha llegado a decir a Franz que usted ha sido amante mío! Él le contestó con ingenio, como sabe hacerlo. Esto sólo servirá para que el odio sea más profundo. Me he retirado por completo del círculo Marliani..*"

Era el momento de repetir una cita cara al padre Lamennais: "Nos reconciliaron; nos besamos; desde ese momento, somos enemigas mortales".

Nueve años más tarde, en 1850, Marie d'Agoult, que había roto con Listz, vivía en París. Reconciliada con todos (excepto con su marido), tenía un salón político en su "casa rosada", en los Champs Elysées, y bajo el seudónimo de Daniel Stern publicaba obras serias: *Essai sur la liberté, Lettres républicaines, Esquisses morales.* Estaba escribiendo una *Histoire de la révolution de 1848,* en tres volúmenes en octavo, cuando deseó acercarse a George Sand quien, actriz del drama, podía ayudarla con sus recuerdos.

Marie d'Agoult a George Sand, 11 de octubre de 1850:

*"Uno de nuestros amigos comunes*[1] *me dice de su parte (¿en realidad vienen de su parte?) palabras que me llegan al corazón. Todavía no me atrevo a abandonarme a toda la alegría que me causan. Si usted estuviera sola iría al instante para saber de su boca si en efecto nuestra hermosa amistad destruída le ha dejado algunas nostalgias y si siente, como yo, que era de naturaleza inmortal y no podía ser reemplazada. El público pretende saber que hemos tenido graves y mutuos agravios. Estoy dispuesta a confesar los míos si usted los encuentra, pero a decir verdad creo que las dos teníamos una sola cosa que reprocharnos: nuestra juventud. Éramos jóvenes, es decir, crédulas, exigentes, arrebatadas. Dimos crédito, candorosamente, a murmuraciones pérfidas o por lo menos imprudentes. Nuestro vivo cariño, que se creyó traicionado, se exaltó en palabras violentas, pero he conservado una convicción que nadie podrá quitarme: que si a toda hora, en todo instante, durante estos tristes años, hubiéramos podido leer una en el corazón de la otra, habríamos encontrado, bajo todos esos ruidos de cólera, un afecto verdadero, profundo, indestructible. Dudé sin embargo hace un instante en tomar la pluma. Ese afecto que le he guardado, ¿tendrá para usted algún encanto todavía? Ay de mí, los años que quizá me han mejorado un poco, me han vuelto mucho menos amable. La rubia Péri ha dejado sus alas no se sabe dónde; la princesa fantástica se ha despojado de su vestido azul; el rayo divino abandonó la frente de Arabella; de todas esas visiones de su genio sólo queda una mujer más valerosa que fuerte, que marcha lentamente por un camino solitario, llevando un largo, muy largo duelo: el de sus esperanzas muertas... Como quiera que sea, a la ventura, le escribo. Usted sentirá que estas son palabras serias y sinceras; yo las debía a todo lo que ha sido para mí, George; al escribir este nombre tan querido, siento que mi juventud revive. Todas mis dudas se disipan. Una voz me dice que nuestra amistad renacerá, tan tierna y más fuerte que antes. Nunca he deseado nada con más ardor. ¿Y usted George, y usted?"*

La respuesta del doctor Piffoël decepcionó a "la Princesa", que se había creído magnánima. En ella todo el pasado volvía al tapete.

Marie d'Agoult a George Sand, 23 de octubre de 1850:

*"¿Por qué me obliga usted, mi querida George, a enunciar quejas, a precisar recuerdos amargos, cuando sólo quería borrar con un apretón de manos hasta la última huella de nuestros mutuos agravios? ¿Por qué insistir en lo que llama "el enigma" de mi conducta con usted? ¿No puede tener* a priori *la certeza de que una persona orgullosa, acostumbrada a dominar su corazón, no hubiera ido a su encuentro si no se hubiese sentido tan autorizada a perdonar como usted podía estarlo? Me inspira una repugnan-*

[1] Émile de Girardin.

*cia casi invencible volver a esa vía de acusaciones que usted me abre porque siento que nos aleja en lugar de acercarnos, pero en fin, ya que usted* "no se ha explicado ni mi cólera, ni mi silencio", *estoy obligada a indicarle el principal motivo.*

*La persona que ejercía entonces sobre mí un dominio muy grande me había hecho jurar que nunca le hablaría de él. Parecía temer el día en que usted y yo tratáramos con el corazón en la mano cierta cuestión delicada. Creí generoso a su respecto hacer esa promesa; la mantuve, a pesar de lo que me haya costado.*

*Acusaciones muy graves, muy precisas —a las cuales dieron peso la opinión del público, de todos mis amigos, y aun de algunos de los suyos— excitaron en Italia aquellas primeras cóleras cuya expresión se tiñó de una ironía que no era la mía, que contrastaba con la naturaleza de mis sentimientos, y cuya injusticia no vacilé en reconocer a mi vuelta a París. En el momento mismo en que intentábamos acercarnos, una carta de usted a Listz me fué comunicada por él. La he conservado... ¡Esa carta me trataba con una severidad cruel y, perdóneme la palabra, pérfida, pues se dirigía a un hombre a quien yo amaba apasionadamente, y tendía a arrebatarme su amor y su estima!... Pero una vez más, ¿a qué volver sobre ese pasado doloroso? Su carta me prueba que no estamos en la misma disposición de ánimo. Usted me ha olvidado, dice; yo, no... Usted parece imbuída de un espíritu aristocrático, casi diría (perdóneme la palabra) sacerdotal. Usted está dispuesta a pronunciar sobre mí el* Absolvo te. *Y fíjese: yo que he ido, que todavía voy diariamente a la escuela del siglo dieciocho y de la Revolución Francesa, me he vuelto igualitaria hasta un punto que usted no se imagina. No reconozco a nadie el derecho de absolución, el privilegio de la limosna. La única posibilidad que veía, después de las Jornadas de junio, era una amnistía mutua. No me parece posible entre nosotras porque usted no se encuentra ningún error y además ningún impulso la mueve ya hacia mí... ¿Entonces, qué hacer?*

*Tal vez tiene usted razón y hoy lamento haber concedido demasiado crédito a los amigos llenos de ilusiones benévolas. Me decían que usted me echaba de menos, y tuve la ingenuidad de considerar todo esto muy sencillo. Me recordaban la cordialidad, la gracia perfecta con que en otro tiempo George, la artista, tendiera la mano a la "Princesa" fugitiva. Deduje que a mí me correspondía, hoy, tomar la iniciativa... Conocía sus penas, diferentes, pero tan profundas como las mías. Y es el caso que he ido a turbar, inoportunamente, su retiro, primero con un ímpetu fuera de lugar, y hoy con una recriminación malhumorada..."*

George no era hostil a la idea de una semi-reconciliación, pero antes de prestarse a ella, tenía interés en vaciar el absceso, en aclarar todos los puntos que habían quedado oscuros.

Marie d'Agoult a George Sand, 28 de octubre de 1850:

"¡Decididamente usted es una mujer mejor que yo! No le enoja una carta que a mí, en su lugar, probablemente me hubiera irritado y me devuelve, con la simplicidad y la franqueza que corresponde entre nosotras, la posibilidad de volver a verla con toda alegría y confianza.

No sería rigurosamente exacto decir que creí en un doble papel representado por usted entre Listz y yo. Cualquier otra mujer en mi lugar, estoy convencida, no hubiera tenido mis vacilaciones (y usted lo reconocerá cuando le cuente una de estas tardes de intimidad, a solas junto a su chimenea o la mía, esta larga historia); pero crédula un día, dudaba al siguiente. Era en la amistad lo que durante tanto tiempo he sido en el amor: admitía y rechazaba, en el mismo instante, las certidumbres más opuestas y más inconciliables. Mis dos cartas fueron escritas en un momento en que su situación entre Bocage, Mallefille y Chopin, que me habían pintado con los colores más odiosos, inclinaba todo mi espíritu del lado de la traición; esto no las excusa, las explica. No he sido ni caprichosa ni extravagante. Ni siquiera tuve el deseo de perjudicarla, pues sabía muy bien que me dirigía a una persona que la amaba (por nada en el mundo hubiera hablado así a sus enemigos). Estaba herida; me desahogué sin consideración. Esas dos cartas sólo merecían ser arrojadas al fuego.

La autoridad de Listz, invocada contra mí, se desvió por completo después; confió tanto después en esa persona a la cual no quería confiarse; rompió tan definitivamente con aquella pobre mujer a quien aconsejaba, que no puedo ver en ello un motivo de alarma para mi conciencia. Creo que poniendo entre sus manos un hilo que, desde nuestra primera entrevista en 1835, conduce a través de un verdadero laberinto de intrigas, de malentendidos, de equívocos, usted sentirá y juzgará las cosas como yo misma las siento. Y si nuestra amistad no ha de renacer, no habrá que acusar al pasado sino al presente y al porvenir. Yo se lo decía últimamente a nuestro "reconciliador". A este respecto no dejo de sentir aprensión. Hay entre nosotras grandes analogías, y de las más hermosas; creo que nuestro ideal difiere poco. Pero en la práctica, en la vida cotidiana, en nuestros gustos, en nuestras costumbres, en nuestras opiniones secundarias, en nuestras relaciones, surgen contrastes a los cuales, creo, concede usted mucha más importancia que yo. Si encuentra usted en mi casa alguien cuyo aire le desagrada; si distingue en algunas cucharas de plata escudos de armas que no hice quitar por indiferencia, por economía o por horror a a lo que pudiera parecer una cobardía; si no apruebo los arbitrios de ciertos amigos políticos suyos, etc... a usted le chocará; si se dicen en mi casa necedades, me hará responsable de ellas; en fin, si una larga costumbre de soledad y concentración me hace a veces menos expansiva de lo que quisiera, supondrá que soy desconfiada y calculadora. Esto es, mi

*querida George, lo que me vuelve un poco temerosa, no lo bastante sin embargo, para no querer intentar la conquista de la Tierra Prometida...*"

En realidad ya no era posible una amistad entre las dos mujeres. Habían hablado, habían escrito demasiado. Cada una sabía lo que su rival pensaba de ella. El exceso de franqueza no se perdona. Deja el alma del otro preocupada por un juicio demasiado lúcido, que ha sido cruel y puede volver a serlo. No hay amistad sin confianza y la estima, aun fingida, le es más favorable que una dura sinceridad, la cual, por lo demás, sólo es con frecuencia expresión del mal humor o del rencor.

Pasan diez años. La desavenencia es total. Hacia 1860 una joven de letras, madame La Messine, que firmaba Juliette Lamber, publicó un pequeño volumen donde defendía a las mujeres contra los ataques de Proudhon y ensalzaba con pasión a George Sand y Daniel Stern (Marie d'Agoult) por haberse atrevido a vivir sus vidas libremente. De inmediato fué invitada por la condesa d'Agoult. George Sand escribió a la joven ensayista para darle las gracias, pero no quiso verla cuando supo que Juliette iba a casa de su enemiga. Carlotta Marliani (muerta en 1850) le había enseñado a temer las amistades divididas y la maledicencia que corre de boca en boca. La franca ruptura, pensaba, es preferible a la cháchara: "El día que usted se enoje con madame d'Agoult sabrá que George Sand es su amiga y que puede acudir a ella . . ."

A la joven Juliette madame d'Agoult le pareció elegante y viril. "He llegado a la edad de hombre", decía Daniel Stern. Era falso; conservaba sus nervios de mujer. Cuando se afirmaba demócrata y recibía a Grévy, a Pelletan, a Carnot, todos sonreían, tan aristocrática resultaba su corona de pelo blanco velado por Chantilly negro. No pudo resistir a la tentación de demoler a George en el espíritu de la neófita: "Mi querida niña, permítame que le dé un consejo. No conozca nunca a madame Sand. Perdería toda ilusión sobre ella. Como *mujer*, ¡perdón!, como *hombre* es insignificante. No tiene conversación. Es un rumiante. Ella misma lo reconoce. Del rumiante tiene la mirada, por lo demás muy hermosa". Marie no reconocía a George ninguna virtud. ¿Su bondad? "Siente una especie de desdén por las gentes que han recibido sus favores . . . Sus amantes son para

ella un trozo de tiza blanca con la que escribe en el pizarrón. Cuando ha terminado, tira el pedazo al suelo y sólo queda polvo que se disipa en seguida . . ." La joven se permitió expresar su pena: "¡Lástima que —para ejemplo de las *pequeñas*— dos *grandes* como Daniel Stern y George Sand no puedan reconciliarse!" La *Grande* demostró impaciencia: "¡Nunca!" dijo.

Cuando Juliette La Messine abandonó a su marido, madame d'Agoult la aprobó y apoyó. Pero siempre, en sus paseos, volvía a George Sand: "Lo que no le perdono, a ella que es de raza, es su falta de elegancia, su modo de vestir, las bufonadas de Nohant, y a su edad, sus maneras de principiante . . . Es bien nacida; no tiene excusas para seguir siendo un chico cuando está envejeciendo . . ."

En 1867 el abogado La Messine murió. Juliette sintió una alegría maravillosa y decidió casarse en el más breve plazo posible con el hombre a quien quería, Edmond Adam, periodista y político. Todos sus amigos la felicitaron, salvo madame d'Agoult: "La desgracia de ser viuda —dijo— es que se sienten unas ganas estúpidas de volver a casarse. Me imagino que usted no cometerá esa tontería. Una mujer que piensa debe permanecer libre". Cuando se enteró del nuevo compromiso, se ofuscó de manera violenta, trató a Juliette de provinciana, de tonta, y le predijo que antes de dos años dejaría de escribir para llevar la contabilidad doméstica. La escena parecía un arrebato de locura, y en efecto, al año siguiente madame d'Agoult debió internarse por un tiempo en la clínica del doctor Blanche.

La desavenencia con madame d'Agoult autorizaba por fin a Juliette a ver a George Sand. Pidió audiencia y fué citada a la calle des Feuillantines 97. Con emoción entró en aquella sala. Vió una mujer muy pequeñita que arrollaba un cigarrillo y le hacía una señal para que se sentara a su lado. George encendió el cigarrillo; parecía hacer esfuerzos para hablar y no lo lograba. La visitante se deshizo en lágrimas; Sand le abrió los brazos con un gesto maternal. Juliette se arrojó en ellos y esta escena muda fué el comienzo de una larga amistad.

Juliette Lamber juzgó a George Sand superior a Daniel Stern por la delicadeza de sentimientos, la nobleza de corazón, por su alta comprensión de la vida y por una serenidad conquistada en las escuelas más crueles. De inmediato George Sand adoptó a esta hija espiritual. Quiso llevar a Juliette a las cenas de Magny y presentarla a sus amigos. La linda mujer animó a los invitados que con-

taron historias picantes. Sand se enfadó: "¡Ya sabéis que detesto esa clase de conversación, que me repugna!" Dumas hijo elogió la belleza de Juliette: "Espero que no tenga ningún talento. ¿Acaso con ese porte y esa carita debe alguien dedicarse a ser una literata?" "¡Joven Alexandre —dijo madame Sand—, te ruego que moderes tu desdén por las literatas! ... Apuesto a que vas a predicar el amor a esta Juliette". "Claro que sí, nadie es escritor con estampa". "Hija mía —dijo Sand—, no escuche a estas gentes. Basta leer lo que hacen con las mujeres enamoradas, con las madame Bovary, con las madame Aubray, con las Germinie Lacerteux; son incapaces de dar un buen consejo". "Usted —dijo Dumas— nunca ha querido sino a los héroes futuros de sus libros, marionetas que ha vestido a tono para hacerles repetir su pieza. ¿Es eso amar?"

A veces, mientras fumaba cigarrillos que arrojaba en un vaso lleno de agua después de aspirar unas bocanadas, George intentaba sacar, para Juliette, las lecciones de una vida tormentosa. "Le contaré, a medida que nos conozcamos mejor, por qué caminos, tanto más rudos por buscarlos más agradables, he remontado en mi existencia... La bondad, que debe ser una virtud clarividente y ponderada, era en mí un elemento tumultuoso, torrencial, que sólo aspiraba a prodigarse. En cuanto alguien me inspiraba una gran piedad, me poseía. Yo me precipitaba sobre la oportunidad de hacer el bien con una ceguera que me llevó, las más de las veces, a provocar el mal. *Cuando me examino, veo que las dos únicas pasiones de mi vida han sido la maternidad y la amistad.* He aceptado el amor que se ofrecía, sin buscarlo, sin elegirlo, y por eso le entregué, le exigí algo muy distinto de lo que me daba. Hubiera podido encontrar amigos, hijos, en aquellos que obtuvieron amor de mí. Después de las dos primeras elecciones, ya no tenía derecho de imponer la amistad. Se necesita autoridad moral para eso. Los hombres sólo a pesar suyo quieren como amigos. Piensan ellos que pueden sentir placer con la primera mujer que aparezca, beneficiar sus sentidos con los tiernos afectos que sienten..."

Este diagnóstico de sí misma, tan seguro, hubiera sorprendido mucho a los enemigos de George Sand que veían en ella una mujer que había prostituído su cuerpo. Sin embargo, todo era verdadero. Se entregó primero por caridad; más tarde, como ella decía, porque ya no tenía "autoridad moral para imponer la amistad"; y después por costumbre y necesidad de una presencia. La época había dictado una actitud. Aurore Dudevant había sido joven en un tiempo

en que toda una generación de artistas quería amar, sentir de otra manera que los burgueses. "Perdíamos pie a cada instante, despreciando la orilla, pues sólo queríamos nadar mar adentro, sobre lo insondable. ¡Lejos de las multitudes, lejos de la ribera, cada vez más lejos! ¿Cuántos de nosotros se perdieron, en cuerpo y bienes? Aquellos que sufrían, que se negaban a ahogarse, que se debatían, eran rechazados a la costa, volvían a echar raíces, se convertían en seres como los otros por su contacto con la tierra y sobre todo con las gentes sensatas o con los humildes. ¿Cuántas veces me recuperé en medio de los campesinos? ¿Cuántas veces Nohant me curó y salvó de París? . . . "Concluía: "Nuestra gran falta fué mezclar los sentidos a los ardores sentimentales".

Fué por esa época cuando, bañándose en el Cher con Sand, Alexandre Dumas hijo, burlón, le preguntó: "Bueno, pues a propósito, ¿qué piensa usted de *Lélia*?" George respondió, siempre nadando: "¿De *Lélia*? ¡No me hables! Quise releerla hace un tiempo y no pude llegar al final del primer volumen". Luego añadió: "¡No importa! Cuando escribí eso, era sincera. . ." ¿Pero quién hubiera dicho que Lélia acabaría su vida en el castillo de su abuela, componiendo cuentos para sus nietos?

Las dos antiguas amigas murieron en el mismo año, Marie d'Agoult en marzo, George Sand en junio de 1876. ¡Oh vanidad de las querellas humanas! La tumba dice tan pronto la última palabra.

*ANDRÉ MAUROIS*

# SOBRE LA METAFISICA DEL SEXO

De los pensadores que han reflexionado metafísicamente sobre el sexo, los que más me han impresionado son Weininger, Bergmann y Simmel.

De los tres, Weininger es el más contundente. Para el conocimiento de la mujer siguió una metodología enérgica y sacrificada: no tuvo nunca relaciones con el sexo opuesto. Semejante a Leverrier —que, encerrado en su cuarto de trabajo con lápiz y papel, sin haber tocado un telescopio, indica a los astrónomos prácticos la pre-

sencia de un planeta desconocido— Otto Weininger, ascético y desdeñoso, profirió centenares de páginas contra la mujer sin haber tenido contacto con una sola. Su onanismo filosófico se descarga con furia sobre su bestialidad, su repugnante sentimentalismo, su esencial carencia de moral: ese monstruo no tiene memoria, no puede discriminar entre el bien y el mal ni entre la verdad y el error, no reconoce el valor de la Ley, no tiene conciencia intelectual, no es capaz de concebir el Tiempo ni la Eternidad, no posee esencia ni existencia, no forma parte de la realidad ontológica, no tiene alma, carece de voluntad autónoma. En resumen y para emplear las palabras del propio joven: "No es nada".

Es dudoso que este dictamen pueda despertar la simpatía femenina y desde ese punto de vista hay que alabar la valentía de su autor. Pero también debe decirse que si un método apriorístico puede servir para el caso de telescopios y planetas, difícilmente puede ser eficaz tratándose de objetos tan sutiles y complejos como las mujeres.

La teoría de Bergmann —que conocí gracias a un estudio de Francisco Romero— es notablemente profética. Pero adolece del mismo biologismo que malogró muchas otras concepciones del siglo XIX.

De los que yo conozco, los estudios de Simmel son los más agudos y estimulantes. Creo que no es imposible una síntesis de estas dos últimas concepciones, y algunas de las notas que siguen están orientadas en ese sentido. Ojalá puedan servir para un ensayo más sistemático y exhaustivo.

## Hombre y mujer

Dijo Nietzsche: "Equivocarse en el problema fundamental del Hombre y de la Mujer es negar el conflicto abismal y la necesidad de una tensión eternamente hostil; quizá también lo es soñar con idénticos derechos, idénticas ocupaciones, idénticas exigencias, idénticos deberes; tal cosa constituye un típico signo de superficialidad, y el pensador que se muestra superficial en este peligrosísimo punto —¡superficial en sus instintos!— debe ser tenido por sospechoso o, más aún, debe ser descubierto y desenmascarado. Probablemente se encontrarán en él deficiencias con respecto a todas las cuestiones fundamentales de la vida, incluyendo aquellas que se refieren a la vida

futura, y se encontrará que es incapaz de alcanzar profundidad alguna".

El candoroso siglo XIX no sólo culminó en los globos de Montgolfier y en el *art nouveau*: culminó en uno de los fenómenos más inesperados de todos los tiempos, en la idea de la identidad de los sexos. Si no hubiera otras pruebas de la superficialidad de ese siglo, de su frivolidad, bastaría esa sola para condenarlo. Para esos optimistas que creían en el Progreso General, la diferencia entre el útero y el falo era algo así como un mito de los Tiempos Oscuros y estaba condenado a desaparecer, junto con la diligencia y el analfabetismo. Felizmente, ese extraño vaticinio no se ha cumplido, como tantos otros de esos profetas de la Locomotora.

Por desgracia, los siglos no terminan al mismo tiempo para todos, y así como Nietzsche era en aquel tiempo un hombre del siglo XX, así pululan en nuestro tiempo los progresistas siglo XIX, a pesar de los campos de concentración. Y todavía el solo hecho de postular *diferencias* entre los dos sexos los pone ferozmente en guardia, murmurando palabras como "reaccionario" y "bárbaro". La mayor parte de las mujeres, sobre todo de las mujeres con alguna cultura —¡qué peligroso es *algo* de cultura!—, se dejan arrastrar por esa doctrina, sin comprender que les hace muy poco favor y que las coloca, así, en un terreno decididamente desfavorable: como si un submarino, molesto por el prestigio de la aviación, pretendiese que él es tan bueno como un avión ¡en el aire! Si hasta parece una mefistofélica teoría inventada por algún enemigo de la mujer para hacerla quedar en ridículo.

Con razón, no ya un hombre como Nietzsche sino una mujer superior como Gina Lombroso, pone en guardia a sus congéneres contra esa tortuosa doctrina: "Es inútil negarlo, la mujer no es igual al hombre. Buscad cualquier testimonio de la literatura antigua o moderna —una novela, un poema, un mito— y tratad de masculinizar a sus heroínas. Suponed por un instante a las mujeres del Viejo y del Nuevo Testamento: Rebeca, Noemí, Ruth, María Magdalena, convertidas en hombres. Incluíd en esta imaginaria metamorfosis a Helena, Hécuba, Electra, o simplemente a la Eugenia de Balzac, a la Rebeca de Walter Scott, a la Dorrit de Dickens, y decid en conciencia si las figuras que resultasen de semejante operación no serían ridículas o monstruosas".

## Diferencias platónicas y diferencias reales

Por razones obvias, este problema del hombre y de la mujer viene tan mezclado a sentimientos y resentimientos, a prejuicios sociales y vanidades, que es casi imposible debatirlo. Establezcamos de entrada tres premisas.

1. Se intenta establecer diferencias, no superioridades.

2. Se trata de fundamentar la perogrullada de que a una radical diferencia biológica debe corresponder una radical diferencia psíquica, social y metafísica. Aunque el hombre y la mujer no son meros animales sino seres culturales, ninguna cultura ha podido (impunemente) hasta nuestros días desconocer esa esencial diferencia.

3. No se pretende desconocer la bisexualidad latente en todos los seres humanos, la parte de mujer reprimida en el hombre y la parte de hombre reprimida en la mujer, la atávica y por lo tanto profundísima mezcla de atributos masculinos y femeninos que coexisten en cada uno de nosotros. Pero para poder hablar de bisexualidad es previo poder hablar de masculino y femenino, es necesario establecer los atributos del Hombre y de la Mujer arquetípicos, objetos, claro está, que sólo existen al estado de pureza en el universo platónico pero que, de alguna manera, determinan los atributos de los hombres y mujeres reales, esos seres de carne, hueso y espíritu, tan alejados de los arquetipos, tan infinitamente variados y tan intrincadamente combinados.

## Hombre y abstracción

El hombre, en su forma extrema de cientista y filósofo, persigue las ideas puras y abstractas, esos misteriosos objetos que no pertenecen al mundo viviente, a este confuso universo de seres y cosas, de vidas y muertes, de dolores y emociones, sino al frígido universo de los objetos eternos. Esa ansia de objetividad y de abstracción es tal vez el rasgo más específicamente varonil y en este sentido se puede decir que la ciencia y la filosofía esencialista representan la culminación de una sociedad y de una cultura viriles. He sido en un tiempo profesor: nunca encontré, en términos gene-

rales, más capacidad de los varones para entender las teorías más abstractas; pero mientras en los varones esas teorías despertaban una pasión que perduraba, en las mujeres no perduraba más allá de su casamiento y de sus hijos. Hay testimonios muy valiosos de grandes mujeres que confirman esta experiencia personal mía. Dice Gina Lombroso:

"La frecuencia que he tenido con mujeres dedicadas al estudio, las observaciones recogidas en diversos países, al mismo tiempo que una sincera introspección, me han convencido de que, por el contrario, existen entre la inteligencia femenina y la masculina diferencias no cuantitativas sino cualitativas y de dirección que se relacionan no tanto con circunstancias de tradición, de hábito, como con la específica función a que la mujer está destinada: la maternidad... La pasión de la mujer, limitada a los seres capaces de gozar o sufrir al mismo tiempo, limita necesariamente su campo intelectual al mundo concreto en que vive y se agita a su lado, centrándolo en objetivos que puedan ser útiles, que puedan otorgar goce o dolor. Especulativamente, la mujer es desinteresada y utilitaria, a la inversa del hombre, que es interesado y no utilitario. Es desinteresada en el sentido de conformarse con estudios y tareas que no le gustan, que desde el punto de vista del placer personal no le ofrecen el menor atractivo y, no obstante, los acepta y desempeña, con tal de que advierta en ellos alguna utilidad, es decir, repercusiones útiles sobre la vida que la rodea... A la mujer, que demuestra un interés tan vivo hacia todo cuanto la rodea, hacia todo lo que pueda ver, sentir y tocar, la tiene sin cuidado la averiguación de las grandes leyes que rigen eso mismo que hiere sus sentidos y su espíritu. Su avidez de conocimientos se dirige a las cosas mismas y no a las remotas causas a que obedecen; no le interesa contar las pulsaciones de un corazón que sufre, sino el saber por qué sufre... La mujer considera el universo con ojos y con alma de madre. Las plantas, los animales, los hombres no son para ella problemas cognoscitivos, sino seres capaces de sufrir y gozar, seres hacia los que se siente ligada no por el conocimiento sino por el amor. La ciencia por la ciencia, el arte por el arte, la fe por la fe, todo lo que está situado al margen de lo concreto y de lo útil, carece de sentido para la mujer... Se ha sostenido que esta diferencia de orientación intelectual provenía, en la mujer, de su falta de contacto con la cultura, puesto que había estado durante siglos relegada a las funciones domésticas. Sin embargo, la pasión nada

tiene que ver con la cultura, ni con los hábitos, ni con las aptitudes. Esta indiferencia hacia todo lo que no sea útil se advierte tanto en los Estados Unidos, donde las mujeres retrotraen hacia lo concreto las ciencias abstractas que estudian, como en China o en Japón, donde están excluídas de las ciencias especulativas... Contrariamente, la pasión por la ciencia, por el arte o por las teorías abstractas existe hasta en los hombres sin cultura, en muchos obreros y campesinos que sienten ese anhelo tan viva y desinteresadamente como los hombres cultos. En sus horas libres, los artesanos y labriegos medievales se complacían en discutir sobre arte y religión. Todavía hoy vemos en muchas aldeas a algunos campesinos que prefieren a una ganancia mayor el placer de poder ejecutar de cuando en cuando un instrumento o divagar sobre las cosas del mundo. ¡Qué cantidad de astrólogos y meteorólogos no se encuentra entre los aldeanos! No es nada raro encontrar en minúsculos pueblitos a un humilde relojero, por ejemplo, que a fuerza de sacrificios pudo adquirir un pequeño telescopio y que, convertido en orgullo del lugar, está constantemente rodeado de muchachos que desean contemplar el firmamento".

De entre todas las mujeres que se han dedicado a la ciencia, Sofía Kowalewska es la mujer más extraordinaria, y en sus creaciones su talento brilla con un fulgor que jamás tiene, por ejemplo, la obra de Madame Curie, tenaz pero mediocre. En su libro de *Recuerdos* anota: "El trabajo y la creación científica no tienen ningún valor, puesto que ni otorgan la felicidad ni hacen mejorar a la humanidad. Es una locura emplear la juventud en tales estudios; es una desventura, sobre todo para la mujer, el poseer facultades que la empujen hacia una esfera de acción en que no obtiene ninguna alegría". A lo largo de su libro se la ve sumida en su profunda desventura, anhelando un hogar, abominando de sus teoremas y teorías, escarneciendo su propia existencia con amargura. Su amigo Loeffler cuenta cómo hubo de luchar contra esa tendencia, y cómo en el año en que debía presentarse al premio Bourdin le había acometido una furiosa manía por el bordado. Amante del famoso matemático Weierstrass, Sofía fué incitada al trabajo científico por el amor, cosa muy frecuente en la mujer, y no por la ciencia misma, actitud típicamente varonil y egoísta. Para la mujer las cosas abstractas sólo tienen algún sentido en cuanto se vinculan a la vida concreta de su entorno y, en especial, a su marido, a su amante, a su padre o a su hijo, y solamente en

función de ellos. En sus confesiones ella misma lo confiesa y así asistimos a la dramática paradoja de que la más grande matemática de su siglo confiese que las matemáticas no le interesan ni la hacen feliz y que las habría abandonado si las personas que quería no la incitasen a continuar. Desde Rusia escribía a su amiga Mme. Loeffler: "En Estocolmo, donde paso por ser la defensora de la emancipación femenina, he terminado por creer que verdaderamente es mi deber dedicarme a las matemáticas y así lo hago. Pero aquí soy conocida como la mamá de Foufi, y la influencia de este medio resulta fatal para mi pensamiento científico." Escribe Mme. Loeffler: "El trabajo en sí y por sí, la procura de las verdades abstractas, ni le interesaba ni la satisfacía. En cuanto una nueva idea de este tipo nacía en ella, había que animarla para que trabajase en su desarrollo. La producción de su cerebro no debía ir a parar a una humanidad abstracta, sino servir de homenaje a alguien de quien ella pudiera recibir un don equivalente. Aunque haya sido una gran matemática, la finalidad abstracta no existía para ella; sus pensamientos, sus sueños, y su personalidad eran demasiado apasionados para eso. Su ideal consistía en el trabajo en común de dos espíritus ligados por un mutuo amor y su sueño fué encontrar ese otro yo".

La trágica existencia de esta mujer admirable, que murió amargada a los cuarenta años de edad, es casi un paradigma. Antes de su muerte empezó a escribir literatura, lo que probablemente habría sido su destino último, y alcanzó a escribir su autobiografía, una novela y una obra de teatro. Se podrían acumular muchos testimonios de grandes mujeres que expresaron con valor la verdad última de su espíritu. De todos ellos surge sistemáticamente el desinterés de la mujer por las cosas de la lógica, de la abstracción y del puro raciocinio, así como la tendencia contraria en el hombre hacia lo abstracto y universal.

Pero tal vez convenga insistir una vez más en que nos referimos a *tendencias*. Pues en la práctica, todos —no sólo las mujeres sino tambien los hombres— somos incapaces de pensar o emitir ideas al estado de pureza platónica, salvo en los casos extremos de las teorías matemáticas; ya que es característico de la carnalidad —sea carne de mujer o de hombre— encarnar las ideas y empaparlas de sangre, de sentimientos y emociones, de deseos y sexo, sobre todo de sexo. Hecho que explica el porqué, hasta en los ejemplos más representativos de pureza ideológica de la matemá-

tica, la investigación ha sufrido el impulso de los prejuicios éticos y estéticos de cada época, la presión de la vanidad y de la gloria, de la exaltación y de la fe. Si las ideas fueran realmente ideas al estado puro, totalmente desencarnadas, no se explicaría que tantos hombres de ciencia hayan sufrido el martirio por causa de sus convicciones.

Pero la diferencia estriba en que mientras la mujer permanece habitualmente en ese magma fundamental de la carne y de la raza, en ese caótico subsuelo de la existencia, el hombre lucha por salir de él, movido por una instintiva repugnancia por el caos y la suciedad, por el desbarajuste físico y psicológico, hacia el *topos uranos*, hacia el limpio y transparente universo de los objetos ideales. El asco metafísico de Roquentin en *La Náusea* es típicamente masculino.

## Realidad en el hombre y en la mujer

El hombre suele empezar desde premisas lógicas y realistas, pero a partir de ellas sucede que se remonta a verdaderas locuras, a la fantasía y a los molinos de viento: Parménides, Colón, Chesterton, Don Quijote, etc.

A la inversa en la mujer: es ilógica e irrealista, insensata; pero se adhiere a esas pequeñas insensateces con una furia realista y conservadora.

Hombre: de la realidad a lo descabellado, centrífugamente.

Mujer: de lo descabellado a la realidad, centrípetamente.

Por eso la mujer no ha producido nunca filosofía, porque ¿qué más descabellado que un sistema filosófico? Después de haber *probado* que el mundo es inmóvil, Parménides se quedaba tan tranquilo y orgulloso; mientra su mujer —si es que la tuvo— ha de haberlo mirado con una mezcla de orgullo, compasión y perplejidad, como la madre al niño que juega seriamente a ser general. Y se habrá puesto en seguida a realizar esos infinitos movimientos pequeños, como de moscardón, que constituyen la inmovilidad de la mujer.

### Lógica e intuición

La lógica es atributo del hombre (en el sentido platónico del vocablo), la intuición de la mujer. El hombre es un ser racional, la mujer es un ser irracional. El hombre tiende al mundo de lo abstracto, de las ideas puras, al panlogismo. La mujer se mueve mejor en el mundo de lo concreto, de las ideas impuras, de lo ilógico. El instinto es ilógico, pero no falla en las cosas de la vida, que no son nunca lógicas; el hombre fracasa cómicamente queriendo aplicar la lógica a la vida. No hay individuo más cómico en la vida cotidiana que el cientista o el filósofo, que se mueve cómodamente en un espacio de *n* dimensiones pero que a cada paso tropieza o se olvida de algo en el mundo de tres. Valéry dice por ahí de Henri Poincaré que se movía imperfectamente en uno de los tantos universos posibles. El hombre sólo tiene fe en lo racional y abstracto y por eso se refugia en los grandes sistemas filosóficos o científicos; pero, como siempre sucede, cuando ese sistema se viene abajo es hombre perdido, escéptico y suicida. La mujer tiene fe en lo irracional, en lo mágico y por eso difícilmente pierde la fe, porque nunca el mundo puede aparecérsele más absurdo de lo que a primera vista ve. El *credo quia absurdum* es típicamente femenino, como toda la filosofía existencialista, aunque sea hecha por hombres. Racionalizar a Dios es empresa, en cambio, típicamente del hombre, *locura* típicamente de hombre, habría que decir.

### Sexo y ruleta

El ingeniero Georges Itzigsohn, amigo mío, jugaba a la ruleta según un plan cuidadosamente estudiado, a base de las fluctuaciones de los grandes números, de estadísticas y cálculo de probabilidades. Su mujer, la encantadora Pola Itzigsohn, a pesar de ser médico, jugaba apostando a los cumpleaños de sus hijos. Ambos perdían, naturalmente, porque de otro modo el negocio de la ruleta no existiría. Pero mientras el ingeniero Itzigsohn perdía *científicamente*, su mujer lo hacía *absurdamente*.

### Sexo y técnica

Otis Mason ha probado que la mujer fué la inventora de casi todas las artes útiles: primeras ideas sobre la agricultura y la do-

mesticación de animales, tinturas, tejidos, cerámica, medicina, cocción y conserva de alimentos, trenzado de mimbre, cueros, harinas, etcétera. La industria es inicialmente femenina, mientras se mantuvo en la escala doméstica, única que de verdad interesa y apasiona a la mujer. Pero cuando la industria se convirtió, gracias al impulso capitalista, en una empresa gigantesca y abstracta, la mujer cedió su lugar al hombre.

La industria, en su estado inicial, es concreta y por eso femenina. El comercio, basado en el intercambio y el movimiento, conduce a la abstracción y por lo tanto a la masculinización del mundo. El comercio es masculino.

Cuando la industria o el comercio se agiganta y por lo tanto se abstrae, deja de ser empresa de mujeres (a menos que éstas, como sucede ahora, tiendan a masculinizarse). Y se da el caso significativo que *ni siquiera* aquellas industrias más vinculadas a la feminidad, como la de los perfumes, sean manejadas por mujeres.

La industria casera interesa a la mujer y la apasiona como todo lo que se vincula directa y concretamente a su casa, a sus hombres y a sus seres queridos, sobre todo a sus hijos. En suma, a la conservación de su especie. El hombre, egoísta como siempre, sólo se interesa en la gran industria o en el gran comercio por su ansia de poder y de inmortalidad.

## Sexo y amor a las cosas

Dice Jung que el amor a las cosas es prerrogativa masculina, mientras que es un rasgo esencialmente femenino el hacer cualquier cosa por amor a un ser humano. Esto es parcialmente cierto, pues habría que decir, más exactamente, que el *amor a la cosidad* es lo que caracteriza al hombre, a las cosas en abstracto. Pues el amor concreto a los seres que la rodean, que caracteriza a la mujer, se proyecta también a las cosas inanimadas que de algún modo están vinculadas a esos seres queridos: una pipa, un traje, un juguete, y, en general, a todos los objetos que forman el universo casero. Es muy característico en las mujeres el querer trasladarse, cuando viajan, con el máximo de cosas, muchas de las cuales no tienen en realidad ningún objeto ni son imprescindibles, pero que en cambio prolongan el hogar en tierras lejanas. Casi no existe marido que no discuta con su mujer en el momento de hacer las valijas. El

hombre tiende a viajar con el mínimo de impedimentos, mientras la mujer, si fuera posible, lo haría con la casa entera. Cuando niño, uno de mis placeres más sutiles consistía en acompañar a mi madre cuando abría esos misteriosos atados que guardaba en aquellas antiguas cómodas que hoy tan poco se ven: allí surgían mil puntillas, trapitos de colores, peinetas, botones dorados y otros pequeños tesoros que mi madre guardaba con pasión, por el solo instinto de conservación que caracteriza a las madres (es decir, a las mujeres por excelencia). En cuanto a mi mujer, muchas veces me sucede —y el fenómeno se repite siempre, invariablemente— que en mis repentinos ataques de limpieza y de orden arroje al canasto fotografías inútiles, estatuillas derrengadas o cualquier otro objeto que sólo molesta y cansa, pero que no tardan en reaparecer en los lugares de antes, por esa voluntad de permanencia y de restauración que existe en lo más hondo del espíritu femenino.

### El sexo reprimido

Según Jung, también, llevamos en nuestro seno el sexo contrario, más o menos reprimido, y, como tal, en lo inconsciente. De tal modo que lo inconsciente sería lo sexualmente contrario: masculino en la mujer y femenino en el hombre. Si esta teoría es cierta (y me parece que en buena medida lo es), las creaciones del hombre más vinculadas a su inconciencia, como la poesía o el arte, serían la expresión de su feminidad. Y, en rigor, ¿qué más femenino que el arte, aunque (*o porque*) sea realizado por hombres? El artista resultaría así una fusión de hombre y mujer, de conciencia y razón viriles y de inconciencia e intuición femeninas.

### Sexo, unidad, escisión

En el hombre el sexo es casi un apéndice, no sólo desde el punto de vista anatómico sino fisiológico y psicológicamente: está hacia fuera, hacia el mundo, es centrífugo. En la mujer está hacia dentro, hacia el seno mismo de la especie, hacia el misterio supremo. En el hombre el semen sale, es proyectado hacia fuera, como su pensamiento hacia el universo; en la mujer, entra. Además: esa proyección implica separación, escisión, desvinculación del hombre con

respecto a su simiente. En la mujer es, al contrario, unión, fusión.

Cuando el acto sexual termina para el hombre, para la hembra comienza.

Razón por la cual el acto sexual tiene inmensa importancia y agudeza en el macho, para descender vertiginosamente apenas terminado; mientras que para la hembra acontece al revés. Y así se da la paradoja de que el sexo, que para la mujer es básico, casi no tiene importancia en el acto propiamente sexual, teniéndolo en los actos subsiguientes; mientras que para el hombre, para el cual el sexo es apenas un apéndice de su ser, tiene importancia básica en el acto sexual propiamente dicho.

Por eso, tal vez, y como lo sostiene Jung, a pesar de ser la mujer un ser esencialmente erótico, para ella la relación sexual tiene menos importancia que la anímica; en tanto que los hombres tienden a confundir *eros* con sexualidad y creen poseer a la mujer cuando la poseen sexualmente, siendo que en ningún momento la poseen menos, para ella sólo importa de veras la posesión erótica, es decir anímica, sentimental. Porque para Jung *eros* es "relación entre almas". Según este psicólogo, y me parece verdad, el *eros* es el principio supremo de la mujer mientras que el *logos* o "interés por las cosas", es el principio primordial de la masculinidad.

Continuando con las ideas que expuse antes, el hombre tiende a la escisión de la realidad, como consecuencia de su caracterología sexual, mientras que la mujer tiende a la unificación de la realidad. El hombre será el causante de *otra* realidad que se añade a la natural: la realidad cultural, con su técnica y sus ideas, con su ciencia y su filosofía, con su arte y su literatura; en tanto que la mujer tenderá una y otra vez a reunificar la realidad que el hombre ha escindido, volviendo todo lo cultural al seno materno, es decir al seno de la naturaleza eterna, humanizando y animizando las cosas inertes, la técnica y los productos del arte y de la ciencia, psicologizando todo: la mujer es eminentemente psicológica, mientras que el hombre es un ser lógico por excelencia. Para la mujer las ideas puras no existen y no tienen sentido; son casi un juego insensato, la prolongación de la insensatez infantil. Y si las tolera, si las escucha y hasta si las admira es en virtud de su maternal ternura por los hombres que la rodean y que es capaz de admirar hasta en sus actos de demencia.

## Defectos del hombre y de la mujer

Dice La Rochefoucauld que los defectos son o nacen de la exageración de las virtudes. La virtud de la mujer se centra en su altruísmo por la especie, en su capacidad de sacrificio personal en honor a los hijos y a los hombres bajo su cuidado. Por eso su mundo es concreto y pequeño, personal y vital. Pero de ahí a las pequeñeces y, lo que es peor, a la pequeñez hay un paso. Y al egoísmo de hormiga, al comadreo, al chismorreo pequeño, a los celos viscerales. El hombre también se equivoca, pero al menos se equivoca haciendo una guerra mundial o un sistema filosófico.

## Sexo y dominio

Adler y Freud no son tan independientes como ellos mismos pretenden ni como podría parecer a primera vista y no debe considerarse una simple casualidad que el primero haya sido engendrado por el segundo: *sexo* y *dominio* son el anverso y el reverso de una misma realidad. Cuando un hombre entra en una mujer lo hace como un conquistador en un país enemigo y exclama "eres mía"; así como el conquistador clava —con una simbología freudiana— una pica o una espada en el territorio que acaba de invadir. Esta bivalencia es constante y podría construirse toda una doctrina erótica de la conquista territorial, así como, a la inversa, la posesión física de la mujer podría ser vista como una conquista territorial de ese ser sediento de poder que es el macho. Ha habido individuos en los que el sexo se convirtió casi íntegramente en dominio territorial, como Napoleón. Y tanto en el coronel Lawrence como en Malraux, el combate militar y político está vinculado a una especie de parasexualismo. En toda la vida y la novelística de Malraux, la posesión sexual aparece esencialmente vinculada con el combate físico, el coito con la muerte; muchos críticos han señalado (*Cf.* Picon, C. Mauriac) la preeminencia que en él tiene el amor físico, el erotismo vinculado a la violencia, a la muerte, a la tortura, a la angustia metafísica. En *La Lucha con el Ángel* afirma: "Ninguna palabra designa el sentimiento de marchar hacia el enemigo, y sin embargo es tan específico, tan fuerte, como el deseo sexual o la

angustia". En *La Esperanza*: "Creo que otra vida ha comenzado para mí con el combate; tan absoluta como la que comenzó cuando por primera vez me acosté con una mujer". Casi todos los personajes de este escritor viven por eso obsesionados por la impotencia, por el terror a la impotencia masculina en general, con relación a todos los actos de su vida. El orgullo del sexo no es únicamente la manifestación de su masculinidad privada sino el de la especie entera que habla por él, que cada vez se manifiesta mediante cada uno de sus representantes. En el análisis que Malraux hace de *Les Liaisons Dangereuses* se advierte su concepción del sexo; la obra de Laclos es para él una *mitología de la voluntad*: una "mezcla permanente de voluntad y sexualidad es su más potente medio de acción". Afirma que los personajes no tienen aquí sino cartas de dos colores: vanidad y deseo.

Muerte y cópula son fenómenos emparentados y ambas tienen que ver con una angustia metafísica, ambas se vinculan a cierto pavor cósmico en el macho, a cierta ansiedad por apoderarse a todo trance de la realidad, del mundo que se le escapa de entre los dedos, a una ansiedad por lo absoluto y lo eterno. El hombre vive angustiado por el pensamiento de la muerte, y que ésa es su inquietud fundamental lo prueba el hecho de que casi todas las religiones le prometen la vida de ultratumba; y como las religiones son algo así como sueños metafísicos, revelan los deseos más hondos de la criatura humana. Y no le angustia tanto la muerte espiritual como la carnal, pues a nadie le basta saber o creer que sus creaciones literarias o filosóficas o artísticas le sobrevivirán, sino que ansía la prolongación física y carnal: de donde la importancia metafísica del sexo y de la procreación. Por otra parte, la angustia de la muerte está esencialmente unida a la soledad, porque la muerte es lo más individual e intransferible que existe y porque nadie puede morir por uno. De modo que el deseo de proyectarnos, de meternos en otro ser forma parte de esa ansiedad por sobrevivirnos. El amor físico, como tantas veces ha sido dicho, queda íntimamente vinculado al problema de la muerte. Es significativo, y no debe atribuirse a un mero sentimiento de irresponsabilidad ni de desenfreno, la locura sexual que acomete a los hombres y mujeres en catástrofes, en terremotos y guerras; también es significativo que el número de nacimientos aumente vertiginosamente durante y después de las guerras.

En las novelas de Malraux encontramos reiteradamente el pro-

blema de la proyección en el otro ser mediante el sexo. En *La Tentación de Occidente* leemos: "Ser uno mismo y el otro; experimentar las sensaciones propias y las de su *partenaire*". En *La Vía Real*: "Piense que comienzo a comprender sus cultos eróticos, esta asimilación del hombre que llega a confundirse hasta en las sensaciones con la mujer que toma y a imaginarse *ella* sin dejar de ser él mismo". En *La Condición Humana*: "Con qué angustia ella lo miraba, parado allí a dos pasos. La revelación de lo que él quería cayó al fin sobre él: acostarse con ella, refugiarse contra ese vértigo en el que la perdía toda entera". La possión absoluta y *segura* del enemigo (de la mujer) es el objetivo que persigue el hombre en esta ansia de fijación, de absoluto y de eternidad. De ahí que la sospecha de que esta posesión haya sido apócrifa enloquezca al hombre con los celos, que en el caso del hombre no son sólo un hecho psicológico sino y sobre todo un hecho metafísico, porque la mujer tiene en su esencia unitaria y creadora de vida la salvación contra esta angustia de la mortalidad que tiene el hombre genéricamente.

En *La Condición Humana* Malraux habla de la "misoginia fundamental de todos los hombres", de donde la violencia y el odio con que muchos de sus héroes se posesionan de la mujer. Es que en la posesión está ya latente la desesperación de lo transitorio, la sombría certeza de que eso ha de terminar y de que al fin no habremos pasado de la superficie de "algo", de algo que jamás podremos aprehender ni fijar, que se irá para siempre de nuestro lado para dejarnos solos una vez más. Esa desesperación de la conquista acabada y por lo tanto precaria es la que impulsa hacia delante a los donjuanes y napoleones.

Mientras escribía *El túnel*, arrastrado por sentimientos confusos y por impulsos inconscientes, muchas veces me detenía perplejo a juzgar lo que estaba saliendo, tan distinto de lo que había previsto. Y, sobre todo, lo que más me intrigaba era la importancia creciente que iba tomando el problema de la posesión física y los celos del protagonista; yo había empezado a escribir la novela de un pintor que se volvía loco al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido. Pero al seguir el personaje, me encontré con que se me desviaba considerablemente de ese problema esencialmente metafísico para derivar, para "descender" a problemas casi triviales de sexo, de celos, de crímenes. Esa derivación no me agradó nada y repetidas veces pensé en abandonar una novela que se apartaba tan decididamente de lo que

conscientemente me proponía. Una vez publicada, una cantidad de lectores me iluminaron sobre la cuestión y comprendí la raíz de ese fenómeno. Es que los seres de carne y hueso no pueden nunca representar las angustias metafísicas al estado de ideas puras sino en ideas encarnadas, en sentimientos y pasiones oscuras. Los seres carnales son esencialmente misteriosos y se mueven a impulsos imprevisibles aun para el mismo escritor que sirve de intermediario entre ese extraño mundo irreal pero verdadero de la ficción y el lector que sigue sus dramas. Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se convierte en celos y el cuento que parecía destinado a representar un problema metafísico se convierte en una novela de pasión y de crimen. Castel trata de apoderarse de la realidad-mujer mediante el sexo, pero ¡es tan vano ese empeño! Por eso adopté la primera persona, porque quería dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un un corazón y una cabeza individuales, *desde una subjetividad total,* de manera que el mundo externo apareciera al lector como se aparece al existente: como una extraña fantasmagoría, como algo que se escapa de entre los dedos y de nuestros frenéticos razonamientos. ¡Y hay críticos clarividentes que me han reprochado cierta imprecisión fantasmagórica en el mundo exterior a Castel! Por fin, cuando el protagonista mata a su amante, realiza un último intento de apoderarse de ella, de fijarla para toda la eternidad. También debo a un penetrante lector una observación valiosa sobre esa muerte, que me ha iluminado sobre todo este problema: Castel mata a María con cuchillo, a puñaladas sobre su pecho y su vientre porque es la única muerte que se asemeja a la posesión sexual; de donde tantos crímenes pasionales con arma blanca.

Aquí podría decirse algo que Malraux dice de D. H. Lawrence: "Si el hombre debe encontrar su razón de ser por la integración del erotismo en la vida, desconfío de las garantías que es necesario ir a buscar en lo más profundo de la carne y de la sangre. Temo entonces a su naturaleza y a su duración. Pues un gran sabor de soledad acompaña a esos personajes de Lawrence. Para ese predicador del coito el *otro* apenas cuenta".

Yo me pregunto si para Malraux cuentan mucho más. La mayor parte de sus héroes persiguen únicamente la posesión física de la mujer, del mismo modo que luchan por la lucha misma, como

en el caso del coronel Lawrente. Son individuos *solitarios* al estado puro, casi platónicamente puros, onanistas en el sentido filosófico del vocablo, seres que luchan contra la angustia de su soledad y buscan en el amor físico y en el combate una forma casi carnal de escapar a la prisión de su cuerpo y de su espíritu. Pero como ambos, amor físico y combate por el combate, terminan en sí mismo, son estériles, no buscan ni dejan hijos (ni a Malraux ni al coronel Lawrence les interesa lo que viene después de la victoria, porque saben que la victoria envilece los ideales), entonces ambos, amor físico y combate, lejos de proporcionar la salida que buscaban, los sumen en una nueva desesperación. Lo que no sucedería si ansiasen el hijo o creyesen en el fondo de su alma en la obra posterior a la victoria; pero ambos sentimientos son esencialmente femeninos, como veremos, y éstos son hombres, hombres casi totalmente al estado viril y, por lo tanto, desesperadamente aislados en su propio cuerpo. Los héroes de Malraux buscan en la posesión de la hembra la posesión de sí mismos, una especie de culminación frenética del propio yo, un ahondamiento, al máximo de potencia, de sí mismos, una suerte de éxtasis solipsista. Es la masturbación elevada a la categoría metafísica. Estos grandes angustiados, que en el fondo odian o desprecian a la mujer, la usan apenas como un instrumento, así como usan a las masas comunistas o indochinas como un instrumento de su frenesí. Tanto Malraux como el coronel Lawrence, espíritus superiores, encabezaron siempre la rebelión de los débiles contra los fuertes, pero no hay que engañarse: sólo les interesa la lucha por la lucha misma y me temo que en muchas noches de reflexión se hayan preguntado *para qué*, puesto que en el fondo de su alma sabían que todo iría bien mientras durase la fraternidad de la lucha, esa especie de coito colectivo, pero que al terminar, sobre todo al terminar victoriosamente, todos los hombres se parecen un poco, ya sean comunistas o nacionalistas, árabes o turcos.

Esta desesperación es típica del hombre porque en la mujer, cuando lo es de verdad, está siempre latente la maternidad, el deseo del hijo. Cuando para el hombre ha terminado el acto sexual, para la mujer empieza, prolongándose en el embarazo, en el parto, en la crianza, en la vida del hijo. El Don Juan es un personaje masculino, como el Napoleón. No se concibe sino por aberración un tipo semejante en la mujer, en la medida en que los atributos masculinos reprimidos se levantan en ella hasta constituir lo esencial.

Y esto no tiene nada que ver ni con las convenciones sociales ni con su situación histórica, sino con las más profundas características de su ser.

## El dualismo trágico

Esa separación que en el hombre suele acontecer con tanta frecuencia, quizá en forma genérica, entre lo físico y lo espiritual, esa capacidad de ejecutar el acto sexual puro sin contaminación espiritual, es una manifestación más o tal vez la esencial de su naturaleza dualista, de su capacidad para escindir el mundo en lo material y lo espiritual, en lo carnal y en lo ideológico, en lo psíquico y en lo metafísico. Este dualismo le es fatal y trágico y en particular lo lleva a la desesperación amorosa, porque lo único que puede salvar de la angustia sexual es el amor pleno, a través de todos sus estratos: del fisiológico, del psicológico, del espiritual. En la mujer, salvo en casos excepcionales, no se asiste a esa tremenda dicotomía, pues en ella todo se da junto y en bloque: lo físico, lo psíquico y lo espiritual. Ella es la unidad absoluta y anterior a toda escisión. En la mujer se da a la vez la amante, la esposa y la madre, y cuando se da alguno de esos elementos por separado, estemos seguros de que nos vemos delante de una aberración y de un caso insólito, pero no de un representante del género. De análoga manera, los hombres buscamos en la mujer, normalmente, no sólo la hembra sino la esposa y la madre y hasta cuando estamos con una prostituta no es extraño, como tantas veces se ve en las novelas de Dostoievsky, que de pronto la tratemos como hermana y madre.

Unamuno dice que siempre que hablamos de amor tenemos presente en la memoria el amor sexual, el amor que perpetúa el linaje humano. Y eso es lo que hace que no se consiga reducir el amor ni a lo puramente intelectivo, ni a lo puramente volitivo; porque el amor no es ni idea ni volición sino más bien deseo, sentimiento, algo carnal hasta en el espíritu. Gracias al amor, dice Unamuno con profunda verdad, sentimos lo que de carne tiene el espíritu. El amor sexual es el tipo generador de todo otro amor. Por él buscamos perpetuarnos y sólo nos perpetuamos sobre la tierra a condición de morir, de entregar a otros nuestra vida.

En el amor físico se ve una vez más el egoísmo y el egotismo

típico del género masculino, que va hacia fuera para volver hacia el centro, hacia su olímpica soledad. En tanto que en la mujer el movimiento, dictado por su altruísmo, es a la inversa: toma de fuera hacia dentro para devolver hacia fuera, en forma de amor maternal.

Cuando en la mujer termina la amante, aparece la madre; cuando en el hombre termina la cópula, aparece la nada. Eso es el famoso *post coitum triste*: la angustia de la soledad, eternamente vencedora, después del éxtasis pasajero. En la mayor parte de los hombres, apenas terminado el acto sexual, ya se piensa en *otra cosa*: en una teoría filosófica, en un presunto ganador de la próxima carrera, en un amigo. En tanto que la mujer empieza a pensar en "él", en su hombre. Y el hombre se lanza a la calle a la búsqueda de otra cosa y en muchos casos de otra mujer: "Todo cuerpo que no se posee es un enemigo". dice Perken en *La Vía Real*.

### La mujer-instrumento

Dice Middleton Murry: "Lawrence parecía fundirse en una Mujer impersonal; consideraba a menudo la suya como una especie de profetisa, un *instrumento* para alcanzar lo que él denominaba *la conciencia de la sangre*."

En *Lady Chatterley* escribe el propio Lawrence: "Ella sentía que esa ternura él la podía dar a cualquier mujer . . . Tal vez no era individual: con cualquier otra sería como con ella. No había nada de personal en él. En última instancia, ella no era para él más que una hembra."

En las novelas de Malraux la prostitución tiene por eso una importancia capital: es la expresión anónima del sexo, el sexo al estado químicamente puro. Por eso también en el amor venal se alcanza el último grado de la desesperación metafísica. Los prostíbulos son siempre tristes.

### Sexo e inmortalidad

Inconscientemente, buscamos la inmortalidad. La mujer la encuentra en el hijo, que es su prolongación carnal y por eso el sexo tiene para la mujer una importancia metafísica que no tiene para el hombre. Cuando termina el acto sexual, delante de la mujer

está el hijo; delante del hombre está la nada. De ahí que se lance desesperadamente a otras realizaciones que de algún modo lo perpetúen: el arte, la ciencia, la filosofía.

La cultura ha transformado este esquema, pues a menudo la mujer prescinde del hijo. Pero me pregunto si las creaciones de la cultura que van contra un hecho tan profundo de nuestra esencia biológica no deben ser miradas con pavor. El preservativo es un hecho cultural, quizá el de más trascendencia en la cultura occidental puesto que se refiere al más profundo atributo de nuestra condición humana. Pero falta saber si en la síntesis futura de naturaleza y cultura, de mujer y hombre, no habrá que prescindir en general de ese temible invento.

## Trascendencia e inmanencia

El hombre es centrífugo, así como la mujer es centrípeta, y esa antimonia es el reflejo de la radical diferencia de sus sexos: en la mujer se entra, todo converge hacia ella, hacia su misterioso interior, pasivo y terrestre. Pero además en ella el sexo es casi su esencia, pues no sólo abarca un desmesurado espacio corporal sino que su tiempo vivo tiene o tendría —en condiciones biológicas normales— que estar ocupado casi íntegramente por el sexo y sus consecuencias: la cópula, la menstruación, el embarazo, el parto, la crianza. En tanto que en el macho el sexo casi no tiene importancia y sólo lo adquiere, aunque en grado sumo, en un instante de su existencia. De manera que cuando para el hombre termina el sexo, para la mujer empieza. Apenas realizado el acto sexual, el hombre es un ser libre, mientras que la mujer queda encadenada —y cuando es mujer de verdad, dulcemente encadenada— al acto que acaba de consumar y que es el primero de una serie misteriosa y profunda que han de sobrevenirle; para los cuales se recoge sobre sí misma, se vuelve hacia el centro de su útero, que también es el centro de su existencia, mientras busca la calma y la serenidad, la conservación y la preservación de lo suyo, de su hogar que es algo así como la materialización externa de su matriz —como lo prueban hasta los más oscuros símbolos freudianos de nuestros sueños. Y así, en tanto que ella se encierra en su hogar, el macho se lanza a la aventura, a la conquista de otra mujer o de otros territorios, de otras realidades, físicas o espirituales.

El hombre realiza constantemente esta trascendencia de su ser mientras la mujer se encierra en su propia inmanencia. Podemos pensar el problema desde otro ángulo, teniendo presente que la mujer tiende al estatismo y el hombre al dinamismo. Siendo el espacio la dimensión estática por excelencia y el tiempo la dimensión dinámica, tendríamos que concluir que la mujer es espacial y el hombre temporal. No es asombroso, pues, que en todas las tradiciones y mitos la tierra, espacio por antonomasia, sea el símbolo de la mujer. En la tierra acontece la reproducción de la vida en sus formas más telúricas y primitivas: en los vegetales y la simbología arcaica vincula inevitablemente la fecundidad terrestre a la femenina, así como el arado al hombre que rasga a la mujer y la abre para la maternidad: arar la tierra es símbolo de cópula en los sueños y en los mitos.

Así, mientras la mujer simboliza la casa, el hogar, la conservación, lo estable, el hombre simboliza la caza, el mundo externo, el cambio, lo inestable.

### Sexo y crisis

Ahora bien, el movimiento conduce a la abstracción, causa por la cual la sociedad burguesa se ha convertido en un mundo abstracto, ya que está fundada en el movimiento, en el intercambio, en el dinero —que es dinámico por esencia— y en la razón —que impulsa incansablemente el pensamiento hacia adelante. Con el dinero y la razón, el hombre de Occidente se lanzó —empresa típicamente viril— a la conquista del mundo, y esa conquista se logró, no a pesar de la abstracción que esas fuerzas produjeron, sino precisamente gracias a ella, constituyéndose la sociedad contemporánea, en cuyo anverso está el capitalismo y en cuyo reverso domina la ciencia positiva. Ambos, productos genuinamente masculinos: ambos dinámicos, ambos abstractos, ambos separados —trágicamente— de la realidad concreta del ser humano. Así hemos llegado a una mágica dicotomía del hombre contemporáneo, a su absoluta deshumanización, pues mientras por un lado se ha erigido un universo de símbolos matemáticos, por el otro, y dominado por esos símbolos, el hombre concreto, el ser de carne y hueso, se ha ido achicando hasta la insignificancia del hombre-cosa, hasta la humilde impotencia del héroe kafkiano.

No debe asombrarnos, pues, que la crisis de nuestro tiempo sea simultáneamente una crisis del sexo y de sus instituciones, en la

medida en que la civilización de Occidente es una cultura viril, como lógica y abstracta que es. La mujer, subyugada socialmente durante siglos, humillada y pospuesta, resentida, se ha querido sublevar, constituyendo los movimientos feministas. Sin advertir que de ese modo hacía una concesión más, siniestra y paradojal, a la civilización de los machos. Porque ¿qué es el feminismo sino masculinismo?

Esta masculinización de la mujer ha traído un desequilibrio de la vida erótica, que se traduce en una neurosis colectiva y que se manifiesta en muchos síntomas diversos y, en primer término, en la crisis del matrimonio como institución. La enorme mayoría de los matrimonios ciudadanos son infelices. ¿Y cómo puede mantenerse una institución sólida sobre la base de la infelicidad, apócrifamente? Cuando las instituciones llegan a ser apócrifas es que han llegado al límite de su existencia.

Entre el matrimonio medieval, en que la mujer era la sierva del hombre, y el matrimonio contemporáneo se ha ido metiendo una potentísima cuña, a medida que fué desarrollándose la civilización de la razón y del dinero. Y el matrimonio ha tenido que estallar. Es hora de preguntarse qué ha de suplantarlo o qué cambios habrá que imponerle en la sociedad futura. La sociedad moderna virilizó a la mujer, falsificando, con graves consecuencias psíquicas, la esencia de su ser, la esencia biológica que ninguna comunidad puede alterar impunemente. Si es que la radical crisis de nuestro tiempo ha de ser superada, habrá que volver a una mujer femenina, pero eso implica que a su vez el hombre ha de realizar una síntesis de las antítesis que ha creado. Se ha de volver a lo concreto sin desdeñar la abstracción, se ha de integrar la lógica y la vida, el objeto con el sujeto, la esencia con la existencia. En otras palabras, habrá que feminizar la sociedad. El hombre debe volver al Magma Mater, nuevamente debe tocar la madre tierra, sin la cual pierde sus fuerzas. El hombre con la mujer puede realizar las hazañas más portentosas; pero el hombre solo llega finalmente a la nada de la abstracción sin salida. Hay que retornar a la mujer porque ella es quien representa la unidad en todos los sentidos.

*La mujer es la humanidad,* no el hombre, que solo no significa nada. La mujer puede bastarse a sí misma en una forma que ningún hombre es capaz de hacer. El hombre es esencialmente esquizoide, al hombre no le basta en general *esta* realidad; busca o se construye otras, se lanza a la exploración de tierras desconocidas y

de mundos misteriosos, ya sea en la geografía o en la matemática o en la filosofía; la creación y el descubrimiento representan no sólo la grandeza y la intrepidez del macho sino también —¡y de qué manera!— su trágica soledad, su esencial ansiedad y su descontento interminable. Mientras que la mujer no necesita más que lo que tiene dentro de sí: ella lleva el mundo y la humanidad entera en su propio seno. No es que la mujer sea incapaz de creación abstracta: es que *no le interesa vitalmente*. Los hombres son capaces de matarse por ideas abstractas y eso es casi un acto de locura; las mujeres pueden matarse pero por cosas concretas o por ideas que de alguna manera se refieran a su vida concreta. Hace muchos años, en *Uno y el Universo,* traté de establecer la diferencia esencial entre los sexos diciendo: habrá siempre un hombre tal que, aunque su casa se derrumbe, estará preocupado por el Universo. Habrá siempre una mujer tal que, aunque el Universo se derrumbe, estará preocupada por su casa.

Nunca he creído, por eso, que la mujer no figure con más frecuencia en la historia de las creaciones por causas exclusivamente históricas, tal como habitualmente se sostiene. Tal vez las causas históricas, en una sociedad construída y gobernada por hombres y por su concepción del mundo, influyan; pero no creo que sean la causa decisiva. Al fin de cuentas nadie prohibió nunca a la mujer que se dedicase a la especulación filosófica ni a la música. Es que por debajo de las formas meramente históricas hay radicales condiciones físicas y metafísicas que apartan a la mujer de la creación y del descubrimiento. Y si la mujer produce en el arte o en la ciencia ha de ser en aquellos órdenes que están vinculados a su esencia profunda, a su cuerpo físico o a su pura subjetividad: la danza, la interpretación teatral, la interpretación musical, la novela sobre todo introspectiva, las memorias, los diarios, todo aquello que tiende a conservar lo que se tenía. Hay que agregar, por otra parte, que el arte es precisamente la creación del espíritu humano que se halla más cerca de la feminidad, porque en él no se ha dado esa división entre los diferentes elementos de la realidad que se da en la ciencia o en la filosofía esencial: allí lo concreto y lo abstracto, lo irracional y lo racional, lo intuitivo y lo conceptual permanecen indiferenciados, como en el *Magma Mater*.

El artista es tal vez el hombre que más se aproxima a la unidad y, como tal, es un extraño monstruo mitad hombre y mitad mujer, que tiene del primero su capacidad para trascender la pura

subjetividad, a la búsqueda de otros mundos, y de la mujer su capacidad para la unidad, para permanecer en el magna primordial. Por eso la fórmula anterior de *feminizar la comunidad* se puede convertir en otra, tal vez equivalente: *vuelta al arte*. Debe decirse que todo el movimiento existencialista contemporáneo y todo el romanticismo, en tanto que levantamiento contra una sociedad abstracta y racionalizada, es un impulso en ese sentido, un impulso que, si la tesis anterior es correcta, podría denominarse *gamocéntrico*.

*ERNESTO SÁBATO*

# EL SEXO Y LA TECNICA

CUALQUIER gran ciudad moderna es un festival de lujo erótico que se despliega por las paredes, en los anuncios y carteles, en las tiendas de estofas y prendas femeninas, en los escaparates de las perfumerías, en el rumor fluvial de las muchedumbres que circulan por las calles. Esta exhibición de erotismo tiene, sin duda, precedentes en las metrópolis de la Antigüedad, cuando alcanzaron sus momentos de próspera hegemonía, erigidas en cabezas de vastos imperios, entregadas a la gozosa digestión del botín, copiosamente nutridas en los tributos, como Roma, y también con las rentas del comercio, la banca y las industrias suntuarias, como Bizancio. Así fué la ciudad venústica de Ovidio, la que nos describe en el *Ars Amandi*, cuando por el "sutil foro" transitaba el amor junto a la fuente Apia, "dominada por el contiguo templo de Venus, hecho de mármol". Las aguas de esta fuente surten aún visiblemente y se las oye correr en los versos del poeta, como si estuvieran vivas. Nos dice Ovidio que las mujeres acudían ataviadísimas a los teatros públicos para asistir a los juegos solemnes, y compara aquellas multitudes femeninas con las "hormigas que van y vienen" y con las abejas estivales que revolotean entre el tomillo y las flores. Como sucede entre nosotros, hay en la Roma de Ovidio una asociación sensual de la riqueza, el color y la forma de las cosas —vestidos, edificios— con el amor itinerante y ciudadano. Las estrofas pictóricas del poeta latino nos producen, por instantes, la sensación

de lo inmediato, de lo nuestro, como si el mundo que él evoca fuese este mundo de hoy, donde se apacientan nuestros ojos vivientes, y los seres que él describe fuésemos nosotros mismos. Al darnos cuenta, en un lúcido sobresalto, de que todo aquello es ceniza, nos sube a la garganta una momentánea congoja. El poeta habla de muertos muy lejanos, disueltos, sepultados bajo aludes de tiempos y sucesos, y entonces transferimos éste, nuestro vivir, tan parecido al de Ovidio, a futuras edades en las que estaremos también nosotros enterrados, infinitamente olvidados, hechos polvo y nada, apenas una musitación de sombras.

Pero entonces cabe preguntarse si en verdad es nueva la exhibición de erotismo urbano a que asiste hoy nuestra mirada. Vieja es: lo estamos viendo. Pero es también nueva y sin antecedentes, sobre todo porque entre Ovidio y nosotros, pese a todas las semejanzas, se han introducido, en la riada de los aconteceres, un factor de gran poder dinámico que modifica cuanto toca: nos referimos a la técnica científica.

En otro orden de hechos —más interiores que este primer contacto espectacular— nuestra época ha estrenado una actitud de invención propia ante el instinto sexual. Es la racionalización o el intento de racionalizar los fenómenos del sexo, no sólo en lo científico y especulativo sino en el modo común y social de entender y de sentir, novedad que resume Berdiaev de esta manera: *La conciencia de nuestro tiempo se halla bajo el signo de la revelación y del conocimiento del misterio sexual del hombre. No en vano nacieron en este tiempo un Rosanof por una parte y un Freud por otra* [1].

Pero dejemos a un lado actitudes culturales, posiciones de las ideas, para fijarnos en los efectos primarios, fundamentales, que tiene en la vida sexual el hecho bruto de la técnica, con independencia de las reacciones intelectuales o emocionales que suscita posteriormente. Esos efectos de orden mecánico tienen que producirse tan pronto como un hecho de tal magnitud hace su aparición. Sería, en verdad, milagroso, que la técnica, cuya acción sobre todos los aspectos de la vida humana es decisiva, soslayara precisamente el sexo, un campo con superficie de incidencia tan dilatada. Que la técnica marrase al sexo habría sido tan asombroso como disparar a dos pasos contra una montaña y no acertarle. Precisamente la

1 *La Destinación del Hombre* (Janés, Barcelona, 1947, pág. 108).

mayor dificultad del tema consiste en su mismo exceso: registrar todas las formas de incidencia de la técnica sobre la vida sexual sería una larguísima tarea.

Por de pronto, apuntaremos a la expresión básica del fenómeno, y a la más amplia o compresiva. En primer término, la técnica, en cuanto crea instrumentos de poder mágico para producir riqueza, en proporciones antes nunca soñadas, deja a las comunidades modernas un saldo muy grande de energía, luego de cubiertas las necesidades urgentes del alimento y la protección del cuerpo contra la intemperie. Pero, claro está, no todo ese saldo queda disponible a favor de los individuos. Una parte muy considerable —a veces enorme— de la energía que excede el nivel elemental necesario para subsistir, la confisca el Estado, por ejemplo, para destinarla a fines de seguridad, de defensa y de agresión (la guerra plantea actualmente exigencias incomparablemente mayores que en el pasado). El ahorro social se lleva también mucha de esa energía. En la Unión Soviética, además de la demanda para objetivos de orden bélico, el saldo de energía se capitaliza compulsivamente, por decisión del gobierno, a fin de convertirlo en máquinas, construcciones y equipo, como corresponde a una nación en crecimiento, un crecimiento que —detalle importante— está regido e impuesto conforme a un plan (tal es uno de los motivos, entre otros, de que la Unión Soviética sea un país "casto" si lo comparamos con las comunidades de Occidente). Es igualmente cierto que toda sociedad y el común de los individuos —unos más, otros menos— tienen diversas necesidades, además del alimento, la habitación, la seguridad y el sexo. En ese amplio capítulo entran la higiene, la movilidad, los juegos y deportes, la enseñanza, e incluso el pequeño margen de energía que absorben los fines culturales más elevados.

Hechos estos descuentos, no es dudoso que muchos millones de individuos, en las comunidades de Occidente, disponen de un caudal de energía y con ella de vagares que sólo disfrutaron, en otras épocas, las clases privilegiadas y ricas. Como quiera que el apetito sexual es el más poderoso, después de los afectos relacionados con el alimento y la seguridad, resulta inevitable que absorba una parte muy grande de la energía disponible creada por la técnica.

Esta es la causa de que se preste hoy una atención tan considerable a las necesidades del embellecimiento femenino (véase sobre este punto, en SUR, número 185, nuestro artículo *La Invención de la Mujer*). La belleza femenina y la prolongación de su actividad

sexual, calculada en diez años con relación a épocas pasadas y muy próximas, es una consecuencia de la técnica que nos procura el saldo de energía para cumplir ese fin, y además nos provee de recursos operatorios antaño desconocidos o menos eficaces, en la cosmética, el vestido, la higiene y la medicina.

La preocupación sexual de nuestras sociedades no sólo se resuelve en un cultivo del instinto con fines hedonistas sino que lo exalta con otros propósitos, como la conquista del dinero y del poder. Esto se hace particularmente visible en las comunidades capitalistas, donde se ha echado mano, con formidable eficacia, del sexo, por medio de la publicidad comercial, para estimular la venta de mercaderías. La necesidad de captar compradores ha suscitado un gran movimiento de pornografía que no ofende, por cierto, a las sensibilidades de pudibundez ortodoxa porque el hecho aparece encubierto o más bien cohonestado por la "respetabilidad" del objeto que persigue. Un diario o una revista de gran circulación, aunque dedique sus páginas más ostensibles a excitar el apetito sexual o a servirlo, no escandaliza a nadie porque las tricromías pornográficas, con fines comerciales, representan e implican una reverenciada expresión de riqueza. Por supuesto, se ha comprendido —lo han comprendido los profesionales de la publicidad— que el sexo es el más poderoso de los "intereses publicitarios", y no sólo se le utiliza, con plena conciencia y exquisito cálculo, al servicio de la venta, sino con toda suerte de empeños sociales y políticos. Nunca falla, en ningún terreno, ya se trate de acreditar una marca de cigarrillos, levantar borrascas caritativas, propagar la fe en una religión o favorecer la victoria de un partido.

De este modo se crea una fuerte tensión sexual que, en parte, se desahoga por su cauce propio, y en parte, no. Porque es un hecho que la trama conflictual donde se mueven las actividades sexuales sigue siendo muy enredada, con sus peligros y dificultades, quizá imposibles de evitar, sean cuales fueren las normas morales y los expedientes ideados para regular este violento apetito, ajustando sus manifestaciones al complejo sistema y a los variados intereses de una sociedad humana. El hecho de que el instinto no sea demasiado constreñido —como es el caso de las naciones del Norte de Europa, por ejemplo— no significa que todo marche como sobre ruedas y no se produzcan inhibiciones y frustraciones. Siempre las hay en este campo plutónico que es la vida sexual.

Veamos, a este respecto, lo que sucede con la exaltación y el

cultivo del instinto en las comunidades occidentales, y con mayor intensidad en aquellos medios técnicamente muy desarrollados. Ya hemos dicho que una serie de intereses —apoyándose en la fuerte tensión sexual por efecto del gran margen de energía disponible— conspiran para idealizar este afecto construyendo un esquema erótico de material plástico, un amor de *nylon,* celuloide y seda, cuyo objeto abstracto, cuyo modelo ideal, en suma, adquiere la apariencia de un limpio y bien hecho producto de la industria decorativa. Además de la publicidad comercial, trabajan en este sentido el cine, la subliteratura erótica, de tono rosa, que se produce con gran abundancia, especialmente para el consumo de las muchachas. Sucede, pues, que la imagen genérica de referencia, sobre la que hace presa la imaginación erótica, prescinde de la realidad carnal, en una gran medida, y asume un aspecto muy artificioso y alejado de lo posible y verdadero. El modelo ideal tiene ventajas que los jóvenes no van a encontrar en sus experiencias eróticas normales, y en cambio se tropezarán con esas miserias imprevistas que siempre se alojan en la carne, en la vida. Entonces se producen decepciones y frustraciones cuyo resultado, en lo que se refiere a los varones, particularmente a los jóvenes, es no pocas veces una impotencia más o menos duradera y acaso absoluta. Este efecto tiene su paralelo, y también, en parte, su explicación, en la ingeniosa y demasiado cierta paradoja de Karl Kraus, a menudo citada por los especialistas: "El coito es meramente un sustituto insatisfactorio de la masturbación".

Al mismo orden de incidencia directa de la técnica sobre lo sexual corresponde la pregunta que plantea una posible relación entre el desarrollo técnico y ciertas "perversiones" como el homosexualismo. La cuestión ha sido suscitada particularmente a la vista de la famosa investigación de Kinsey —el estudioso de las avispas, comisionado por la Universidad de Indiana, junto con Pomery, sociólogo, y Martin, técnico estadístico— acerca de la conducta sexual en los Estados Unidos. Precisamente en los Estados Unidos, el país donde las condiciones modernas de vida alcanzan su más alta expresión. Se sabe que Kinsey y sus colaboradores publicaron su trabajo —el primero de este tipo, hasta ahora el único, y en verdad un acontecimiento para la Sociología— con el título de *Sexual behavior in the human male* (ignoro si apareció ya la segunda parte, en la que se pusieron a trabajar inmediatamente los autores, sobre la conducta de la *human female*). Entre las conclu-

siones a que llegaron, la que causó mayor escándalo fué el porcentaje de individuos que han tenido relaciones homosexuales en los Estados Unidos. Nada menos que el 37 por ciento. ¿Tiene algo que ver esta elevada proporción con las modalidades norteamericanas de vida, tan fuertemente condicionadas por la técnica moderna? Es decir: se trata de saber si, en otras comunidades, menos adelantadas técnicamente, el homosexualismo es menor, y si lo es debido, precisamente, a su atraso técnico con relación a los Estados Unidos. De un modo exacto y probatorio es imposible responder a esta pregunta, por muchas razones. Ante todo porque aún se desconocen los mecanismos que producen la homosexualidad, aun cuando parece seguro que obedece, en muchos casos, a motivos de orden psíquico, y en consecuencia, está influída, seguramente, por las instituciones sociales y las condiciones de vida en general, en particular por la organización de la familia. Si se conocieran exactamente las causas del homosexualismo, aun siendo muy difícil en la práctica, cabría aislar, tal vez, de alguna manera, la acción de la técnica, y contestar a la pregunta. Pero, en todo caso, sería preciso —supuesto que las cifras de Kinsey estén libres de error— comparar el dato con los de otros países de nuestra civilización, es decir, donde rigieran instituciones semejantes, pero en un medio social menos desarrollado en el orden técnico. Para esto se haría indispensable, naturalmente, practicar, en tales comunidades, la correspondiente investigación directa con vistas a un resultado tan exacto como el obtenido por Kinsey, a fin de enfrentar las cifras que así se establecieran con los guarismos norteamericanos. Pero semejante inquisición directa, por medio de interrogatorios, sobre cuestiones tan delicadas e íntimas no puede realizarse sino en los Estados Unidos (imagino la suerte desdichada de quien fuese, en otros países, al desconocido ciudadano, con preguntas tan impertinentes). Y aun cuando la investigación se realizara sin cuantiosas bajas para el personal encargado de una empresa tan temeraria, entran aquí en juego factores imponderables capaces de inducir a error, como el diferente grado de sinceridad en unos y otros pueblos. Por eso el trabajo de Kinsey y sus colaboradores tiene esto de malo: que es rigurosamente incomparable, y aun podría decirse, rigurosamente impar.

Por otra parte, la estadística de Kinsey no discrimina bastante. Importaría saber, por ejemplo, cuántos individuos de ese 37 por ciento son homosexuales por hábito, y cuántos lo fueron alguna

vez ocasionalmente (no se olvide lo accidental y a veces sin consecuencias de las *amitiés particulières* de los internados y cárceles). Además, dentro de la homosexualidad hay modalidades muy diferentes que tienen, seguramente, diverso origen o, si se nos permite el término algo pedante, distinta etiología [1].

Importa también no dejarnos impresionar por el elevado guarismo de Kinsey, tomándolo, sin más ni más, como un fenómeno de excepcionalísima desmesura. Quizá nos encontremos, en buena parte, ante la revelación de un hecho no tan nuevo como pudiera parecer, pero hasta el presente falto de una comprobación numérica. Así, a fines del siglo pasado, una modalidad del instinto tan extendida en todos los tiempos y en todas las sociedades, se creía rarísima y de una depravación casi increíble. No por eso dejaba de existir. Pero la presión social enterraba el hecho, lo sofocaba, y probablemente lo obligaba a derivar, en muchos casos, por otros cauces, quizá en forma de neurosis aparentemente muy alejadas de sus causas primeras y verdaderas.

De todos modos, aun cuando nos sea imposible citar datos objetivos, nos parece que el porcentaje de homosexualismo registrado por Kinsey en los Estados Unidos es superior al de otros países del mismo tipo de civilización y poblados por gentes más o menos de igual origen. Si esto es así, la más probable causa, en todo caso la de una ocurrencia más inmediata, es la gran tensión sexual de la sociedad norteamericana. Las cuestiones del sexo son en aquel país una verdadera manía, un tema de general preocupación, quiero decir, explícita, al que se le da vueltas en todos sentidos. Y por supuesto, en ninguna parte se hace un uso tan exagerado de la atracción sexual como instrumento de propaganda. Allí se acuñan todas las frases hechas que luego circulan por el mundo entero para describir las características de los objetos eróticos óptimos, según el gusto moderno. Es el país de la publicidad, del cine, de los concursos de belleza. Es también, por supuesto, la comunidad que dispone de un mayor saldo de energía para gastar en lo que

[1] Freud habla de invertidos *absolutos, anfígenos* y *ocasionales*. Ferenczi, desde otro punto de vista, los clasifica en dos tipos básicos: *homoerótico subjetivo* que se considera mujer, y *homoerótico objetivo* que es por completo viril y sólo ha cambiado el objeto femenino por otro de su mismo sexo. Únicamente el primero podría considerarse como un verdadero *grado sexual intermedio* en el sentido que da a este término Magnus Herschfeld. (Freud, Ob. Compl., Biblioteca Nueva, Madrid, 1947. Vol. I, págs. 779-80 y nota pág. 785).

pudiéramos llamar los lujos de la sexualidad. Parece lógico que esta tensión se traduzca en manifestaciones exageradas de todas las tendencias posibles del instinto, incluso la homosexualidad. Así, lo que en otras sociedades podría quedarse en estado de latencia, allí explota y se manifiesta.

Por otra parte tenemos en los Estados Unidos un *status* peculiarísimo de la mujer, la feminocracia norteamericana, en cuyas causas influye tanto la técnica, como ya hemos dicho. Ahora bien: en ciertas sociedades primitivas, donde la mujer disfruta, asimismo, aunque, claro está, en condiciones muy diferentes, de una posición muy ventajosa, se da con abundancia el homosexualismo masculino. Es el caso de las Islas Marquesas, y a este respecto, Abram Kardiner [1] cita, entre las posibles causas del hecho, el resentimiento consciente e inconsciente contra las mujeres, significativamente representadas en los mitos insulares con el carácter de ogresas. Estas condiciones pueden favorecer la manifestación de tendencias latentes hacia el amor entre varones, en forma de *homoerotismo objetivo* (Ferenczi), aun en tipos muy viriles. Además, en el caso norteamericano, es probable que desempeñe un papel importante, con respecto al *homoerotismo subjetivo*, la sugestión producida, en individuos propensos, que en otros medios no encontrarían tal estímulo, por el prestigio del sexo privilegiado, incitándolos a una imitación inconsciente de la mujer, y a identificarse con ella. No debe extrañarnos este fenómeno psicológico dado que la mujer, en los Estados Unidos, es objeto de una idealización más intensa y reiterada que en cualquier otra sociedad occidental.

Hemos esbozado dos formas de incidencia de la técnica moderna sobre la vida sexual. Dos formas directas. Es seguro que se dan muchas más, aunque menos evidentes en una primera aproximación al tema.

¿Y qué diremos de las incidencias no ya directas sino indirectas? O mejor expresada la idea: ¿qué pensar de las consecuencias secundarias que se producen, en otros órdenes, por ejemplo económicos, políticos, culturales, por las modificaciones que promueve la técnica en la vida sexual? Sospechamos que estos efectos son de una enorme importancia. Así sucede con los alcances mediatos de lo que nosotros hemos llamado (SUR, número 185) "expansión de la fe-

[1] *El Individuo y la Sociedad* (Fondo de Cultura, México, 1945, pág. 217).

minilidad", uno de los factores más enérgicos en la elevación del *status* de la mujer, en el incremento de su poder social.

A nuestro juicio, la feminocracia moderna, una de las características más singulares de la civilización de Occidente —pues no constituye precedente una cosa tan distinta como el matriarcado primitivo— es la consecuencia sociológico-sexual más cargada de contenidos importantes que produjo el progreso técnico. Porque el grado de poder social de la mujer y el grado de desarrollo de la técnica guardan una relación muy estrecha. Las comunidades más adelantadas son aquellas en las que la mujer goza de un más alto precio social y de una mayor libertad jurídica y vital. Nada tiene esto de sorprendente. La mujer es la espuela *fáustica* —como diría Spengler— si no de modo directo con relación a la ciencia pura, sí con respecto a sus aplicaciones prácticas, a la técnica (por lo demás, ya se sabe que ciencia y técnica son inseparables, se suponen y se ayudan mutuamente). A su vez la técnica, por sí misma, por sus virtudes de eficacia, y por la riqueza que es su fruto, crea el clima óptimo donde la mujer brilla y se endiosa. Naturalmente, al ganar en fuerza social por este motivo, excita la actividad económico-técnica. Y este juego alternativo contribuye decisivamente a lanzar la civilización, como un cohete de reacción creciente, en el rumbo del llamado "progreso material". A este orden de influencias femeninas corresponde la exigencia de mayores comodidades y ornato en el hogar con sus dilatadas repercusiones sobre la vida económica de los pueblos.

También se hace perceptible el poder de la mujer en la estimativa de los valores sociales. Por ejemplo, en el actual reinado del niño, otra novedad de nuestra época. Se ha creado una especie de mística reverencial hacia la infancia que, por primera vez, gana un *status* propio, autónomo, y obtiene, no sólo el cuidado y la ternura —esto es otra cosa— sino un tratamiento respetuoso muy diferente del que recibía cuando el niño no era sino una expectativa de adulto. En otros aspectos menos cercanos a los intereses vitales femeninos directos y apasionantes, como el arte y la literatura, el poder social de la mujer se hace sentir de una manera más difusa, menos enérgica, y el rastrear sus efectos nos obligaría a recorrer un camino sinuoso de conjeturas, en el que sería preciso abordar ese tema polémico de la caracterología de los sexos. Sin embargo, los arquitectos, por ejemplo, saben hasta qué punto gravita la hegemonía social femenina en la arquitectura doméstica.

La pintura y la escultura no están tan sometidas al condicionamiento social y esto les permite errar diversamente, en toda suerte de tendencias, más libres, aun cuando no puedan ser, tampoco, un campo exento de la jurisdicción de las autoridades sociales. Algo parecido sucede con la literatura, donde cabe, por así decirlo, una gran *indisciplina* del gusto. Con respecto al pensamiento filosófico, sería excesivamente aventurado señalar la presión de la norma social femenina, y hasta quizá no sea un factor considerable en el auge de las filosofías irracionalistas y asistemáticas, pese a las seductoras relaciones caracterológicas con que pudiera tentarnos. En política, por el contrario, no hay riesgo en afirmar que la presencia de la mujer se manifiesta en un aumento de la pasión a expensas de la razón ante las ideas, las personas, los problemas y los acontecimientos. Esto se explica por el peculiar *psicologismo* de la mujer, nada difícil de confirmar en la observación común y diaria. La mujer propende a concebir el mundo como conspiración de individuos y grupos, donde juegan los afectos, el amor, el odio, la envidia, la simpatía, la antipatía, es decir, apunta hacia la afectividad irracional y caprichosa, en tanto el varón típico trata su contorno social como si fuera un juego de fuerzas abstractas, inteligentes o ciegas. De otro modo: para la mujer la historia es melodrama de personas o tragedia de pasiones manifestadas en individuos concretos; para el hombre, es melodrama de ideas (la más común y popular concepción de la política) o tragedia de potencias oscuras.

En todo caso, podemos estar persuadidos de que ningún aspecto de la civilización queda indemne de los efectos de la técnica sobre la vida sexual. No debe extrañarnos: la cultura es un todo orgánico, un cuerpo cuyos órganos y miembros son interdependientes, y cualquier alteración local conmueve al ser entero. Vista la cultura en su proceso temporal sucede lo mismo: la urbe venústica de Ovidio está causalmente relacionada con las victorias púnicas de Roma, y nuestra propia ciudad erótica se alojaba oculta entre las innúmeras simientes de lo posible y futuro dentro de las fórmulas de los matemáticos árabes y en las observaciones de Galileo. Todo se traba. Y nadie es capaz de prever ni aun de sospechar en qué incongruentes lejanías habrá de repercutir cualquier pulsasión de la actividad humana.

*ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ*

# EL REGALO

Reinaldo Rey iba de prisa por la calle Colonia hacia la ciudad vieja a donde lo llamaban importantes asuntos: debía cerrar trato con un fuerte acopiador por una partida de lana. La zafra había sido magnífica ese año y Rey se encontraba en posesión de un buen stock que le procuraría un pingüe rendimiento. Pero era cuestión de no dormirse. Sabía de varios comisionistas que habían de llevar en breve a la ciudad sus ofertas, con lo que bajarían los precios.

Debía pues apresurarse a realizar su venta según el precio conversado antes de que eso ocurriera, pues el acopiador, que contaba con grandes perspectivas en el mercado internacional, no dejaría de achicar las pretensiones de aquéllos para acrecentar sus ganancias.

Al llegar al cruce de la calle Florida, le cerró el paso una aglomeración de gente que se derramaba por las aceras y la calzada empujándose unos a otros para poder ver algo que ocurría en el centro mismo de la calle.

Lo primero que pensó Rey fué que había tenido una feliz idea al venir en el ferrocarril. El automóvil, se dijo, está muy bien para las carreteras, pero en la ciudad es un impedimento; no se sabe nunca dónde se habrá de dejarlo y durante la marcha se ve uno continuamente estorbado por aglomeraciones como ésta, o por las repetidas detenciones del tránsito, o por la torpeza de los conductores: más rápida y libremente se anda a pie.

Trató de abrirse camino a codazos con el fin de no perder ni un átomo de su precioso tiempo. Pero de pronto alguien, desde el centro del grupo, un agente sin duda, hendió la muchedumbre, obligándola a separarse en dos alas. Rey se encontró así ante un claro que le permitió ver lo que ocurría. Un patrullero salía a escape; un auto destrozado se recostaba contra la acera de enfrente, mientras el conductor de otro respondía fastidiado a las preguntas de un guardia civil. En el centro mismo del cruce de las dos calles se extendía un vasto, repugnante, charco de sangre cuyo color púrpura viraba velozmente hacia un negro viscoso.

La sempiterna impericia en la prisa, pensó Rey mientras seguía apresuradamente su camino y descendía por la calle Ciudadela casi

corriendo para recuperar el corto tiempo perdido. En las oficinas del acopiador cerró el trato tal como lo había previsto, no habiéndose presentado aún los comisionistas, y se encontró en posesión de un cheque por una buena suma.

Mientras lo guardaba cuidadosamente en su billetera pensando que ya no podría cobrarlo esa tarde, pues no le quedaba tiempo para llegar puntualmente a su puerta, le nubló los ojos por un segundo la imagen del charco de sangre momentos antes entrevisto. Todo lo cual no le impidió discurrir lo que haría en el tiempo sobrante. Por lo pronto se limitó a entrar en un café y pedir un buen vaso de vino (no era afecto a los cocktails, ni menos al whisky) en tanto se arrellenaba en su butaca. Por la noche iría a algún cabaret —qué diablos, de tiempo en tiempo hay que echar una cana al aire, sobre todo cuando se ha trabajado todo el año como una bestia— y el día siguiente lo dedicaría a efectuar diversas compras; luego tomaría el tren nocturno y poco antes del amanecer estaría en su casa. Sacó su libreta de apuntes a fin de repasar la lista de compras que debía hacer para la estancia y la de los innumerables encargos que le habían hecho su mujer y su hija. ¿Y al chico? ¿Qué le llevaré al chico? Nada le había pedido: es verdad que se habían separado enojados. ¡Qué muchacho! ¡Tiene un genio de los mil diablos!

El mozo depositó sobre la mesa un vaso del mejor burdeos. Rey lo tomó y lo acercó a sus labios, mas lo apartó en seguida con repugnancia. El charco de sangre volvía de nuevo ante sus ojos. Vaya, se dijo, ¡como si nunca hubiera visto sangre! Con gran renuencia se forzó a beber un sorbo, pero el líquido tenía el sabor dulzón, el inconfundible sabor y olor de la sangre humana. Sintió náuseas y lo apartó decididamente.

Para limpiar su boca de tan desagradable contacto sacó un cigarro de hoja y se puso a fumar, meditando en sus asuntos, mientras miraba distraídamente por la ventana.

El ruido de un rechinar de frenos lo sobresaltó. El mozo, que en ese momento pasaba a su lado, sonrió, no sin cierta conmiseración, viendo en él a un campesino poco acostumbrado a los estrépitos de la ciudad. Rey comprendió el sentido de esa sonrisa y procuró parecer indiferente, molestado en el fondo por la expresión del mozo y por su propio, involuntario estremecimiento.

—Sí —le dijo al mozo con aires de entendido—, hay mucho chófer que no conoce su oficio.

—No es eso —replicó el mozo con suficiencia—, es que el tráfico es ahora muy intenso y hay que saber detenerse a tiempo. Como ve, nada ha ocurrido. ¿Es la primera vez que viene a Montevideo?

Esta pregunta llevó al colmo el disgusto de Rey.

—¡Qué va! Vengo continuamente en mi coche y podría enseñarles a manejar a muchos de esos mozalbetes.

—No lo dudo —contestó, ahora respetuosamente, el joven, reparando en los costosos avíos y el magnífico cigarro del estanciero. Y se retiró prudentemente, pues no conviene desagradar a un cliente rico que bien pudiera dejar una buena propina.

Rey siguió divagando entre las volutas de humo de su cigarro. Pero la vista del rojo vino alteraba el curso de sus ideas; llamó de nuevo al mozo y le ordenó que lo retirara y le sirviera en vez una cerveza. Al menos, murmuró para sí mismo, la cerveza tiene otro color. —Qué tontería —clamó luego para sus adentros, mientras esbozaba un gesto de rabia— debí forzarme a beberlo. ¿Me voy a volver una señorita ahora? —Pero en su interior sabía que le hubiera sido imposible bebérselo.

—María —prosiguió discurriendo— quiere unos metros de tela roja para un vestido. ¿Por qué roja, señor? Manía de las muchachas ésa de vestirse de colorinches... y sandalias número... (echó una ojeada a su libreta) 36... qué grandota se está poniendo María, vaya un pie para una jovencita... La vieja me pidió... ¿qué me pidió la vieja?... ¿y el chico?... bueno ese hotel nuevo... buenazo de veras... delantales... una mantilla de encaje para ir a misa... no se puede negar que la capital progresa... y no sé qué artefactos para la cocina... he ganado una buena suma y está bien que lleve algunas cositas, además de los encargos... sí, una buena cantidad... descontando los gastos... queda líquido... líquido... buena cantidad de líquido la que perdió aquel... ¿quién sería?... dijeron que un niño... si habré visto sangre en mi vida... sangre de cristiano... pero hay que convenir que la sangre en la calle es cosa fea... Bueno, al chico... al chico... yo me sé lo que le gustaría al chico... pero eso no... claro... no tiene todavía bastantes años... no... no tiene bastantes para andar con armas de fuego... Sí... estuve duro con él... se me fué la mano... ¡pobre!... pero... ¿por qué es tan terco?... un padre es un padre... y la autoridad paterna... la autoridad... hay que respetarla... ¿a dónde iríamos si no?... pero se me fué la mano...

sí, se me fué la mano... qué le vamos a hacer... Mire que robarme la escopeta... atrevido... mocoso atrevido... bien que le había prohibido que la tocase... bah... ya se le pasará el enojo... ¿y quién sería el muerto?... dijeron que un niño... ¿y qué diablos puede importarme a mí quién sea?... brutos... ni saben manejar un coche... allí... seco en el medio de la calle... qué bárbaros... toda la sangre del chico en el medio de la calle... al chico... al chico... fea cosa la sangre en la calle... ya veremos lo que le llevo al chico... sí... fea cosa...

Pagó, dejó una breve propina y salió sin casi haber bebido su cerveza. Anochecía. Las calles del centro se llenaban de empleados que abandonaban sus oficinas y se engolfaban en los bares y cafés. Vagó un momento al azar y subió luego hasta Sarandí inspeccionando distraídamente las vitrinas de los negocios delante de las cuales se agolpaban las mujeres. Cruzaba la plaza Independencia acariciado por la suave, templada brisa de una precoz primavera, cuando se detuvo en seco como si le hubieran dado un golpe en la frente: delante de él, sobre el parejo embaldosado gris, se extendía un charco rojo. Estremecido se pasó una mano sobre los ojos; cuando la retiró y miró de nuevo, el charco había desaparecido. "¡Caramba! ¡Estoy viendo visiones ahora!... No me faltaba nada más que eso!" Anduvo unos pasos y la fea mancha roja apareció de nuevo, ahora sobre sus propios pies. "Viejo estúpido... ¡Si es un anuncio luminoso!..." Y siguió andando de mal talante, furioso consigo mismo. "¡Paisano idiota! ¡Te vas a asustar ahora de las luces de colores!" Los guiños del anuncio luminoso lo perseguían; apretó el paso, haciendo un corto rodeo, como para no ensuciarse los pies en el charco y lo perdió de vista; pero no pudo menos de volver una vez la cabeza y contemplar de nuevo las lozas: rojo, gris; rojo, gris; parecía una burla.

Cruzó de nuevo la calzada y se encontró en la Avenida 18 de Julio. En la esquina de Andes una aglomeración de personas le cerró el paso. ¿Otro accidente? "¡Qué torpes estos tipos de la ciudad!" Sonó el pito del agente de tránsito y parte del grupo se precipitó para atravesar con tiempo la calzada, mientras los demás asaltaban los ómnibus que se habían detenido con áspero chirriar de frenos. "Está visto que hoy... bueno... ¿y qué me importa aquél de la tarde?... cosa fea la sangre... la sangre que

se sale de la piel... de la piel de un niño... a ver... aquí en esta sastrería puede que haya algo..." Entró y pidió pañuelos y corbatas. "Algo bueno", le dijo al dependiente. Éste le trajo varios pañuelos de seda y diversas corbatas; y viendo en el cliente a un hombre de campo, eligió de preferencia aquellos de colores vivos, en particular rojos, a los que añadió algunos blancos, por lo que fuera, ya que el hombre no llevaba pañuelo al cuello y su corbata era negra. Rey apartó con irritación todos los rojos. "¡Blanco!", pensó el empleado y le puso varios de ese color delante de los ojos. Rey los hizo a un lado suavemente y escogió uno amarillo con dibujos verdes y una corbata verde.

Al salir del negocio se detuvo un momento delante de los escaparates, pensativo y dubitativo. Del vidrio se destacó una mujer, tal como una muñeca que saliera de su interior; sujetaba a un niño con una mano, mientras tendía humildemente la otra. "Tendrá la edad de Pirincho", se dijo Rey mirando afablemente al chico y depositando dos monedas de plata en el hueco de la mano de la asombrada mujer que se deshizo en reverencias. El hombre dió unos pasos y se volvió otra vez para darle al niño una monedita de 20 centésimos. "Para vos solo ¿eh?, para que te compres caramelos. No se los vaya a quitar, doña, es para él solo, para lo que quiera". El muchachito abrió tamaños ojos y miró interrogativamente a su madre. "Dale las gracias al señor", dijo ésta. El chico balbuceó algo mientras el hombre se alejaba satisfecho. "Sí, la misma edad del Pirincho y hasta un poco la misma pinta y se sintió inundado de ternura por su lejano hijo. Es un gran muchacho, pronto será mozo. Y hay que verlo cuando monta el petizo... Cosa fea la sangre... ya... en cuanto tenga algunos años más le enseñaré el manejo... no... cosa fea... y no tardará en tener novia... sí, fué para pavonearse delante de la Josefita que me robó la escopeta... la sangre que sale del pellejo... en las baldosas..."

Una oleada de gente que salía del cine lo llevó de un lado a otro; una muchacha le sonrió con picardía; llevaba un collar de gruesas perlas verdes en forma de racimos de uva, alternadas con pequeños pámpanos de similor. "Si encuentro uno igual se lo llevo a la Marujita... qué diablos, para algo me gané tanta plata hoy... ya le anda rondando el Jacinto de los Álvarez... y se cree que no lo veo... y no... no lo hubiera visto si la vieja no me lo dice... son tan ladinas las muchachas... linda moza la Marujita...

y el Pirincho ya lo será él también un buen mozo... qué diablos, son mis hijos... y yo... bueno... tampoco la vieja era fea... cosa fea... cosa fea..."

En la joyería de la esquina vió un collar parecido al de la muchacha. "Bonito... bonito..." Pero ya habían cerrado y una nueva ola de empleadas pizpiretas y de horteras atildados salía como por las bocas abiertas de los comercios. "Lo compraré mañana, no tengo que olvidar dónde", y anotó la dirección en su libreta, arrimándose a la pared para no ser arrastrado por los apresurados jóvenes. Un chico cruzó a escape la calzada; un coche hizo una gambeta para esquivarlo, mientras otro frenaba apresuradamente. "Dios, aquí se expone la vida a cada minuto; a lo mejor el chico se queda seco en la mitad de la calle... y tiene uno que ver charcos de sangre cuando no quiere". Rojo, gris; rojo, gris... "Al diablo con los letreros luminosos, me voy a volver loco"... Verde, azul, naranja, rojo. Rojo, rojo, rojo... ¡blanco! Al fin, blanco, ¡qué descanso! Rojo, rojo, rojo... dobló la esquina para no verlo, fastidiado.

De noche fué al cabaret. Bebió en abundancia y durmió sin sueños en su confortable hotel. Al despertarse ya no se acordaba de lo ocurrido el día anterior. Mas sin pensarlo siquiera, sin propósito determinado alguno, llamó al camarero y le pidió trajese el diario de la mañana. Así que lo obtuvo lo abrió febrilmente y buscó en la sección "policiales" la relación de los accidentes ocurridos la víspera. Halló bien pronto lo que indagaba y leyó la nota. Era un niño, y había muerto. Su nombre le era totalmente desconocido. Dejó el periódico con alivio y decepción al mismo tiempo. ¿Qué esperaba? No hubiera podido decirlo, ni lo sabía.

Al salir del hotel preguntó al portero si había cartas para él. No, no las había. Bien sabía que no podía haberlas puesto que no había dejado sus señas a la familia. Vagó mohino todo el día a la espera de algo. Algo que podía ser terrible; pero no sabía qué. Como quien cumple con un deber, o más bien como quien desea hacerse perdonar una mala acción cometida (¿cuál, Señor, cuál? porque pegarle a un chico atrevido, no lo es; claro que no lo es), compró una escopeta para su hijo. Una escopeta pequeña en verdad, casi un juguete, pero una escopeta, al fin. No fuera que el chico se pusiera a pensar que... porque la autoridad paterna... sí, la autoridad paterna... ¡diablo de chico!... ¿por qué lo había

mirado así? ... fué esa mirada, sí ... esa mirada sostenida y fría ... no insolente, no ... fría, cargada de reproches ... y sostenida, impávida ... un hijo debe temer a su padre, porque la autoridad ... y esos ojos sin miedo ... "bajá los ojos, arevido, no me mirés así" ... y no los había bajado ... no ... no había querido bajarlos ... y ... entonces ... claro ... cualquier padre lo hubiera hecho ... "¡insolente! ... ¡insolente! ...", pero compró la escopeta; porque ahora era él, sí, él, el padre, quien tenía miedo.

Había andado rondando alrededor de la armería sin decidirse a entrar. Veinte veces se detuvo delante de la vidriera a contemplar las escopetas, ya enternecido, ya furioso. Una ola de remordimiento lo llevaba hasta poner los pies en el umbral del negocio, hasta apoyar las manos en la puerta de resortes para empujarla y entrar; y otras tantas el orgullo, el odio y la rabia lo hacían retroceder. Entonces se apartaba, iba hasta otra tienda, compraba cualquier chuchería para Marujita y volvía a la armería, como si allí, ante esa vitrina repleta de utensilios de muerte, alguien estuviera mirándole, alguien que tuviera algo que perdonarle, alguien a quien él tuviera que pedir perdón de rodillas. Pero la autoridad del padre, la autoridad ... y se alejaba, y entraba en otra casa y compraba alguna otra cosa, para la vieja, para él mismo, para la casa ... y retornaba a la armería, y miraba, y se iba.

El claro tintineo de un reloj en alguna parte, sonó los tres cuartos. Cinco minutos para el cierre de los comercios. Y corrió, corrió, atropellando gente, y entró en la armería, y compró la escopeta, casi tapándose los oídos para no oír la voz de la autoridad paterna. Luego, con el arma en la mano y cargado de paquetes, llegó a su hotel, cabizbajo, humillado, pero aliviado, como si con el regalo que llevaba todo debiera serle perdonado y todo acto infame quedase redimido.

Anochecía cuando subió al tren. Dejó su valija, sus paquetes y su manta en su cabina y fué a instalarse en el salón comedor. Cenó con apetito, encargó algún plato especial y buen vino clarete (tinto no, basta ya de líquidos rojos), y luego de la cena se entretuvo con un largo cigarro de hoja, y buscó la conversación del mozo y de los otros escasos viajeros. Algo lo retenía allí, en el vagón cada vez más solitario. No tenía sueño, decía, pero bostezaba. La verdad era que no quería hallarse solo. Sabía que en la oscuridad

del camarote lo aguardaban cosas que no quería ver. ¿Qué cosas? Nada había allá, fuera de su escaso equipaje.

Tarde ya, el mozo le dijo que cerraban el salón comedor. Se levantó de la mesa pesadamente, salió y anduvo indeciso por los pasillos. Al fin fatigado, se echó en la litera sin desvestirse, pues le parecía ¿por qué? que en mitad de la noche tendría que levantarse y acudir en auxilio de alguien, o responder a un llamado, o presenciar Dios sabe qué insólitos sucesos.

Se durmió en seguida, mecido por el movimiento del tren y arrullado por el canto de las ruedas: ya agudo como el grito de un niño, ya grave como un sermón cargado de reproches e inculpaciones. A veces era como un monótono lloro, a veces como un estridente alarido de dolor y de rabia, interrumpido a ratos por un ruido seco y silbante como el chasquido de un látigo.

Al fin todos los ruidos se fundieron y se apagaron hundiéndose en el abismo de un pesado sueño, el sueño torpe y aniquilador de una digestión laboriosa, el sueño que rechazaba su corazón angustiado y palpitante, pero al que lo arrastraba y obligaba su estómago repleto de alimentos y bebidas. Un sueño de total olvido que buscaba su voluntad, pero contra el que algo aún luchó por un momento, algo, no sabía qué, en la entraña de sí mismo, algo que no quería dormir, que quería recordar y analizar, y que él —su conciencia, su remordimiento— empujaba hacia el vacío, como quien pugna por arrojar al abismo a un importuno, odioso enemigo.

De pronto, en mitad de la noche, cesó la cantilena de las ruedas y de los rieles, el dúo de agudos y de graves, de quejidos e imprecaciones, que lo había sumido en el pantano pegajoso de un sueño estúpido y vil de glotón y de borracho. El ruido se detuvo en seco, o así le pareció a él. Se levantó de un salto: aquello había llegado. Sí, había sucedido eso. ¿Qué? Eso que esperaba y temía. Pero ¿qué era eso? No lo sabía. Eso, algo, alguien, un suceso, una presencia que lo había estado rondando desde que viera el charco de sangre en la calle.

Abrió la puerta del camarote y se asomó anhelante al pasillo. Nadie había allí sino el silencio. Pero afuera se oían voces concitadas, murmullos, y una luz cruda se filtraba por la persiana. Pasó el camarero y al verlo vestido le preguntó si debía descender allí. No, no debía bajar, dijo, quería sólo saber qué sucedía. El mozo se

encogió de hombros. ¿Qué por qué estaban detenidos? Pues, porque esa estación era parada obligatoria en el horario del rápido. Pero ya salimos, añadió. Y en efecto el rápido arrancó con gran alharaca de frenos soltados, de ruedas chirriantes y de gruñidos y pitidos de la locomotora.

Rey entró de nuevo y cerró la puerta. Ya no podría dormir, lo sabía. Eso que había llegado (pues había llegado, él lo sabía, pese a la negativa del mozo), eso no tenía aún forma, no tenía cara, aunque sí tenía expresión: una extraña, vaga, recóndita, inquisitiva y cruel expresión acusadora. Suspiró, sometido y se sentó en el borde de la litera. Ninguna forma se presentó ante sus ojos. Sentía la boca amarga. He comido de más, le dijo humildemente a alguien ¿a quién? como si quisiera disculparse, como si quisiera explicar, por un hecho externo e inocente, el sabor de culpabilidad y de inquina, el amargo sabor a veneno que sentía en la boca.

Levantó la persiana y miró al exterior. Nada pudo ver, las luces de la estación ya estaban lejos y la noche era negra. Se echó hacia atrás buscando reposar la espalda contra el tabique de madera, fijos los ojos en el recuadro de la ventanilla. Y comenzó a escuchar los ruidos familiares de la marcha, con la imprecisa, remota esperanza de que ellos lo empujaron otra vez piadosamente al olvido, y la paz del sueño.

Agudo como un grito, grave como un reproche, contenido y monótono como una remisión. Y de tiempo en tiempo aquel chasquido como de rebenque. Es la juntura de los rieles, dijo en voz alta, para eludir lo que ese sonido tenía de odioso. No, no es la juntura, es el vapor que sale.

A ratos, sobre el tapiz oscuro de la noche que clausuraba la ventana y cerraba su memoria a toda imagen precisa, aparecía un pequeño agujero blanco, blanco y pequeño como el que podría hacer un alfiler al clavarse en un negro poncho extendido sobre algo que de todos modos alguien quisiera encubrir. La luz de un rancho acaso; de un rancho en el que acaso habría una mujer y un niño, y acaso también, un hombre cruel con el brazo levantado. Un niño con la mirada fija, fría, henchida de reproches; un niño que acaso, acaso, no quisiera por nada en el mundo bajar los ojos. Un niño que tendría conciencia de su debilidad y de su fuerza... Y luego el agujero, la pequeña y blanca brecha desaparecía en la noche. Minúsculo punto en la noche, insignificante agujero, como el que puede hacer una polilla, un gusano, en un poncho; una ín-

fima raedura de la cual uno se olvida, en la que nunca más se piensa (es tan poca cosa que ni se ve) pero que está, está allí, en la tela que era antes unida y perfecta, unida y lisa e inocente, y está ahora mancillada por la vil mordedura de un insecto. Está allí, y por allí se ha roto la perfecta continuidad de los hilos, y por allí otros se irán rompiendo, desgastando, perdiendo, hasta que un día, agrandado, será un vergonzoso hueco, una merma importante que tornará despreciable la tela, y nos obligará a arrojar con desdén en un rincón la prenda ultrajada. Pero algo habrá en alguna parte que se rebelará contra la injuria, y tal vez un rumor como de contenida ira, o de inútil, irremediable dolor, acompañe al último desgarrón. Algo en alguna parte, algo en alguien, que no querrá ese destino de harapo, que luchará hasta el fin por no llegar a ser un inútil, vano, miserable harapo.

El desigual ronquido de un hombre que dormía del otro lado del tabique venía en intermitentes ráfagas, con acentos de desesperado esfuerzo, plagado de suspiros y estertores, como gruñido de animal acosado, como el respiro incierto y anheloso de un cubil obstruído para siempre. Luego cesó del todo, de pronto. "Se ha vuelto", dijo Rey con una sonrisa, satisfecho por haberse distraído un instante en sus cavilaciones turbias, imprecisas, sin objeto, pero sabiendo, allá en el fondo de sí mismo, que no se había apartado un ápice de ellas, sino que las había corroborado atrozmente.

Se amodorró un instante y su espalda resbaló del tabique; quedó semitendido en la litera, con las piernas colgantes y la cabeza caída sobre el montón de mantas y ropas que había echado a un lado al levantarse. Y soñó algo feo, impúdico, cínico, que luego no pudo recordar. Algo en que se mezclaban ruidos e imágenes y en donde intervenían gruñidos y estertores que salían de su propio pecho, oprimido contra el delgado colchón, más abajo del cual lo apretaba inexorablemente la dura tabla que lo sostenía.

Y despertó tan perplejo y angustiado como se había dormido, con el mismo sabor amargo en la boca y la misma acongojada imposibilidad de dar forma concreta a sus fantasmas. Con idéntica náusea en el estómago, e idéntica sensación de culpable espera, como si ese viaje no hubiera de terminar nunca, y él hubiera de quedar para siempre allí, clavado en su tormento, allí en la luz azulada de la estrecha cabina, allí en el encierro ineludible, sumido como en un mar irreverente, entre los ruidos inacabables del tren que no se detendría nunca, porque estaba inmóvil en la negrura del pai-

saje, inmóvil en su eterno movimiento, fijo y trepidante en la viscosa, espesa noche; inmóvil, sin avance posible, suspendido por siempre en el agua turbia y fangosa de la noche oscura, que se deslizaba por sus flancos como un torrente de barro por los flancos de un navío encallado.

Se incorporó sudoroso, ansiando ver, palpar con los ojos las distancias que pasaban a su lado, medir esas distancias, asegurarse de una vez por todas de que se acortaban. Acercó el rostro a la ventana y ésta se lo devolvió, rechazándolo de sí. No, ésa que recibía no era su cara, no podía ser su cara. Ésa que estaba allí mirándolo, era la cara del bruto capaz de alzar un rebenque sobre un niño indefenso; un niño altivo y vulnerable, tanto más vulnerable cuanto más altivo y sensible. Alzó el brazo indignado como para apartar de sí la terrible imagen, y lo dejó caer luego con rabia. Y entonces allí, sobre el telón negro de la noche vió el gesto infame que antes no había podido ver, que no quería recordar, que se negaba a reconocer como suyo. Allí está, allí está, ancho el rostro prepotente, ciegos a la luz los ojos, sucios de saliva los gruesos labios caídos y húmedos los cabellos sobre la terca frente sudorosa. Lo miró extático, como se miran en un sueño de pesadilla los engendros absurdos y feos de una fantasía atormentada; en esos sueños largos, inmóviles y oscuros de un viaje largo y oscuro, a través de oscuros, inacabables subterráneos. Como en un sueño escuchó los ruidos agrandados, deformados, de ensordecedora estridencia o de grave, retumbante estruendo, que perforaban su cráneo y lo aturdían y le vedaban todo pensamiento. Y entre ellos uno, persistente, que se destacaba con obsesionante, reiterada periodicidad. El chasquido intermitente, como de látigo que vibra en el aire y se abate sobre las carnes laceradas.

—¡Basta! ¡Basta! Capaz que se mate, no sabe cómo es de orgulloso, ¡no podrá soportarlo! —grita la vieja.

¡Chss! ¡Chss!, arriba, abajo, con la furia y la embriaguez del sádico que no es capaz de detenerse una vez que ha comenzado.

—¡Basta! ¡Basta! ¡Bruto! —grita la madre colgándose de su brazo, hasta que el azote cae de las manos temblorosas y la bestia, ésa que está allí mirándolo desde el vidrio de la ventanilla, cae también exhausta, resoplando, sudorosa, horrible. "No, no" —clama el hombre encarándose con el monstruo— "no, ¡vete, atrás! Y golpea el vidrio queriendo hundir la imagen en las turbias aguas de

la noche. Pero ella se agranda cuanto más él se le aproxima, desorbitada, espantosa.

Rey suspira y se arroja jadeando en la litera, y aquél que acecha en la ventana se deja caer a su vez, ahito de rabia y sosegado en su hartura, en el río negro de la tiniebla espesa que lo absorbe y lo arrastra en su corriente, en su interminable y monótona corriente, pareja, fría, impasible, como el tiempo golpeando con rítmico rumor de péndulo los flancos inmóviles del tren, huye y se desvanece en la distancia, como un hombre que escapase de sí mismo en el olvido, en el abandono y desprendimiento de sus propios, inconfesables actos, y se fuese, alegre y despreocupado, viaje de negocios y placeres.

Mas los ruidos persisten, agobiadores, cerrándole el paso al reposo y al olvido. Ahora se funden todos en indescifrable cháchara, como de oleaje que revienta en la arena de una playa árida, inmensa, vacía, sin remisión; un desierto de arena sin una flor de consuelo, un desierto en el que debiera morir solo, sin una sonrisa de piedad.

"Sin una sonrisa, sin una sonrisa", repite enajenado, escuchando en el frenesí de su vértigo cómo el rumor oscuro e incomprensible se aclara y se transforma en un concluyente, nítido estallido de risa. Es una risa que traduce y descifra el sentido oculto del silencio y del confuso ruido: el silencio de unos labios apretados, de unos ojos impávidos y de la sangre que exuda suavemente de los surcos morados; y el ruido incoherente de un lamento de mujer, del silbido delirante de una tralla, y de la alborotada jactancia de un hombre acicateado y empujado en sus excesos por la presencia estimulante de una hembra.

Risa, risa aguda, risa estridente y afilada y cortante como cuchillo, risa maligna de fatuidad sanguinaria y perversa y de sádico deleite. Ríen las ruedas pisoteando el mancillado acero de los oprimidos rieles; ríen los ejes en su histérico giro; los vidrios sacudidos por incontenible espasmo, las bielas veloces y las deformes, contrahechas, excéntricas; ríen, bamboleándose, los vagones, la crujiente cucheta, los inseguros tabiques, y los danzarines vasos en el tocador; ríe, sofocándose, el vapor de las calderas y estalla en chorros de risa; y el silbato intermitente, y quizás también el maquinista, y el fogonero, y todos los que están a lo largo del tren, durmiendo un sueño inhumano de saciedad y pasión de poderío.

Es una risa enorme; la risa jactanciosa y despiadada de todo lo bestial y servil, doblegando y zahiriendo una altivez.

...Un niño humillado hasta querer morir...

...Una risa que borra el lamento y calla el dolor; dolor de orgullo herido, más que de carne lacerada... un niño que es un hombre... una niña que es una mujer...

Una risa que lo descifra todo y todo lo esclarece: la risa de Josefita.

—¡Perra!... y no tiene más que diez años... —murmura Rey, vencido.

(Diez años tentadores ya. Diez años apenas redondeados en curvas incipientes, apetitosas por su misma precocidad; henchidas de promesas que revuelven las entrañas del viejo en inconfesados espasmos.)

—Ja, ja, ja... cantan las ruedas, afrentando los rieles tendidos, aplastados bajo su acerada, dura, irrevocable redondez.

Preso en la cabina, como el reo en la celda de la cárcel; preso, entre el fragor de los ruidos irremediables, y sus irremediables sueños. Preso y humillado, sin atreverse a alzar la frente, porque el otro estará allí, en la ventanilla, acechándolo con sus acusadores ojos. Hasta que por fin el alba lo redime. El alba y el paisaje resucitado, traspasando con su frescura la atroz imagen, y borrándola luego para siempre.

Ah, terminó el suplicio, la infame ordalía de la noche. Ya puede alzar los ojos, se ha ido. La bestia se ha ido. El espejo de su íntimo horror se ha tornado trasparente: no es ahora sino el inocente, claro vidrio de la ventanilla de un tren, que blanquea el alba y abrillanta el rocío. También los ruidos cesan, como conjurados por una voz de piedad y remisión. Ha llegado.

En la estación lo espera su coche. Rey mira al peón que lo conduce: quisiera preguntarle por su hijo, pero se atiene a una interrogación más general. Todos bien, nada ha ocurrido.

Un inmenso alivio, una súbita, inesperada alegría termina de apagar los terrores de la noche. El paisaje se le aparece nuevo, fresco, riente, a la pálida, indecisa luz del alba que asoma. ¡Qué puro, qué inocente, qué limpio el cielo! ¡Qué ingenuo el pasto! ¡Qué pueril el gorgeo de los pájaros! Un gallo canta a lo lejos, victorioso. Nada ha ocurrido. Todo fué una oscura pesadilla. Cosas de la bebida, comenta para sí, risueño. Todo olvidado. Y piensa en el contento de Pirincho, cuando vea la escopeta. Los saltos que irá dando el muy

gaucho. Si hasta debí traerle una guitarra al hombrecito. Una que sea de él sólo. Y la Josefita habrá de callarse y escuchar, como es justo que callen y escuchen las hembras. Y si... tiene razón el chico; es necesario que ella lo vea con una escopeta y aprenda desde ya a respetarlo. Son muy chicos los dos; pero es desde chicos que se cría el respeto.

Los hilos de los alambrados tiemblan bajo el peso de tijeretas y golondrinas. Las lechuzas ya se han escondido y los dormilones se acuestan en el pasto mientras despiertan y trajinan los horneros. Las vacas marchan perezosamente a los bebederos y los corderos —tan niños— balan como si le cantaran al alba desde las blancas sábanas de sus vellones, junto a las formas grises de las ovejas ya esquiladas. Todo es mansedumbre y paz.

El auto se detiene a la entrada del patio. Rey baja y se dirige alacre hacia la casa. "Todavía duermen", comenta el peón. Claro, aún no ha asomado el sol; trancas y cerrojos estarán echados por dentro. El estanciero desfila delante de las ventanas cerradas encaminándose al galpón de los peones, en donde aún brilla el fuego del asado matinal y en torno del cual ya se deshace la rueda del mate y se alzan los hombres que marchan al trabajo.

—Dejá las cosas en el coche hasta que se levanten —le dice al chófer, en tanto piensa en sus regalos, en el regalo, que le hará descubrir al Pirincho, instándolo a hurgar en el auto.

Al pasar por el frente de la casa ve una forma blanca dibujada en el vidrio de una ventana. Es él, es Pirincho en ropas de dormir, con la manecita aplastada contra el vidrio.

—Pirincho, te traigo un regalo, ¡no sabés qué regalo! —grita.

Pero la figura no hace un solo movimiento, no da señales de haberlo oído.

"Estará medio dormido todavía, cavila el hombre, ¡pobrecito! Lo despertó el ruido del coche y se ha asomado para ver si llegué. ¡Me esperaba!"

—Sí, soy yo, soy yo, Pirincho, ¡hijito! Es tu padre que te trae un regalo. ¡Verás qué lindo!

Y se acerca y ve el rostro de su hijo: un rostro horrible, de odio, de temor y de desprecio.

—Hijo, hijo, eso no ocurrirá más. Abrime, abrí la puerta que quiero darte un abrazo. ¿Me oís? Te traigo un regalo, ¿oís?

No me oye, piensa. Pero sabe que sí, que lo oye y que no le ha perdonado.

Quisiera ponerse de rodillas delante del niño, besarle los pies, cogerlo en brazos y levantarle la camisita de noche para darle unas palmadas cariñosas. Rubor y ternura lo invaden: rubor por la acción infame que no consiguió borrar la expiación de la noche, y ternura, una enorme ternura, que es sobre todo un enorme deseo de perdón, un apremiante deseo de que aquel rostro se ablande y sonría. No, no es posible que su hijo lo odie.

El rostro de la ventana —fijo como un retrato tras el vidrio helado, fijo y endurecido de odio, inmutable, como si alguien hubiera grabado allí para siempre la imagen del rencor irremisible y del imposible perdón; como si allí, enmarcado por la ventana, alguien lo hubiera colgado en la pared de su casa, de su propia casa como jaquel de escarnio, como un pregón que representase un acto imborrable para ejemplo eterno de los que habrían de venir; como si hubiera estado allí desde siempre, aguardando su regreso para escupirle a la cara su inacabable reproche, su implacable acusación, a él, el reo convicto, a él, la bestia, a él, el mal padre— el rostro o el retrato del odio, le dice, le está diciendo sin palabras, que hay cosas y actos que una vez nacidos no pueden nunca más morir, no pueden ser suprimidos; que nada puede impedir que hayan sido, que la marca indeleble de la humillación no se elimina con ningún regalo.

..."Un niño humillado hasta querer morir..."

—¡Abrí, abrí, te digo!

Pero sabe que no abrirá. Sabe que en la casa no hay ya sitio para los dos, que no hay ya convivencia posible entre el padre y el hijo.

Aquel rostro desorbitado lo está arrojando de su casa, de *su* casa. ¡Pero él es el padre, el dueño, el amo! ¿Y se va a estar allí, rogándole a un mocoso? Al fin y al cabo fué él, el chico, quien desobedeció, y las órdenes de un padre deben cumplirse. El castigo fué justo; sí, fué justo; aunque algo excesivo, fué justo. Y voluntariamente olvida, desconoce la presencia de Josefita; la presencia que centuplicó el castigo y lo tornó abyecto, más abyecto que cruel con serlo tanto.

La ternura se esfuma y va dando paso a la cólera; la vieja cólera heredada, el furor irracional del fuerte, del domador habituado a ponerle frenos al potro bravío, a emascular toros, a someterlos bajo el yugo y a marcar a fuego toda suerte de criaturas de su propiedad, de su exclusiva propiedad, mujer, hijos y animales.

—Te he de domar; vas a aprender a obedecer de una vez por todas, a obedecer a tu padre, que es el único que manda aquí, ¡insolente! Abrí, abrí, o te... ya sabrás otra vez lo que es un rebenque, si te lo olvidaste.

Y el puño golpea furioso la puerta. Y entonces el cuadro inmóvil de la ventana, el cuadro acusador, colgado allí en el frente de su casa, tal la marca infamante que algún juez hubiera puesto en la puerta de un réprobo para señalar y divulgar la merecida condena, el cuadro, la imagen de terror y odio, desaparece.

—¡Ah, vas a abrir al fin! ¡Tenés miedo! ¡Eso es lo que precisás vos, que te castiguen, so retobado!

Y se queda en espera, masticando su rabia, su vieja rabia de señor desobedecido por el esclavo, por un esclavo que quisiera ser libre y digno, y tan macho como él delante de las hembras.

("...un niño humillado hasta querer morir..." Un noble, bello, dúctil paño, apto para ceñir con amor las formas de un cuerpo noble y bello... pero que ya no es, porque ha sido mancillado, perforado, deshecho, por la ruin acción inmunda de algún inmundo insecto. Una cosa que era y ya no es; una cosa que sabe que porque ya no es, debe desaparecer, ha desaparecido ya, puesto que ahora es otra cosa. Una cosa sucia, manchada por el odio, desgarrada para siempre por el rencor y por el miedo. Una cosa a la que sólo le queda de su antigua esencia, un incontenible desprecio.)

Pero él, Rey, no sabe todo eso. Su remordimiento de la noche ha muerto; ha olvidado la sangre de la calle.

Espera, temblando de rabia, pensando en la fusta que dejó colgada, allí, detrás de la puerta, cerca, muy cerca de su mano, a la entrada de la casa; la fusta... para marcar otra vez —y ahora definitivamente— las carnes del hijo rebelde.

Su mano se abre y se cierra en el ansia de empuñarla. Su brazo se alza y se baja en el gesto repugnante —el gesto que lo horrorizó cuando lo viera desde la vntanilla del tren, cuando por primera y única vez viera, allá sobre las tinieblas de la noche, la auténtica cara del monstruo.

Cual si ya la tuviera en la mano, reitera el habitual movimiento de golpearse las botas, el sólito movimiento de la impaciencia. Pero no tiene puestas las botas y sus zapatos, menos espesos que aquéllas, no parecen querer mantenerlo firme sobre el suelo, clavado en el suelo, como corresponde al amo que castiga. Se le escurren, se

le tuercen, le fallan en la danza de la impaciencia, le hacen perder su digno equilibrio, tal si vacilaran en el barro.

De nuevo golpea la puerta, echándose sobre ella con ímpetu de rabia. Resbala, está a punto de caer; sus pies chapalean en un charco pegajoso que se agranda, se agranda, incesantemente alimentado por múltiples hilillos encarnados; hilos que vienen fluyendo por debajo de la puerta, como si detrás de ella manara una inextinguible, misteriosa fuente.

Los primeros rayos del sol naciente avivan el charco en rutilante, luminosa llamarada.

El hombre mira sus pies, pasmado de espantada sorpresa.

—¡El luminoso! ¡El luminoso! . . . Otra vez esos malditos anuncios de luces! . . .

Y huye, enloquecido, por los campos. Huye, perseguido como por una maldición, por el color brillante e inocente que la aurora derrocha, dadivosa, en el cielo, en el pasto, en los árboles, y en esas, sus propias, irredimibles manos de vergüenza.

*CLOTILDE LUISI*

# CUATRO SONETOS DE SHAKESPEARE

## XXVII

Weary with toil, I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired;
But then begins a journey in my head,
To work my mind, when body's work's expired:

For then my thoughts, from far where I abide,
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see:

Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Whick, like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous and her old face new.

Lo, thus, by day my limbs, by night my mind,
For thee and for myself no quiet find.

. . . . . .
. . . . . .

Extenuado, hacia el lecho me apresuro
a calmar mis fatigas de viajero,
pero empieza en mi ánimo otro viaje
cuando acaban del cuerpo las faenas.

Porque mis pensamientos, alejándose
en tu busca, celosos peregrinos,

de mis párpados abren el agobio
a la tiniebla que los ciegos miran.

Sólo que mi visión imaginaria
trae tu sombra hasta mis ojos ciegos,
como un joyel que cuelga de la noche
y el rostro oscuro le rejuvenece.

Así, por ti y por mí, nunca reposan
de día el cuerpo y a la noche el alma.

## XXX

When to the sessions of sweet silent thought
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:

Then can I drown an eye, unus'd to flow,
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancell'd woe,
And moan the expense of many a vanish'd sight:

Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.

But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd and sorrows end.

. . . . . .
. . . . . .

Cuando en sesiones dulces y calladas
hago comparecer a los recuerdos,
suspiro por lo mucho que he deseado
y lloro el bello tiempo que he perdido:

la aridez de los ojos se me inunda
por los que envuelve la infinita noche
y renuevo el plañir de amores muertos
y gimo por imágenes borradas.

Así, afligido por remotas penas,
puedo de mis dolores ya sufridos
la cuenta rehacer, uno por uno,
y volver a pagar lo ya pagado.

Pero si entonces pienso en ti, mis pérdidas
se compensan, y cede mi amargura.

## LIII

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend?
Since every one hath, every one, one shade,
And you, but one, can every shadow lend.

Describe Adonis, and the counterfeit
Is poorly imitated after you;
On Helen's cheek all art of beauty set,
And you in Grecian tires are painted new:

Speak of the spring and foison of the year,
The one doth shadow of your beauty show,
The other as your bounty doth appear:
And you in every blessed shape we know.

In all external grace you have some part,
But you like none, none you, for constant heart.

. . . . . .
. . . . . .

¿Qué substancia es la tuya, qué te forma
que millones de sombras te acompañan?
Su propia sombra tiene cada uno
pero tú puedes producirlas todas.

Si describen a Adonis, su retrato
es tu pobre parodia; y te repintan
con traje griego si a la bella Helena
embellecen con máximo artificio.

Si hablan del año joven o maduro,
primavera es la sombra de tu gracia
y lo es de tu esplendor el tiempo fértil;
en todo lo feliz te descubrimos.

Contribuyes a toda la hermosura,
mas nada se parece a tu constancia.

## LXV

Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea,
But sad mortality o'er-sways their power,
How with this rage shall beauty hold a plea
Whose action is no stronger than a flower?

O, how shall summer's honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong, but Time decays?

O fearful meditation! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?
Or what strong hand can hold his swift foot back?
Or who his spoil of beauty can forbid?

O none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.

. . . . . .
. . . . . .

Si la muerte domina al poderío
de bronce, roca, tierra y mar sin límites,
¿cómo le haría frente la hermosura
cuando es más débil que una flor su fuerza?

Con su hálito de miel, ¿podrá el verano
resistir el asedio de los días,
cuando peñascos y aceradas puertas
no son invulnerables para el Tiempo?

¡Atroz meditación! ¿dónde ocultarte,
joyel que para su arca el Tiempo quiere?
¿qué mano detendrá sus pies sutiles?
y ¿quién prohibirá que te despojen?

Ninguno, a menos que un prodigio guarde
el brillo de mi amor en negra tinta.

Traducción de *MANUEL MUJICA LAINEZ*



# FRAGMENTOS DE "LA CARTOMANCIA"

Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras,
óyelos desgarrar la tela del presagio.
Escucha. Alguien avanza
y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin cesar
[y sin cesar llegaras.
Tú sellaste las puertas con tu nombre inscripto en las cenizas de
[ayer y de mañana.
Pero alguien ha llegado.
Otros rostros te soplan el rostro en los espejos
donde ya no eres más que una bujía desgarrada,
una luna invadida debajo de las aguas por combates y triunfos,
por helechos.

Aquí está lo que es, lo que fué, lo que vendrá, lo que puede venir.
Siete respuestas tienes para siete preguntas.
Lo atestigua tu carta que es el signo del Mundo:
a tu derecha, el Ángel,
a tu izquierda, el Demonio.

## QUIEN TE ODIA

Cúbrete ahora con la coraza del poder o del perdón, como si no
[temieras,
porque voy a mostrarte quién te odia.
¿No escuchas ya batir su corazón como un ala sombría?
¿No la miras conmigo llegar con un puñal de escarcha a tu costado?
Ella: la Emperatriz de tus moradas rotas.
La que funde tu imagen en la cera para los sacrificios,
la que sepulta la torcaza en tinieblas para entenebrecer el aire de
[tu casa,
la que traba tus pasos con ramas de árbol muerto, con uñas en men-
[guante, con palabras.

No fué siempre la misma.
Pero quienquiera que sea es ella misma,
pues su poder no es otro que el ser otra que tú.
Tal es su sortilegio.
Y aunque el Cubiletero haga rodar los dados sobre la mesa del destino
y tu enemiga anude por tres veces tu nombre en el cáñamo adverso,
hay por lo menos cinco que sabemos que la partida es vana,
que su triunfo no es triunfo
sino tan sólo un cetro de infortunio que le confiere el Rey deshabitado,
un osario de sueños donde vaga el fantasma del amor que no muere.

## QUIÉN TE MATA

Vas a quedarte a oscuras, vas a quedarte a solas,
vas a quedarte en la intemperie de tu pecho para que hiera quién te mata.
No invoques la Justicia; en su trono desierto se asiló la serpiente.
No trates de encontrar tu talismán de hueso de pescado,
porque es mucha la noche y muchos tus verdugos.
Su púrpura ha enturbiado tus umbrales desde el amanecer,
y han marcado en tu puerta los tres signos aciagos
con espadas, con oros y con bastos.
Dentro de un círculo de espadas te encerró la crueldad;
con dos discos de oro te aniquiló el engaño de párpado de escamas;
la violencia trazó con su vara de bastos un relámpago azul en tu garganta,
y entre todos tendieron para ti la estera de las ascuas.
He aquí que los Reyes han llegado.
Vienen para cumplir la profecía.
Vienen para habitar las tres sombras de muerte que escoltarán tu muerte
hasta que cese de girar la Rueda del destino.

*OLGA OROZCO*

# EL INOCENTE

(¿Qué sucede, qué se trama en la clemencia de las nubes?
¿Qué descuido acechan las lentas rotaciones del agua?
¿Qué vísperas de duro cambio percibe hoy mi rumbo?
¿Qué visiones ofrecen al cansado ojo relevarlo?
¿Qué vapor aspiran las sienes y los miembros adormece?
¿Qué dios ofuscado arroja al marino y su instrumento?
¿Qué espectro pagará con su desdicha la salvación de otros?
¿Qué aguardo, qué me hará inmune al apresurado olvido?)

Fidelidad impaga, el designio que buscas
Es excursión por hechos tristes, aliento de sueño
En la astuta, vengativa corriente submarina
Borrando tu pericia y las acciones del valor;
Ordenándote ya pez, ya cangrejo exhausto
La quejosa, torpe sumisión del náufrago.
Y mientras la obstinada flota por quien temes
Emprende más etapas hacia fuegos y victorias,
Tu penarás por años de invierno
Muerte insepulta de dispersados restos,
Y la mente, cuando así convenga,
Ha de preparar con habilidad y miedo
El discurso que defienda tu causa, tu catástrofe,
Lanzado por el mundo de las sombras
A implorar inhumación ritual, homenaje,
En la mezquina, curvada playa del exilio,
Palinuro, farol de roca,
Novedad peligrosa en las cartas.

*ALBERTO GIRRI*

# ESTA LARGA QUEJA

Alta cabeza de la espera, fruto funeral
que a sí mismo se consume en vana llama.
¡Cómo llegar a ti, a ese fuego secreto,
oculto, aéreo!
Tal vez alguna noche alcance a ver tu espalda definida,
el lento río que divide tu boca en dos abismos.

Pasas de mi soplo a otro también desesperado,
llanto mudo,
eco mortal para un dedo que señala.
(Repetiré tu nombre
antes de que llegado se disgregue.)

Alta cabeza de la espera, Jano de dos llantos
sentado entre tus ríos, indeciso.
Pasados y futuros te disputan,
corriente devorada;
tus manos aniquilas
en aquel hueco cavado de sollozos.
No sé qué mano levanta para ti un espacio envejecido,
cuerpo dulce, esa flor, esfuerzo impuro.

Yo conocí sus pasos en aquellos días
en que cruzabas de mi cuerpo al aire
dejándome vacío.

¡Cuanto lamento rompía entonces un freno de violencia!
¡Cuanta boca desgarrada tendía su lengua hacia la llama!

Tembló una muerte, hoja de residuo,
y el ruido de otras voces danzó como una flor,
como los trigos.

*GUILLERMO ORCE REMIS*

# LOS PÁJAROS

Somos como pájaros. En un momento dado, movidas por sabe Dios qué instinto, abandonamos un barrio y nos vamos a otro. De pronto, se nos ocurre que ya no hay seguridades. Claro que en este oficio hablar de "seguridades" es ridículo...

Cuando trabajaba en el "dancing" todo era distinto. A las once en punto de la noche, como cualquier oficinista, entraba al lugar de mi empleo comentando con las demás muchachas un suceso trivial: la compra de un perfume o el arreglo de un vestido. Después, las cosas cambiaron. Vine a parar a las calles no recuerdo bien cómo, aunque quizá lo hiciera por el interés de ganar más dinero o para obtener cierta independencia. Yo no conocía, entonces, los riesgos del oficio, especialmente esta mudanza periódica cuyo fin es evadir la amenaza de la policía.

Sí, en cuanto la policía comienza a notar nuestra presencia, no nos da tregua. Por eso digo que somos como pájaros. Recuerdo, a este propósito, la lámina de un libro escolar que mostraba una bandada de golondrinas rumbo al norte, en pos de la primavera. El cielo era muy azul y sobre él se recortaban las aves como pequeñas *v* de rasgos finos y gráciles. Muchas veces he pensado en el grabado, y me hubiera gustado retener en la memoria el texto que lo acompañaba. Hasta creo que alguna vez he entrado en una librería en busca de ese libro de lectura; por desgracia, parece que los libreros no conocen los libros por sus grabados sino por otros detalles que yo ignoro.

La imagen de las golondrinas (¿eran efectivamente golondrinas?) me asalta precisamente cuando Beba o Carmela me dicen con un tono áspero que me irrita: "Julia, esta noche cambiamos de barrio..." Y no añaden una sola palabra más. Yo comprendo que emigramos porque el lugar donde hemos estado trabajando el día anterior ofrece peligro.

El peligro es la cárcel. Ya estuve allí, pero no es eso lo que me atemoriza, sino la comisaría, los papeles, las fotografías, las miradas, y sobre todo esa terrible caminata junto al policía o el pesquisa que se sonríe con una familiaridad realmente oscura, como si

fuera nuestro cómplice. Andamos lentamente, tratando, sin duda, de no llegar...

Acepto volar —ése es el verbo que utilizamos— hacia otro barrio. Nos sentamos en un café o, si no hace frío, caminamos en pareja tomadas del brazo. Hasta que alguien nos sigue y nos dice un piropo. Antes hay que aclarar las cosas porque bien puede tratarse de un cándido. Luego, el trato es breve. Cambiadas las primeras palabras, el hombre comprende con quién se ha topado. Y viene la cuestión del dinero. Regatean un poco, hacen aspavientos, se llenan la boca de protestas y bromas. Cuando eso ha pasado, nos separamos. Beba o Carmela por un lado, con el suyo, y yo, por otro, con el mío. Vamos al hotel, y ahí nos estamos dos horas o más, según el hombre.

Después volvemos a juntarnos en un café o en una confitería, y nuevamente reiniciamos el paseo. Esto, cuatro o cinco días, a veces una semana. Al principio los vigilantes no nos miran, pero al cabo de un tiempo comienzan a seguirnos con la vista. Al fin se animan a reconvenirnos a veces con amabilidad, otras con violencia. Eso depende de la edad del individuo, de su honor y hasta de la temperatura o de su vida privada. Llega el momento en que Beba o Carmela —pues son ellas las que tienen ese olfato bastante acusado— me dicen: "Julia, esta noche vamos al centro..." Ya sé que la amenaza se cierne sobre nosotras. De nuevo, a cambiar de calles y cafés. Porque lo peor de todo no son los hombres, cada vez más complicados, sino la inestabilidad de la vida, el contínuo emigrar.

Así, la existencia, como una moneda, se va gastando, se va borrando, se va convirtiendo en una cosa lisa, turbia, innoble, mientras vamos de aquí para allá, como las golondrinas de la lámina que un día no retornan más porque un torbellino las envuelve y las abate para siempre. Somos como pájaros, sí, como pájaros...

*SEBASTIÁN SALAZAR BONDY*

# EL DIABLO EN LAS COLINAS[1]

(*CONTINUACIÓN*)

No volví a ver a Resina porque me fastidiaba la historia del aceite, las piscina, el acuerdo implícito en el juego. En suma, estaba mejor solo; además no era la primera vez que me sentía decepcionado. En lugar de alabarme ante Pieretto de una gran aventura, me limitaría a decirle que ninguna mujer vale una mañana de agua y de sol. La respuesta —lo adivinaba de antemano—, sería: "Una mañana no, pero la noche sí".

Me era imposible imaginar a Oreste y a Pieretto en la playa. El año anterior yo había pasado mis vacaciones con Pieretto y su hermana. Oreste no vino con nosotros: había huído a su aldea de las colinas. "¿Qué lo atrae allí? —dijo Pieretto—; tenemos que averiguarlo". Así nació el provecto de hacer a pie el camino, pero ya en el invierno Oreste nos disuadió de llevarlo a la práctica diciendo que lo mejor era pasar un mes en la viña y no en los caminos. No estaba equivocado, pero Pieretto se negaba. Pieretto no podía estar quieto; el año anterior, durante el veraneo, buscaba una playa nueva todas las mañanas, metía las narices en cualquier parte y se hacía de amigos de un extremo a otro de la costa. Albergues o grandes hoteles eran lo mismo para él. No conocía ningún dialecto, pero hablaba todos. "Esta noche en el Casino" —decía. Y se tratara de un bañero, de un comerciante o de la vieja dueña de una hostería hallaba el punto de menor resistencia y pasaba la noche en el Casino. Daba risa verlo. Pero con las mujeres no tenía éxito. Con las mujers su método fallaba. Las aplastaba, las cubría con palabras; después perdía la paciencia, se insolentaba, fracasaba su estrategia. Yo no estaba seguro de que se conformara. "Hay que ser estúpido —le dije con intención de consolarlo—, para gustar a las mujeres". "No es verdad —me respondió—: no basta; también hay que parecerlo". Pieretto era bajo y de cabellos rizados, de tez oscura y mejillas sumidas . . .; daba la impresión de haber nacido para arrebatar a las muchachas, tanto con una sonrisa como con una mirada. Comparado con Oreste, robusto y huesudo, y conmigo, no había duda de quién podía ser el más buscado. Y sin embargo,

[1] Véase la primera parte de este relato en nuestro número anterior.

tampoco en la playa llegó a nada. "Eres muy precipitado —le dije—, no te dejas conocer. Las muchachas siempre quieren saber con quién están tratando".

En esa ocasión, caminábamos por la avenida costanera, trazada junto al borde de los abruptos acantilados, en busca de una pequeña playa. De pronto me dijo:

—Hemos llegado; allá están.

En la playa, empequeñecidas por la distancia y la altura, distingo a Linda, la hermana de Pieretto, y a Carlotta, una muchacha muy esbelta y algo mayor que nosotros; si la hubiéramos encontrado en nuestros paseos, hubiésemos vuelto la cabeza para admirarla mejor.

—¡Qué pensamientos nos esperan! —dijo Pieretto.

—Tu hermana la ha traído para ti.

Pieretto, con las manos a modo de bocina, lanzó un grito. Pero el ruido de las olas llegaba hasta el lugar donde nos encontrábamos y debió cubrir la voz. Entonces comenzamos a tirar guijarros. Las muchachas levantaron la cabeza y nos hicieron señas. Tal vez gritaron algo, pero no las oímos.

—Bajemos —dije.

Para llegar a la pequeña playa, tuvimos que lanzarnos al mar y nadar en sus verdes aguas. Durante un rato jugamos con las dos muchachas, sobre las rocas y entre frecuentes chapuzones. Después me tendí al sol para quemarme y contemplé la espuma que recorría la arena; mientras tanto, Pieretto atendió a su hermana y a la amiga. Recuerdo que comimos duraznos.

Oí que hablaban de los desperdicios y de los trozos de papel que se encuentran en las playas desiertas. Pieretto opinaba que no había un rincón virgen en el mundo. Y decía que, para muchos, las nubes y el horizonte marino tienen todavía un aspecto inmaculado y agreste, que la vieja pretensión del hombre de hallar intacta a la mujer era un residuo de ese mismo gusto: la tonta manía de ser el primero en llegar. Carlotta, los negros cabellos sobre los ojos, se resistía: no alcanzaba a comprender la broma y reía con resentimiento.

Tan luego con ella, ¡semejante conversación! Carlotta pertenecía al tipo de las que dicen simplemente: "¡Dios mío, qué hermosura!", tanto del mar, como de un niño o un gato. Tenía, sí, amigos para la playa y para los bailes, pero declaraba que en la

ciudad no podía tolerar a nadie que la hubiese visto semidesnuda en algún balneario. Ella y Linda se paseaban tomadas del brazo.

Pieretto no se preocupó por todo eso. Desde la roca donde se había tendido, Linda le pidió que cambiara de tema. Pieretto comenzó a hablar de la sangre. Dijo entonces que el gusto por lo intacto y lo inexplorado era gusto por la posibilidad de derramar sangre. "Se hace el amor para herir, para derramar sangre —explicó—. El burgués que se casa y pretende una virgen, no busca más que la satisfacción de ese deseo..."

—¡Basta! —gritó Carlotta.

—¿Por qué? Todos esperamos que nos toque alguna vez...

Linda se puso de pie, se desperezó al sol y propuso dar unas brazadas.

—Por el mismo motivo escalamos montañas o vamos de caza —seguía Pieretto—; la soledad del campo nos hace sentir sed de sangre...

Después de aquel día la hermosa Carlotta no volvió a visitar con nosotros ningún lugar aún por descubrir. Linda nos dijo: "¡Están frescos!" Pieretto se burlaba así de las muchachas y alegaba que había procedido bien y que la ventaja era suya. Luego descubría nuevos sitios y nuevas gentes y la conversación cambiaba. Al acabar el verano, sólo se había hecho amigo del dueño de algún albergue barato y de sus huéspedes más ancianos.

Durante largo tiempo recordé aquella escondida y pequeña playa. En el fondo, la grandeza ilimitada del mar no me decía gran cosa; me gustaban los lugares pequeños con una forma y un sentido: los refugios, los senderos, las terrazas, los olivares. A veces, desde una roca, me entretenía en contemplar una piedra del tamaño de un puño que, recortándose contra el cielo, parecía una enorme montaña. Son ésas las cosas que me gustan.

Pensé, pues, en Oreste, que por primera vez veía el mar. Pieretto no lo dejaría dormir y yo no ignoraba que, juntos, eran capaces de cualquier cosa: desde bañarse completamente desnudos hasta de recorrer las siete iglesias. Además estaban Linda y sus amigas, y también el padre, un hombre desconcertante y violento. Yo añoraba ciertos madrugones antes del alba y el paseo furtivo a orillas del mar, bajo el temblor de las últimas estrellas. Oreste, en verdad, no necesitaba de condimentos para gozar de sus vacaciones. Pero yo hubiera pagado para escuchar de su boca, mientras nuestra barca se deslizaba por el Po, si aquel mundo lo convencía.

Ni él ni Pieretto volvieron a Turín, pero sí Linda que trabajaba en una oficina y que me telefoneó a comienzos de agosto. "Escuche —me dijo—, sus amigos lo esperan en una aldea cuyo nombre no recuerdo. Véame y le daré más detalles". Le di en seguida un nombre: el de las colinas de Oreste. Era allí. Mis endiablados camaradas ya habían partido rumbo a aquel lugar.

La encontré antes de comer, tomando un café. En el primer momento no la reconocí, tan bronceada estaba. También en esa ocasión me habló riendo, como se bromea con los muchachos. "Me invita a tomar un cocktail, ¿verdad? —me dijo—. Es una costumbre de la playa".

Al sentarse cruzó las piernas: "¡Ah, qué feos son los regresos en agosto! —suspiró—. Dichoso usted que no se ha movido de aquí".

Hablamos de Pieretto y de Oreste. "No sé qué han hecho —me explicó—; los dejé que nadaran solos. Ya son grandes. Este año tuve que ocuparme de mis amigos, gente madura, demasiado madura para ustedes..."

—Y Carlotta, ¿la hermosa Carlotta?

Linda rió con todas sus ganas:

—Pieretto exagera algunas veces. Somos todos así; es cosa de familia. Y me sucede a mí también. Somos tremendos. Y con los años empeoramos.

No se lo negué. De pronto, al advertir que la observaba con los ojos semicerrados me hizo una mueca:

—Ya no tengo veinte como ustedes —susurró—; pero tampoco muchos más...

—Nadie se hace viejo si no ha nacido viejo.

—Es una salida digna de Pieretto —exclamó Linda—, y de las más auténticas.

Esta vez fuí yo quien hizo una mueca:

—Decimos una por día; es bastante.

## IX

La casa de Oreste, en el tope de un peñasco rojizo y escarpado, dominaba un mar de valles y barrancos que, a la luz del día, lastimaba la vista. La mañana se fué en recorrer la llanura, una llanura que yo encontraba familiar; por la ventanilla alcancé a ver

las arboladas acequias semejantes a las de mi infancia, los espejos de agua, los prados, las fugaces bandadas de patos. Pensaba todavía en todo eso cuando el tren se internó en un desfiladero tan abrupto que era necesario mirar hacia arriba para ver el cielo. Después de un estrecho túnel, el convoy se detuvo. Envuelto en el bochorno y el polvo de la siesta me encontré en la plazuela de la Estación, aureolados los ojos de tierra calcinada. Un carretero muy gordo me indicó el camino: tenía que subir y subir; la aldea estaba sobre un alto promontorio. Arrojé la valija sobre la carreta y echamos a andar al paso lento de los bueyes.

Subimos por entre viñedos y parvas resecas; a medida que la pendiente se ampliaba a mis pies, distinguía nuevas aldeas, nuevas viñas, nuevos horizontes. Pregunté al carretero quién había plantado tantas vides y si había brazos suficientes para cuidarlas. El hombre me observó con curiosidad; charlaba hasta por los codos y trataba de saber quién era yo. "Las viñas han existido siempre —dijo—; no se trata de una casa".

Al llegar al murallón que circuía la aldea estuve a punto de preguntarle cómo se les había ocurrido edificar en semejantes alturas, pero sus ojos, apenas abiertos en la curtida piel del rostro, me decidieron a guardar silencio. El aire, que olía a higueras, me pareció una brisa marina. Aspiré profundamente y dije: "¡Qué aire magnífico!"

La aldea era nada más que un callejón bordeado por patios y una que otra casa con balcones. Alcancé a ver un jardín lleno de dalias, zinias y geranios —dominaban el escarlata y el amarillo y las flores de alubia y calabaza. Entre las casas había espacios frescos, viejas aldeanas sentadas, gallineros y pequeñas escalinatas. La casa de Oreste daba a la plaza, sobre el terrado de los murallones: una villa pequeña de color rojo veteado, descolorida por las enredaderas y el viento. En aquellas alturas el viento soplaba también a esa hora: lo advertí apenas desemboqué en la plaza, y mientras el carretero me indicaba la casa. Estaba sudado y subí decididamente los tres peldaños que me separaban de la entrada. Al llegar a la puerta hice sonar la aldaba de bronce. Paseé la mirada a mi alrededor: el revoque deslumbrante bajo los rayos del sol, una mata de hierba recortada sobre un fondo de cielo, el gran silencio meridiano. Oí el estrépito de la carreta que se alejaba y pensé que para Oreste aquellos eran lugares familiares; allí había nacido y crecido: vaya uno a saber qué significaban para él. Pensé que en el mundo

hay muchos lugares que pertenecen a alguien de un modo similar y que alguien los lleva en la sangre sin que nadie más lo sepa. Después volví a llamar.

Una mujer me atendió a través de las persianas entornadas. Exclamaciones, susurros, preguntas. Ni Oreste ni su amigo estaban en la casa. Me dijo que esperara; pedí perdón por llegar a esa hora; por último, me abrieron.

Por todas partes aparecían mujeres: viejas, criadas, niñas. La madre de Oreste, una robusta señora en delantal de cocina, me recibió agitada. Hizo preguntas acerca de mi viaje y me invitó a entrar en una habitación en penumbra (cuando abrió las persianas vi un salón adornado con jícaras y cuadros, muebles enfundados, un trípode de bambú, vasos de flores); luego me preguntó si quería café. La sala olía a pan y a frutas. La mujer se sentó cerca de mí y me dió charla, con la misma sonrisa de superioridad del hijo. Supe así que Oreste volvería en seguida, que los hombres volverían en seguida pues la comida estaría lista dentro de una hora y que todos los amigos de Oreste eran muy inteligentes: ¿No seguíamos la misma carrera? Después se puso de pie y dijo: "Hay viento", y volvió a cerrar las persianas. "Usted sabrá perdonarnos —continuó—; tendrán que dormir en el mismo cuarto. ¿Quiere lavarse?"

Cuando llegaron Oreste y Pieretto, yo conocía ya toda la casa. Nuestra habitación daba al barranco y desde su ventanal se veían las colinas lejanas. Teníamos que lavarnos en una jofaina, pero era imposible no salpicar los mosaicos rojos: "No se preocupe si moja el piso: ahuyenta a las moscas". Había salido también a la terraza y bajado a la cocina; las mujeres se afanaban junto al fogón, inclinadas sobre el fuego crepitante. Después me entretuve hojeando almanaques y viejos libros de texto, en el escritorio del padre, un hombre de espesos bigotes que, al poco rato, vino en mi busca. No me costó reconocerlo porque había visto su retrato en la sala. Mientras hablábamos, y hablamos de un sin fin de cosas, me encendió el cigarrillo. Me preguntó si había estado en la playa, si mi padre poseía alguna finca y si, como nuestro amigo, yo también había estudiado para sacerdote. Fuí prudente y guardé un discreto silencio. Después de todo, semejante ocurrencia no era inverosímil.

—¿Oreste le ha contado algo? —pregunté.

—No, es que... usted comprende, ¿verdad? Siempre se habla y las mujeres creen todo eso, necesitan creer. Pieretto sabe mucho

sobre los curas; ha estudiado. Pero se burla del seminario y de las reglas... Mi cuñada quiere hablar con el párroco.

—Pieretto habla por hablar. ¿Todavía no lo conocen?

—Para mí —respondió el hombre—, son historias de taberna. Pero las mujeres pierden la cabeza.

—Repite todo lo que oye a su padre —argüí y, sin vacilar, le conté cómo era que Pieretto había estado en un convento—. Ninguno de los dos cree en los sacerdotes, y el hijo se divierte. Eso es todo.

—Me sorprende, me sorprende de verdad. Por favor, olvídese de esta conversación. En un convento..., ¡pero hay qué ver!...

Oreste y Pieretto llegaron en mangas de camisa. Al verme se arrojaron sobre mí y me dieron unas cuantas palmadas en el cuello. Estaban negros y famélicos. En seguida fuimos a comer. El padre ocupó la cabecera; alrededor de nosotros iban y venían las mujeres. Conocí a la víctima de Pieretto, la cuñada Giustina, una anciana rolliza que se sentó en el otro extremo de la mesa. Las chiquillas bromeaban y le hacía burlas y hablaban de unas flores para el altar que el sacristán había colocado en la pila de agua bendita. De pronto, alguien hizo alusión a La Virgen. Esperé lo peor. Pero todo quedó en agua de borrajas. Pieretto parecía ya sobre aviso y se limitaba a comer y callar.

Después hablamos del veraneo de Oreste. Dije entonces que había estado tomando sol en el Po y que el Po estaba lleno de bañistas. Las chiquillas no perdían palabra. Cuando concluí, el padre observó que en todas partes había sol, pero que en sus tiempos sólo los enfermos iban a la Riviera.

—Nadie va por el sol —dijo Pieretto—, ni tampoco por el agua.

—¿Por qué, entonces? —preguntó Oreste.

—Para ver al prójimo tan desnudo como a sí mismo.

—¿También a orillas del Po —preguntó rápidamente la madre— hay balnearios?

—Ya lo creo —dijo Oreste—. Y se canta y se baila...

—Desnudos —añadió Pieretto.

La vieja Giustina gruñó:

—Comprendo que lo hagan los hombres —dijo con desprecio—, pero que lo hagan también las mujeres es una vergüenza. Deberían dejarlos solos.

—¿Quiere que los hombres bailen entre ellos? —se burló Pieretto—; sería indecente.

—Más indecente es que una mujer se muestre en cueros —chilló la anciana.

Los ánimos continuaron exaltados por el resto del almuerzo. La conversación iba de tema en tema, vacilaba, fluía. De vez en cuando eran asuntos locales, pequeñeces de aldea, cuestiones de trabajo o de tierras, pero apenas Pieretto abría la boca estallaba el incendio. De no haber sido porque estábamos en casa ajena y mi conducta podía ser juzgada por la suya, yo también me hubiera divertido. Oreste, en cambio, me observaba satisfecho, brillantes los ojos, feliz al verme en su casa. Le hice una seña amenazadora con la mano y luego, paseando dos dedos por el mantel, procuré imitar el paso de un hombre. No me comprendió y, creyendo que la sobremesa me fastidiaba, echó una cómica mirada alrededor de sí mismo.

—Bonita broma —le dije—. ¿No hablamos de hacer a pie todo el viaje?

Oreste se encogió de hombros: "Ya tendrás tiempo de caminar por las colinas y por los viñedos —respondió—; estamos aquí para divertirnos".

El padre no había entendido y tuvimos que explicarle nuestro proyecto. Una hermanita de Oreste lanzó una exclamación de sorpresa y se tapó la boca con las manos.

—Pero si hay tren —observó el padre—; ¡vaya con la ocurrencia!

—Resulta hermoso caminar cuando todo el mundo viaja en tren —arguyó Pieretto—. Es una moda como los baños de mar. Ahora que todos tienen baño en su casa resulta mejor bañarse en otro lugar.

—Esa es tu opinión —dije— porque tú lo has hecho.

—¡Cómo es la gente! —terció el padre—; en mis tiempos la moda sólo tiranizaba a las mujeres.

Nos levantamos mareados y con sueño. Las mujeres no me habían dejado el plato vacío ni siquiera por un momento y el padre, a mi lado, no se cansaba de llenarme el vaso. "Vaya a dormir que hace calor" —me aconsejaron.

Los tres abandonamos la caldeada habitación. Para despejarme me lavé la cara en la jofaina blanca; mientras lo hacía, pregunté a Oreste: "¿Cuánto durará la fiesta?"

—¿Qué fiesta?

—Nos están cebando, según parece. Aquí sirven una viña en cada comida.

—Si hubieses venido a pie... —comentó Pieretto socarronamente.

Oreste rió, envuelto en el resplandor que se colaba por las persianas entornadas. Se había sacado a medias la camisa, dejando al descubierto sus músculos redondos y tostados. "¡Qué bien se está aquí!" —exclamó tendiéndose sobre la cama.

—Oreste le ha tomado gusto al baile y a la música —dijo Pieretto—. En el baile se zambulle como en un mar agitado. Ahora siente olor a mar en cuanto ve a una muchacha.

—Estos campos sí que huelen bien —dije, acercándome a la ventana—. Fíjate: parece un mar.

—Por ser el primer día, te lo permitimos —dijo Pieretto—. Mira también el paisaje. Mañana ni te acuerdes.

Por un instante los dejé reír y hablar a su gusto. "Los hallo muy alegres —dije después—; ¿qué sucede?"

—Has comido y bebido. ¿Qué más quieres? —saltó Pieretto.

Y Oreste: "¿Quieres una pipa?"

Su tono de conspiradores me sacaba de quicio. "Has conseguido asustar a las mujeres —dije enfrentándome con Pieretto—. Eres el mismo de siempre. Terminarán poniéndote en la calle.

Oreste se sentó repentinamente: "Nada de bromas. Se quedarán hasta la vendimia".

—¿Qué haremos durante todo agosto? —murmuré mientras me sacaba la camiseta; al levantar la cabeza oí que Pieretto decía:

—¡Si está negro como un cangrejo!...

—En el Po hay tanto sol como en la Riviera —respondí. Y al ver que reían nuevamente: —¿Qué les pasa?

—Muéstranos el ombligo —dijo Oreste.

Decidí seguirles el juego y me aflojé el cinturón, dejando al aire una pálida franja de vientre.

Oreste y Pieretto cambiaron un guiño y gritaron:

—¡El infame! ¡También él!

—Ya estás marcado —dijo Pieretto con ese tono irónico tan suyo que parecía un escupitajo—. Te llevaremos al pantano. Aquí no hay prejuicios. Al sol no hay que ocultarle nada.

## X

Fuimos a la mañana siguiente. Era un arroyuelo que fluía en el centro de la hondonada que separaba nuestra colina de un altiplano accidentado; para llegar, había que descender atravesando viñedos y maizales hasta un barranco cortado a pique, lleno de acacias y alisos. Desde el fondo, donde un hilo de agua formaba varios charcos escalonados, no se veía más que el cielo y la orla de zarzas. En nuestras horas de ocio el sol caía a plomo.

—¡Vaya una aldea! —decía Pieretto—. Para estar desnudos hay que meterse bajo tierra.

Tal el juego de mis dos amigos. Partían de la casa cerca del mediodía y pasaban una o dos horas en el pozo, desnudos como las víboras, bañándose y revolcándose sobre la tierra agrietada. El objeto era tostarse hasta las ingles y las nalgas, borrar la infancia, ennegrecer todo el cuerpo. Después regresaban a almorzar. El día de mi llegada venían, precisamente, de aquel lugar.

Luego de haber estado allí comprendí las charlas y la agitación de las mujeres. En la casa nada se sabía del descubrimiento de Pieretto, pero aunque sólo intervengan varones y aunque sea en calzoncillos, un baño entre la grama despierta la imaginación más lerda.

Aquella tarde descubrí también otras cosas. El día de nuestra llegada a un lugar cualquiera es difícil dormir, aún cuando todo el mundo se acueste para hacer la siesta. Mientras la casa dormitaba y en todas las habitaciones zumbaban las moscas, bajé la escalera de piedra y me dirigí hacia la cocina desde donde llegaban voces y un rumor sordo semejante al de una canción de cuna. Encontré allí a una de las hermanitas y a la mamá de Oreste que, arremangada, amasaba vigorosamente sobre la mesa extendida. Una vieja lavaba los platos en un fuentón. Me sonrieron y me explicaron que estaban preparando la cena. "¿Tan temprano?" —exclamé—. La vieja del fuentón se volvió riendo y, mostrando las encías desdentadas: "Siempre es buena hora" —graznó.

La madre de Oreste dijo secándose la frente: "En esta casa somos demasiadas mujeres. Dos o cuatro hombres, el trabajo es el mismo".

La chiquilla de trenzas rubias que con un cucharón vertía agua

sobre la harina me miraba como fascinada. "¡Muévete! —dijo la madre—; ¿eres tonta?" —y continuó amasando.

No me moví y continué observándolas. Dije que no tenía sueño. Fuí hasta el balde que estaba suspendido de la pared y, cuando intenté beber con el cucharón chorreante, la madre gritó: "Dina, ¡pronto!; dale un vaso".

—No es necesario —dije—; cuando era niño, en la aldea, bebíamos del balde—. De este modo comencé a hablar de mis establos, de los huertos irrigados y de los patos.

—Menos mal —observó la madre— que ha estado antes en el campo. Está acostumbrado y conoce lo que es.

También hablamos de Pieretto que estaba acostumbrado a otra vida y que sólo había conocido ciudades.

—¡Vamos!, el cambio no lo hace sufrir —dije riendo—, nunca ha estado tan bien—. Y conté que el loco de su padre había arrastrado a toda la familia de un lado a otro, por conventos, por villas, por desvanes. —Le gusta parecer malo y hablar como un energúmeno, pero es todo alegría —dije—. Cuando se lo conoce bien, se lo aprecia más.

La madre amasaba. —Aquí tendrán que conformarse con Oreste —dijo—. Somos mujeres ignorantes.

La ignorancia era lo de menos. No se lo manifesté a boca de jarro, pero me sentía contento de que en la casa no hubiera más que mujeres maduras o chiquillas.

Imaginad una muchacha de nuestra edad, hermana de Oreste, y nosotros alrededor de ella. O una amiga, una Carlotta cualquiera. En cambio, Dina, la mayor de las criaturas, la misma que en la mesa se tapaba la boca con las manos cuando reía, sólo tenía once años.

Cuando pregunté si había un cigarrero en la aldea, la madre le dijo a Dina que me acompañara. Salimos a la plaza e hicimos nuevamente el camino que yo había recorrido por la mañana. El viento ya no soplaba; en los espacios de sombra entre una y otra casa, las mujeres y los ancianos gozaban del fresco. Volvimos a pasar ante el jardín de las dalias y noté que en el fondo de esos espacios se divisaba el vacío del valle y que las colinas surgían a nuestra misma altura como islas aéreas. La gente nos miraba, con suspicacia. La pequeña Dina caminaba a mi lado, pulcra y bien peinada, hablándome de sí misma. Le pregunté dónde se hallaban las viñas de su padre.

—La finca está en San Grato —dijo, y me indicó el perfil amarillo de nuestra colina que se enarcaba sobre las casas, más allá de la plazuela. "Ésa es la primera —continuó— y produce uva moscatel. Después está la de Rossotto, con el molino —y señaló en el valle una pendiente de prados y bosquecillos—. La fiesta se hace en el llano, detrás de la Estación. Yo estuve este año. Había fuegos artificiales; los vimos con mamá, desde la terraza...

Le pregunté quién trabajaba la tierra. "¿Quién? —se detuvo sorprendida—. Los aldeanos" —dijo.

—Creí que lo harían tú y tus hermanas con vuestro padre.

Dina hizo un guiño y me miró con desconfianza: "¡Oh, justo! —exclamó—. Nos falta tiempo. Nosotros tenemos que pensar si se hace el trabajo. Papá da las órdenes y después vende las cosechas".

—Y a ti, ¿te gustaría trabajar la tierra?

—El sol quema demasiado; es un trabajo de hombres.

Cuando salí de la cigarrería, un tabuco que olía a azufre y a algarrobas, Dina me esperaba muy, pero muy seria.

—Muchas mujeres se tuestan en la playa —dije—. Está de moda. ¿Conoces el mar?

Durante el regreso la pequeña no hizo más que hablar de todas esas cosas. Su intención era ver el mar por primera vez en su viaje de bodas; de ningún modo antes. El mar es un sitio al que nadie va solo y a ella, ¿quién iba a llevarla? Con toda seguridad no sería Oreste, pues no dejaba de ser un muchacho.

—Mamá —dijo Dina— es muy a la antigua—. Piensa que para hacer cualquier cosa primero hay que casarse.

Le propuse visitar la iglesia. La iglesia daba a la plaza; era grande, de piedra blanca, con ángeles y santos en las hornacinas. Abrí la puerta y Dina se deslizó en la nave, después se persignó y se puso de rodillas. A nuestro alrededor, la fresca penumbra se irisaba con el reflejo de las vidrieras de color. En el fondo del templo, cubierto de flores e iluminado sólo por una lamparilla, el altar relucía como un trozo de turrón.

—¿Quién trae flores a la Virgen? —susurré.

—Las chicas.

—Y cuando recogen las flores en el campo, ¿el sol no las quema? —dije con voz queda.

Al salir tropezamos con una mujer: la tía Giustina. La anciana, con mucha dignidad, se hizo a un lado, me reconoció, reconoció a la chiquilla y frunció los labios en una brusca sonrisa. Aproveché

su estupor para bajar la escalinata. Pero Giustina ya no era dueña de sí misma y se volvió y me dijo sin preámbulos:

—Así se hace. Lo primero es Dios; ¿ha visto ya a nuestro párroco?

Balbuceé que había entrado por casualidad, sin intención.

—No es para avergonzarse. Ha procedido muy bien. Nada de consideraciones. Para mí, es un consuelo.

Nos despedimos en seguida y, mientras atravesábamos la plaza, Dina me dijo que la vieja estaba siempre en el templo y que descuidaba los quehaceres de la casa, el lavado, la comida, la limpieza, con tal de no perderse un solo oficio.

"Si todas hicieran como tú —le decía la mamá de Oreste—, ¿adónde iría la casa?"

"Al Paraíso" —respondía Giustina.

Por la noche comimos y bebimos y vagamos por la aldea, a la luz de las estrellas. Imaginé el día siguiente y me vi tendido y desnudo en la charca, bajo un sol feroz, mientras Oreste y Pieretto chapoteaban como recién nacidos. A través de la atmósfera caldeada veía el cielo descolorido por el reverbero y sentí que la tierra se estremecía y zumbaba. Recordé que Pieretto decía que la campiña calcinada por el sol de agosto hace pensar en la muerte. No se equivocaba. La emoción de estar desnudos y de saberlo, de escondernos de todas las miradas, y bañarnos, tostarnos como troncos, era algo siniestro: más animal que humano. Vi que de la alta pared de la hoya afloraban raíces y filamentos, semejantes a negros tentáculos; la vida interior, secreta, de la tierra. Oreste y Pieretto más desenvueltos que yo, se revolcaban, saltaban, discutían. Por una vez más, volvieron a burlarse de mis nalgas aún pálidas, informes.

Nadie podía sorprendernos allí dentro, porque la grama agitada cruje ruidosamente. Estábamos seguros. Oreste, tendido en el agua, decía: "El sol tiene que besar todo el cuerpo. Sólo así tendremos la fuerza de un toro".

Resultaba extraño, allí abajo, pensar en el mundo de la superficie, en la gente, en la vida. La noche anterior, después de vagar por la aldea, nos detuvimos junto a la cerca de la plaza, excitados por el vino y la brisa, y comenzamos a saludar y a reírnos. Nos entretuvimos mirando a la gente y oyendo cantar. Un grupo de jóvenes saludó alborozadamente a Oreste; el párroco se paseaba por la sombra y no nos quitaba los ojos de encima. Las palabras y las

bromas cambiadas bajo las estrellas, ya con una mujer, ya con un viejo, ya con uno de nosotros, me habían dado una extraña alegría, una sensación de júbilo e irresponsabilidad, que los embates del aire tibio, el temblor de las estrellas y de las luces lejanas, extendían a todo el porvenir, a la vida. Los chiquillos jugaban y se perseguían con gran algazara. Hicimos proyectos, enumeramos los villorrios diseminados sobre la cima y las laderas de nuestra colina, hablamos del buen vino, de la vendimia y de los placeres que nos esperaban.

—En septiembre —dijo Oreste—, saldremos a cazar.

Entonces me acordé de Poli.

## XI

En seguida hablamos de él, entre el canto de los grillos.

—El Greppo queda allá —dijo Oreste—; donde está aquel puñado de estrellas. Se eleva apenas sobre la linde del llano. A la madrugada se alcanza a ver la punta de los pinos.

—Vamos, ¡adelante! —propuso Pieretto.

Pero Oreste arguyó que de noche no valía la pena y que Poli, seguramente, se hallaba en la Riviera.

—Si vive... —dijo Pieretto.

—Ya debe haber sanado.

—Quizá lo haya baleado otra mujer.

—¿Tiene que tocarle siempre a él?

—¿Cómo? —gritó Pieretto—. ¿No sabes que lo que te ocurre una vez se repite? ¿Que siempre se reacciona del mismo modo? No es por casualidad que te metes en apuros. El que cae una vez, cae cien. Eso se llama destino.

Volvimos a ocuparnos de Poli al día siguiente, en la mesa, a nuestro regreso del pantano. Oreste, cercado por una muralla de rostros, dijo: "¿Quieren saber qué vi en la ciudad?"

Una vez que hubo contado lo sucedido entre Poli y Rosalba y de haber hablado del automóvil verde y de nuestras correrías nocturnas entre un excitado tumulto de ávidas preguntas y exclamaciones y luego de una pausa de incredulidad, la madre dijo:

—¡Una criatura tan hermosa! Recuerdo que a veces paseaban en coche, con las sombrillas abiertas. La nodriza que lo criaba solía usar una mantilla de encajes y un gran peinetón... Por aquel tiempo, yo esperaba a Oreste...

—¿Estás seguro de que se trata del mismo Poli? —preguntó el padre, repentinamente.

Oreste volvió a empezar el cuento, desde el episodio de la colina.

—¿Y quién es esa mujer? —preguntó la madre, pálida.

Las chiquillas escuchaban con la boca abierta.

—Lo siento por su padre —dijo el dueño de casa—. Un hombre que era el dueño de Milán. Miren adónde conduce el dinero.

—El dinero no es suficiente —dijo Pieretto—; hace falta algo más. El padre ha puesto todo en su lugar. Son cosas que ocurren en las mejores familias.

—No aquí, entre nosotros —observó Oreste.

Intervino Giustina. Hasta ese momento se había limitado a escuchar, alerta como un halcón, mirando a unos y a otros.

—Tiene razón el señor —afirmó hostigando a Pieretto—; en todas partes se cometen esos pecados. Si en vez de dejarlos en libertad como a los perros, los padres tuvieran autoridad sobre sus hijos y les exigieran cuentas...

Continuó en ese tono durante un rato. Una vez más volvió a ensañarse con el baile y los baños de mar. Ni las palabras de la hermana, ni las miradas en dirección a las criaturas y a Dina, bastaron para detenerla. Lo logró en cambio la vieja Sabina, no sé si criada, abuela o tía, que desde un extremo de la mesa preguntó, entre parpadeos, de quién hablábamos.

Le respondieron a gritos. La mujer, resentida y con voz estridente, dijo entonces que la casa del Greppo estaba abierta, que el marido de la modista de la Estación había visto descargar baúles y que, si bien no sabía nada del muchacho, estaba segura de que allí había mujeres.

Por la tarde subimos hasta San Grato, un villorrio asentado en la falda de la colina situada detrás de la aldea. El padre de Oreste, que se hallaba en la finca desde las primeras horas de la siesta, salió a nuestro encuentro. Los labradores estaban fumigando las parras con azufre; bajo el sol canicular, iban y venían, las ropas endurecidas y salpicadas de azul, bombeando de los recipientes una lluvia de color celeste. Nos detuvimos al borde del gran estanque lleno de agua cándida, honda y opaca como un ojo azulino, como un cielo sepultado.

Comenté, dirigiéndome al padre, lo raro que me parecía ese rocío venenoso sobre los racimos: los sombreros que llevaban los peones ya estaban carcomidos. "En otros tiempos —concluí—, no

había necesidad de tantos baños para cosechar buena uva". "Vaya uno a saber... —comenzó a decir, pero se interrumpió para gritar no recuerdo qué a un chiquillo que había posado una botella sobre la hierba—. Vaya uno a saber —continuó—, cómo hacían antes. Ahora todo se vuelve enfermedades—. Hizo una pausa y escrutó el cielo con desconfianza—: Ojalá no tengamos tormenta. Un temporal lava las viñas y hay que volver a fumigar".

Oreste y Pieretto comenzaron a gritar desde un huertecillo: estaban a la sombra de un árbol y me llamaban dando saltos. "Vaya, vaya a comer ciruelas —me dijo el hombre—, ... si los pájaros han dejado alguna".

Atravesé los rastrojos ardientes y me reuní con mis amigos. Estar en aquella altura era como estar en el cielo. A nuestros pies, empequeñecida, se extendía la plaza de la aldea y una selva de tejados, de escalinatas y de parvas. Daban ganas de saltar de cresta en cresta, de abrazar todo con los ojos. Al mirar hacia el naciente vi dónde terminaba el altiplano y busqué la cimera de los pinos. La claridad parecía condensarse allá abajo, en la hondonada que formaban las colinas. Temblaba el horizonte. Tuve que entrecerrar los ojos y no distinguí más que polvo.

El padre de Oreste vino a reunirse con nosotros, dando saltos sobre los terrones.

—¡Es una aldea magnífica! —exclamó Pieretto, pasmado por la vista—; tú, Oreste, cometes una locura al no vivir aquí.

—Mi idea —dijo el padre— era que este muchacho estudiase agronomía. El cultivo de la tierra se hace cada vez más difícil.

—En mi aldea —lo interrumpí— dicen que un labrador sabe más que un agrónomo.

—Sentido común —dijo el padre—; lo primero es la práctica. Pero ahora se hace todo con la química y los abonos. En lugar de dedicarse a la medicina, que es una cosa útil para los demás, hubiera sido mejor que Oreste lo pensara dos veces y se dedicara a explotar sus bienes.

—También la medicina es una ciencia agrícola —dijo Oreste alegremente—. El cuerpo sano es como un campo que da frutos.

—Pero si no aprendes a ser más astuto no será a ti a quien se los dé.

—¿Hay muchas enfermedades de la vid? —preguntó Pieretto.

El padre se volvió hacia la finca y paseó la mirada por las parras, coronadas por cándidas nubes de desinfectante. "Sí, muchas

—respondió—. La tierra degenera. Quizá en otros tiempos, como dice su amigo, el campo fuese más sano, pero lo cierto es que hoy por hoy, si uno se duerme, al día siguiente encuentra todo lleno de plagas".

Sin verlo, intuí que Pieretto gozaba con la conversación. "La tierra —continuó el padre de Oreste— es como una mujer. Ustedes son jóvenes todavía, pero podrán apreciarlo a su debido tiempo. No hay día en que la mujer no tenga alguna cosa, un dolor de cabeza, un dolor de espalda, la menstruación... Sí —concluyó cerrando melancólicamente los ojos—, debe ser el efecto del mes, la luna que crece y que mengua..."

Pieretto sonreía. "Tú —me increpó de pronto— dices que la tierra ha cambiado. La tierra, ¿sabes?, la hacen los hombres, el arado, los desinfectantes, el petróleo...

—Naturalmente —asintió Oreste.

El padre aprobó. "No hay nada misterioso en el campo —continuó Pieretto—. También la pala es un instrumento científico".

—¡En ningún momento dije que la tierra hubiera cambiado! —protesté.

—¡Buen Dios! —exclamó el padre—; la importancia de la pala se aprecia en un campo estéril. Parece el desierto.

Había llegado, por fin, mi desquite. No dije una palabra y miré a Pieretto, riendo silenciosamente. Pero él no se contuvo: "El pantano —arguyó— es diferente".

—¿Diferente?

—De estas viñas, por ejemplo. Aquí reina el hombre y allá los sapos.

—En todo campo hay sapos y víboras —objeté—. Y grillos y topos. Y las plantas son iguales en cualquier parte. De día y de noche. En un baldío hay las mismas raíces que acá.

El padre nos escuchaba distraídamente. De pronto, volviéndose, dijo:

—Para ver qué es un baldío hay que visitar el Greppo. ¡Buen Dios!, no hago más que pensar en ese muchacho y en su padre. Ahora comprendo ciertas cosas. En vida del abuelo, lo único que no producía esa finca era aceite y sal. Mala cosa tener tierra y vivir fuera de ella...

## XII

Todos los días bajábamos al pantano; de mañana, sobre todo, el camino se iba entre risas y discusiones. ¡Qué hermoso era encontrar, al pie de las colinas, prados todavía húmedos de rocío! A veces, tendido sobre el fondo ya caldeado del foso, sentía en la espalda y en las piernas la humedad de la noche. Conocíamos ya todos los rincones del bosque, todas las luces, todos los ruidos y susurros matinales. En cierto momento, al paso de una enorme nube blanca, el agua se hacía más opaca y las imágenes invertidas de la pared, de alguna flor, del cielo, más nítidas sobre el espejo de sombras.

El baño era para nosotros casi como un vicio, pues ya estábamos tostados de pies a cabeza. El primer domingo que, en vez de cumplir el recorrido habitual, nos detuvimos ante la iglesia y escuchamos misa desde el pórtico, mezclados a la multitud ociosa, entre el ir y venir de los muchachos y la armonía del órgano y de las campanas, lamenté no estar desnudo bajo los rayos del sol y no sentirme en las entrañas de la tierra. Pensé cosas cuyo secreto no quise confiar a nadie.

Mientras Pieretto observaba burlonamente la nuca de Oreste, susurré: "¿Te imaginas a toda esta gente, desnuda bajo el sol, lo mismo que nosotros?" Pieretto ni se inmutó y volví a mis reflexiones.

Cierta vez, en la viña, discutí con Oreste (pasábamos las tardes en San Grato, y Pieretto, en aquella ocasión, no estaba con nosotros): ¿existe en el campo un rincón, una faja de tierra, un baldío donde nadie haya posado jamás sus plantas? ¿Donde, desde el principio de los tiempos, la lluvia, el sol y las estaciones se sucedan sin que el hombre lo sepa? Oreste decía que no: no hay laberinto ni bosque que la mano o la mirada del hombre no hayan penetrado. Por lo menos, los cazadores, y en otro tiempo los bandidos, han estado en todas partes.

"Pero, ¿y los campesinos?, ¿los campesinos? —insistía yo. Los cazadores no contaban. El cazador lleva una vida semejante a la de sus presas. Y lo que yo quería saber era si el campesino como tal había llegado a todas partes, si por todas partes la tierra había sido tocada por el hombre. Violada, en suma.

—¿Quién lo sabe? —respondió Oreste. Pero no comprendía.

Sacudió la cabeza y me miró con los mismos ojos maliciosos de su madre.

Estábamos sentados sobre la cerca de la viña y al levantar la mirada veíamos cómo se mecían las parras. Cuando se mira desde un plano más bajo una de esas vides que parecen escalar el cielo, se tiene la impresión de estar fuera del mundo. Nuestros pies hollan terrones calcinados y ramas secas en tanto que nuestros ojos se pueblan con una fuga de festones verdes y de puntales que llegan al cielo. Aspiramos el aire y tendemos el oído.

—El carretero que hallé en la Estación —dije de pronto—, cree que las viñas han existido desde siempre.

—Claro que sí —dijo Oreste—, pero entonces las ataban con salchichas y por debajo corría un manantial de leche.

—También las ciudades —continué sin hacer caso de la burla— han existido desde siempre. Una gruta aquí, tres chozas allá: eso era todo. Pero decir hombre es decir ciudad. Hay que reconocer que Pieretto tiene razón.

Oreste se encogió de hombros. Ante tal forma de discutir toda insistencia resultaba inútil.

—Vaya uno a saber —murmuró después de un momento—, el fastidio que siente porque mi madre echa llave a la casa antes de acostarse. Sabes bien que él, por las noches, se sentía dueño de Turín.

—Una noche de éstas —dije— tenemos que salir. Quiero ver cómo son las colinas a la luz de la luna, sobre todo ahora que empezó el cuarto creciente.

—En la playa nos bañamos a la luz de la luna... Es como beber leche fría.

Ninguno de los dos me había contado nada de esa aventura. Me asaltó una brusca tristeza. Me sentí turbado y celoso.

—El tiempo pasa —susurré—; las uvas no maduran nunca. ¿Cuándo regresamos a Turín?

Oreste no podía soportar que le hablasen de la ciudad. Me preguntó que más deseaba: comía, bebía buen vino, vagaba a mi antojo durante todo el día.

—Por eso, precisamente. Tu madre trabaja demasiado. Todos trabajan para nosotros.

—¿Te aburres? —preguntó Oreste—. ¿Molestas acaso? La tía Giustina te aprecia.

(Fuí yo quien propuso que fuéramos a misa, por respeto a la familia, nada más.)

—¿Hoy no vamos al Molino?

Todos los días descendíamos desde la cima hasta la hondonada donde estaba la finca; después de un rodeo por la era desembocábamos detrás de la casa para los peones. El padre de Oreste aparecía en el portal y nos invitaba a beber algo. Pero lo hermoso del Rossotto era la siega del heno, los interminables prados de trébol, las bandadas de patos. Durante la siesta jugábamos una partida de bochas con dos de los peones —Pale y Quinto—, y Oreste iba a la Estación por cuestiones de negocios.

—A mi modo de ver —decía Pieretto—, aquí hay gato encerrado. Cuando estuvimos en Génova no hacía más que escribir cartas.

Oreste, al oírlo, reía y meneaba la cabeza. Y cuando al pasar ante una casa cubierta de geranios y vecina a las vías del ferrocarril saludó a alguien con un grito, y una voz femenina, fresca y alegre, respondió al saludo, sonrió de la misma manera y nos dijo que siguiéramos caminando. Él no tardaría en alcanzarnos.

—Entonces —dijo Pieretto cuando Oreste apareció en la era—, ¿es la hija del jefe de la Estación?

Oreste rió una vez más pero no pronunció una sola palabra. Sin embargo, había en aquella hondonada del Molino algo así como un cielo propicio para la confesión. Hasta el cruce del paso a nivel, donde se detenían los carros y los animales ensuciaban, se respiraba un aire distinto; las casillas y el huerto de la Estación hacían pensar en un suburbio de ciudad, en las tardes de mayo rebosantes de muchachas que salen a pasear mientras en los callejones se hace más denso el olor a heno que flota en el aire.

Los mismos peones del Rossotto, no obstante andar descalzos y en mangas de camisa, sentían el efecto de los trenes y hablaban de cerveza y de carreras de ciclistas.

No fué cerveza lo que bebimos para festejar la siega del heno, sino vino. El padre de Oreste nos había dicho: "Vengan antes de la noche"; después, con la chaqueta al hombro, comenzó a trepar la cuesta. En la Estación había un movimiento parecido al de los días de fiesta y Oreste tuvo que hacerse perdonar una ausencia más larga que las habituales. Después, las bodegas del Rossotto nos ofrecieron sus botellas. Era un vino que dejaba la boca cada vez más seca. Bebimos los tres, sentados en el portal que daba a los

prados. Yo no lograba descubrir si tanta dulzura pasaba del vino al aire o del aire al vino. Me parecía estar bebiendo el aroma del heno.

—Es vino de fresas —explicó Oreste—, preparado por mis primos de Mombello.

—Somos unos tontos —dijo Pieretto—, buscamos día y noche el secreto del campo y el secreto reposa dentro de una botella.

Después nos preguntamos por qué, si en Turín nos gustaba tanto ir a la hostería, en el campo no nos habíamos enborrachado nunca.

—Tenemos que salir de noche —dije—; en tu casa no podemos.

—Has dado en el blanco —respondió Oreste—; ahora estamos en nuestra casa.

Después hablamos de caballos. En el Rossetto había un tílburi para tres personas y Oreste dijo que bastaba uncirlo y partir en seguida. "¿Qué les parece una visita a mis primos de Mombello? —continuó—. Tengo ganas de verlos. Saldremos por la mañana y volveremos al anochecer.

—Así no podremos bañarnos —murmuré—; hoy tenía la sensación de que me faltaba algo.

—¿A quién le preocupa? —gruñó Pieretto—. Estoy harto de verte en cueros.

—Tú te lo pierdes —respondí.

—¡Pero si eres horrible! —gritó—; sólo borracho podría volver a verte de esa manera.

Oreste llenó los vasos.

—Se me ocurre algo —dije de pronto—, que no se puede hacer: estar desnudos en un bosque y hartarse de vino.

—¿Por qué no? —preguntó Oreste.

—Tampoco se puede hacer el amor en un bosque. En un verdadero bosque. El amor y la bebida son cosas de ciudad. Cuando iba al Po...

—Nunca has comprendido nada —me interrumpió Pieretto.

—Cuando iba al Po... —dijo Oreste.

—... vino conmigo una muchacha que no se negaba. Ella no se hubiera negado. Sin embargo, no pude. Me parecía ofender no sé a quién.

—Ignoras lo que es una mujer —dijo Pieretto.

—Pero en el pantano, ¿puedes estar desnudo? —preguntó Oreste.

Confesé que sí, pero casi sin aliento. "Me parece que cometo un pecado —admití—; quizá por eso es hermoso".

Oreste asintió con una sonrisa. Comprendí que estábamos borrachos. "La prueba —continué—, la tienes en que son cosas que se hacen a escondidas".

Pieretto dijo que muchas cosas se hacen a escondidas y que no por eso son pecado. Es cuestión de costumbre y de buenas maneras. El pecado existe cuando se comprende lo que se hace.

—Fíjate en Oreste —agregó—. Todos los días, a escondidas, va a ver a su chica. Está a dos pasos de aquí. No hacen nada malo. Charlan en el jardín, quizá se toman de las manos. Ella le pregunta cuándo piensa recibirse y ser sólo para ella. Él le responde que es cosa de un año; después, el servicio militar y, después, el empleo: ¿tres años te parece bien?, y menea el rabo y le besa la trenza.

Oreste, rojo como la púrpura, sacudió la cabeza y lo amenazó con la botella.

—... ¿Te parece que es pecado? —continuó Pieretto, esquivándose—; esa escenita, ese juego de sociedad, ¿es pecado? Oreste podría confiar en nosotros y contarnos sus cosas. Pero no, no es un verdadero amigo... Vamos, ¡dinos algo! Por lo menos el nombre.

Oreste sonreía:

—Otra vez será —dijo—; esta noche se ha hecho para beber.

## XIII

Pero yo sabía todo. Dina me lo había contado una tarde que la encontré cosiendo en la terraza.

—De modo que piensas casarte —le dije.

—Primero le toca a usted —respondió—, que ya es un hombre.

—Pero los hombres siempre tienen tiempo —argüí—. Fíjate en Oreste; ni siquiera lo piensa.

Siguió un juego de preguntas y respuestas. Dina se regocijaba con mi estupor. En voz baja y con malicia me reveló el secreto con lujo de detalles. Así supe que Oreste hablaba con Cinta; la familia de Cinta estaba enterada, pero aquí, en la casa, lo ignoraban. Cinta era la hija del jefe de la Estación y trabajaba con la modista. La muchacha valía la pena: sabía coser y andar en bicicleta.

—¿Es bonita? —le pregunté—; ¿te gusta?

Dina se encogió de hombros: "Por mí... El que ha de casarse con ella es Oreste".

Y fué Dina quien notó, después de nuestra fiesta por la siega del heno, que habíamos bebido.

—Hoy hablamos de Cinta con Oreste —susurré cuando nos hubimos sentado en la escalinata, a la luz de la luna.

Y ella, mirándome con ojos muy grandes: "¿Han abierto una botella? . . . ¿Cuántas?"

—¿Cómo lo sabes?

—Durante la cena no ha hecho usted más que cubrir el vaso con la mano.

Me pregunté qué clase de mujer sería la pequeña Dina con el tiempo. Miré a las viejas, a Giustina, a las otras, a la madre de Oreste y las comparé con las muchachas de piernas fuertes y morenas, de rostros vulgares y buena sangre que trabajaban en el campo. Era el viento, la colina y la sangre espesa lo que las hacía tan duras y robustas. A veces, mientras bebía o comía —sopas, carne, ajíes, pan—, pensaba qué efecto tendría sobre mi sangre ese alimento rústico y sabroso, esos zumos terrestres que eran los mismos cuyo aroma se cataba en el viento. Sin embargo, Dina era rubia y menuda: una avispa. "También Cinta —se me ocurrió— debe ser frágil y esbelta: una vid. Quizá sólo come pan y duraznos".

Un temporal, por fortuna sin granizo, flageló los campos y anegó los caminos. Fué la mañana que debíamos partir en el tílburi. Lo pasamos en la casa, de una ventana a otra, entre mujeres y niñas que huían y gimoteaban a cada relámpago. El padre se calzó las botas y salió inmediatamente. Los sarmientos que ardían en la estufa arrojaban sobre la cocina un resplandor rojizo que iluminaba con fantásticos reflejos la batería de cobre, las estampas de la Virgen y el ramo de oliva suspendido de la pared. Sobre el tajo ensangrentado algunas presas de conejo exhalaban un olor dulzón que sabía a ajo y a albahaca. Temblaban los vidrios. Alguien, desde el piso alto, pidió a gritos que cerraran las ventanas. "¡Y Giustina que ha salido!" —comentaron en la escalera. Oí la voz de la madre: "No se preocupen: ésa está siempre bajo techo".

Hubo un momento de extraña soledad, casi de paz y de silencio, durante el diluvio. Me detuve bajo la escalera: el agua y el olor del agua se filtraban por una clarabova obstruída. La lluvia, una masa casi sólida, se precipitaba rugiendo. Imaginé los campos hirvientes e inundados, el pantano borboteante, las raíces al aire y descubiertos y violados los rincones más ocultos de la tierra.

Concluyó como había comenzado: repentinamente. Cuando salimos a la terraza, con Dina y las demás mujeres —en todas direcciones, desde la aldea, llegaba un confuso rumor de voces—, el cemento, sembrado de hojas, ya estaba parcialmente seco. Soplaba un viento vivificante y las nubes surcaban el cielo. El mar de colinas, casi negro, salpicado de crestas blanquecinas, parecía más próximo que nunca. Pero no fueron las nubes ni el horizonte lo que me asombró, sino un vaho intenso a humedad, a follaje, a flores marchitas, un olor acre, casi salado, a rayos y a raíces. "¡Qué delicia!" —exclamó Pieretto. Hasta Oreste aspiró sonriente aquel aroma.

Nos quedamos sin ir al pantano, pero el padre nos invitó a San Grato para mostrarnos los destrozos. Había habido algunas pérdidas de fruta y una que otra teja rota. Junto con las chiquillas recogimos del fango grandes canastos de manzanas y duraznos embarrados. Levantamos también algún sarmiento abatido. Era hermoso ver que ciertas florecillas diminutas, al reaparecer el sol, se erguían gráciles y milagrosas entre los terrones arcillosos. Sólo la sangre espesa es capaz de una cosa semejante. Todos comentaban que los bosques no tardarían en llenarse de hongos.

No fuimos a buscar hongos, pero sí, en cambio, a la mañana siguiente, a la casa de los primos de Oreste. Desde la Estación, por un camino transversal, el caballito nos llevó bordeando una cuesta muy suave, entre maizales y maizales, uno que otro bosquecillo, y nuevos maizales. El sol matinal había hecho milagros. De no haber sido por la agreste dureza del camino y por el olor del viento, nadie hubiese recordado la tormenta de la víspera. Bajamos a la carrera la leve pendiente, ora bajo la sombra ligera de los aromos, ora encajonados entre cañaverales.

La finca estaba al final del llano, rodeada de colinas diminutas y perdida entre maizales y encinas. De vez en cuando me volvía, pues un rato antes, al salir de un desfiladero, Oreste había dicho indicando el cielo: "Allá está el Greppo". A la altura de las vides que tendían hacia las nubes vi una enorme pendiente boscosa, oscura por la humedad. Parecía desierta: ni un prado, ni un techo.

—¿Es aquella casa? —murmuré.

—El edificio está en la cumbre, escondido entre los árboles. Desde allá se ven las aldeas de la llanura.

Un desnivel bastó para esconder al Greppo y cuando llegamos a la finca yo lo buscaba todavía entre los árboles.

Al principio no comprendí el entusiasmo de Oreste por sus

primos; eran dos hombres hechos, uno de ellos bastante canoso, vestidos con camisas a cuadros, de manos gruesas y velludas, que salieron al patio y, sin sorpresa, detuvieron nuestro caballo.

—Es Oreste —dijeron.

—¡Davide! ¡Cinto! —gritó Oreste, mientras se apeaba.

Tres perros de caza se lanzaron sobre nosotros, ladrando y saltando alrededor de Oreste; estábamos en un gran patio de tierra oscura, casi roja, como las viñas que habíamos atravesado. La casa era de piedra, veteada de musgo a causa de algunas vides trepadoras. En la planta baja había un vacío ventanal oscuro.

Lo primero que hicimos fué llevar el caballo a la sombra de las encinas y dejarlo que pataleara y se calmara.

—¿Son médicos como tú? —preguntó Davide levantando la vista.

Oreste, entusiasmado, les explicó quiénes éramos.

—Vayamos a un lugar más fresco —dijo Cinto y echó a andar.

Cuando el día concluyó aún estábamos bebiendo. Y nadie ignora que las jornadas de agosto son largas. De vez en cuando uno de los dos hermanos se ponía de pie, desaparecía en una especie de gruta y regresaba con una botella más oscura. También nosotros bajamos a la bodega; una vez allí, Davide se encargó de llenarnos los vasos empañados, agujereando con el dedo el botón de resina y tapándolo después de la misma manera. Pero esto fué al atardecer. Mientras tanto, vagamos por la casa y los viñedos, almorzamos un plato de gachas, salame y pepinos, distinguimos mujeres y niños en la oscuridad de la cocina. La habitación era baja, rústica como un establo; al salir al patio se veían bandadas de gorriones que levantaban vuelo sobre los campos recamados de encinas.

Junto al establo había un pozo y Davide sacó un balde de agua, lo llenó de racimos de uva blanca y nos invitó a comerlas. Pieretto, sentado sobre un leño, reía como un niño; hablaba con la boca llena. Cinto, el primo más joven, daba vueltas alrededor del pozo, escuchaba lo que decíamos y miraba cariñosamente al caballo.

Hablamos de todo: de la cosecha, de la caza, del temporal y sus consecuencias.

—Aquí, en el invierno, deben quedarse encerrados —observé—. El lugar es muy bajo.

—Si hay necesidad, subimos a la aldea —explicó Davide.

—El invierno es la mejor estación —dijo Oreste—. ¿Sabes lo hermoso que es salir de caza después de una nevada?

—Como hermoso, es hermoso en cualquier época del año —añadió Davide—. Sobre todo, si aciertas con el día.

Tuve la sensación de que también los perros, que se habían levantado y nos miraban con inquietud, comprendían el sentido de las palabras de Davide.

—Pero aquí nadie los vigila —dijo Pieretto—; ¿cuántas liebres cazan en agosto?

—Pregúntaselo a Cinto —respondió Davide, entre risas—; pregúntaselo a Cinto que busca faisanes.

Oreste levantó entonces la cabeza como desconfiando: "¿Todavía hay faisanes en las colinas? —preguntó mirando a sus primos—. ¿Saben que a Poli, el del Greppo, lo han baleado como a un faisán?".

Los dos hermanos escucharon impasibles. Mientras Oreste se entregó apasionadamente a su relato, Davide le colmó el vaso. Advertí que aquella historia, ya vieja, resultaba inverosímil, fuera de lugar. ¿Qué tenía de común con aquel vino, con aquella tierra, con aquellos hermanos?

Cuando hubo concluído, Oreste miró primero a sus parientes y luego a nosotros.

—No has dicho que es cocainómano —observó Pieretto.

—¡Ah, sí! —exclamó Oreste—; debe fallarle la cabeza.

—Él sabrá lo que hace —dijo Davide—; menos mal que ha salvado el pellejo.

—¿Saben si ha vuelto al Greppo? —preguntó Oreste.

—Por lo menos —dijo Cinto, siempre imperturbable—, allí hay gente. Los he visto hacer compras en "Los dos puentes".

—¿Qué dice el guardián? —preguntó Oreste, sorprendido.

Cinto mostró los dientes, burlón, y Davide contestó por él:

—Tuvimos un lío a causa de las cañas. Con tantos pájaros como hemos matado en sus tierras, él se preocupa por las cañas. Pero ya sabes lo que pasa... Estamos disgustados, no nos hablamos.

## XIV

Partimos al despuntar la luna, con el aire fresco de la tarde. Era triste dejar aquella isla, aquella inmensa campiña roja con vides magras y oscuras al pie de las encinas.

—Apurémonos que ya es tarde —dijo Oreste.

El caballito partió con el ímpetu de un lebrel. Mientras cruzaba por debajo de un manzano, Pieretto levantó la mano y una lluvia de frutos cayó sobre nosotros. "Ehilalá!" —gritábamos, chasqueando la lengua. "¿Alguna vez bebiste tanto vino como hoy —dijo Pieretto—, y lo has soportado tan bien?" "Cuando se bebe al aire libre y en el mismo viñedo —respondió Oreste—, no hay forma de emborracharse". Después ambos entrecerraron los ojos y me dijeron: "Tú, que en el campo no quieres beber ni hacer el amor . . . , ¿qué opinas?

Presté tanta atención a la pregunta como a una mosca. "Me gusta esa pareja de hermanos" —dije de cara al viento.

Comenzamos a hablar de Davide y de Cinto, de los vinos, de la uva en las tinajas, de la belleza de la vida campesina.

—Lo extraordinario —continuó Pieretto— es cómo tratan a las mujeres. Mientras ellos beben y se divierten, las pobres no salen de la cocina. Ni tampoco las criaturas. De modo que nadie molesta.

El sol dejaba ya las viñas; sus últimos rayos esparcían sobre los terrones y los árboles un reflejo extraño, algo así como un rubor.

—Con su trabajo —dije—, hacen la tierra.

—Tú, Oreste, eres un bobo —dijo Pieretto—. ¡Qué Turín ni que sala de anatomía! Debes casarte con la hija del jefe de la Estación y trabajar tus tierras en paz.

Oreste, fija la mirada en la nuca del caballo y siguiendo con el mentón la curva del camino, respondió muy calmo: "¿Quién te dice que no es eso lo que deseo? . . . Dame tiempo".

—¡Bonitos ejemplares! —observé—. Tus padres te quieren fraile y los tuyos agrónomo. Pero ustedes no se preocupan de ellos y los hacen sufrir. Sin embargo, terminarás tú, Pieretto, ateo pero fraile, y tú, Oreste, médico rural.

Pieretto sonrió satisfecho:

—Un padre necesita consejo —dijo—. Hay que enseñarles que la vida es difícil. Si después, como es justo, llegas adónde él quería, debes convencerlo de que estaba equivocado y de que lo has hecho por su bien.

—¿Es cierto —pregunté a Oreste— que te casarás con esa muchacha?

—¡No habla, no habla! —cantó Pieretto—. Tiene la excusa de que estamos borrachos.

La luna, blanca y amarilla en el crepúsculo, estaba hermosa y

me hizo pensar en el nocturno brillo que después derramaría sobre la aldea dormida, sobre la tierra, sobre los setos... Recordé la ladera del Greppo cuando ya desaparecía a nuestras espaldas, en la atmósfera transparente. Estuve por decir algo, pero Oreste no me dió tiempo:

—Se llama Giacinta —dijo sin mirarnos. Después, a gritos y agitando el rebenque—: ¡Dios, creo que me volveré loco!

La noche anterior, él y Pieretto, al no poder conciliar el sueño, se pusieron a hablar de la vida de playa. Oreste contó que las pequeñas colinas entre las cuales corríamos en aquel momento le habían parecido desde niño un horizonte marino... un misterioso mar de islas y horizontes cuya visión, desde lo alto de la terraza, despertaba en él fantásticos anhelos: "Tan grande era entonces mi deseo de partir, de tomar el tren, de ver y de hacer... Ahora estoy bien aquí. Ni siquiera sé si me gusta el mar".

—En la playa, sin embargo, parecías un grillo —dijo Pieretto.

Comenzamos a cantar y, después de recorrer a pie el último trecho, renació nuestra sed. Las mujeres, que comprenden esas cosas, nos prepararon una mesa en la terraza. "Naturalmente —exclamó la madre—, ensayen una cura de luna. La luna ha visto tantas..."

El viento se había calmado y la aldea descansaba; sólo los perros ladraban quién sabe dónde. Aquélla fué la noche de Oreste: no hizo más que hablar de Giacinta. Cuando la luna se puso y cantaron los gallos, Pieretto dijo: "Maldito seas, me has contagiado".

Al día siguiente era domingo. ¡Cómo pasan las semanas! Vagamos una vez más por la plaza, entre hombres alegres y muchachas tocadas con velos. Al verlas, no quedaba otro remedio que pensar en el pantano y en la luz del sol. Escuchamos misa, mirando al cielo. Yo me preguntaba si los taciturnos primos de Oreste serían gente de hacer fiestas, si interrumpirían su vida —los sembrados, la tierra, la gruta del vino— para mezclarse a los demás. Su fiesta era la caza, la espera paciente, la soledad de los crepúsculos. Mientras la iglesia se desocupaba, escruté todos los rostros en busca de otra mirada, de otra expresión tan burlona, tan impasible y salvaje al mismo tiempo como la de aquellos hermanos. Una vez afuera, Giustina nos observó ávidamente, zamarreando a las chiquillas, y comenzó la discusión.

Quería saber por qué íbamos a misa si después, al abandonar el templo, echábamos todo a perder.

—¿Qué es un templo? —dijo Oreste.

Pieretto, más torpe aún, salió con una de las suyas. Explicó que todo el mundo es la casa de Dios y que el propio San Francisco se arrodillaba en el bosque.

—San Francisco era un santo —gruñó Giustina—; creía en Dios.

—A la iglesia van los que no creen en Dios —declaró Pieretto—. No me dirá que el párroco, con esa cara, cree en Dios.

Alrededor de nosotros se hablaba de fiestas y de ferias inminentes; el fin de agosto es un tiempo vacío en cuyo transcurso la tierra, entre trigo y vendimia, permite un respiro y los campesinos gozan y dejan transcurrir los días. En todas partes había fiestas y nadie pensaba perdérselas.

—El culto —dijo Giustina—, el culto. Si no se respeta a los ministros del culto, no se es cristiano ni italiano.

—La religión —dijo el padre de Oreste— no consiste en ir a la iglesia. La religión es algo difícil. Significa criar hijos, mantener una familia, vivir en paz con todos . . .

Y Giustina a Pieretto:

—Oigámoslo a usted ahora. ¿Qué es la religión?

—La religión —dijo Pieretto, deteniéndose— consiste en comprender cómo son las cosas. No basta el agua bendita. Hay que hablar con la gente, entenderla, saber lo que cada uno quiere. Todos quieren algo en la vida, algo que nunca llegan a determinar bien. Y sin embargo, para cada uno, en ese deseo está Dios. Basta comprender y ayudar a comprender . . .

—Y una vez muerto —dijo Oreste—, ¿qué has comprendido?

—¡Maldito sepulturero! —exclamó Pieretto—; una vez muerto, no se tienen más deseos.

Continuaron durante la comida y también después. Pieretto dijo que creía en los santos, que quizá sólo había santos, pues todos, en su deseo, son como los santos, y que con dejar hacer a cada uno lo suyo se lograría mejores resultados. En cambio, los sacerdotes se aferran a un santo famoso y dicen: "Hay que hacer como él. Basta él para salvarnos", y no tienen en cuenta que en el mundo no hay dos gotas de agua iguales y que cada día es un día distinto de todos los otros.

Giustina callaba, acribillándolo con la mirada. A las cuatro todavía estábamos sentados en la terraza, tomando café; del mar ardiente de la campiña subían voces apagadas, susurros, ráfagas de

viento. Desde la sombra donde nos hallábamos, las ondulaciones del valle parecían grandes grupas de vacas acostadas. Cada colina era un mundo hecho de lugares sucesivos, de pendientes leves cubiertas de viñas, de prados, de bosques. Había casas, matorrales, horizontes. Después de tanto mirar se descubría algo más aún: un árbol no esperado, una era, un color nunca visto. El sol, desde el poniente, hacía resaltar todos los detalles y hasta el extraño corredor marino, la tenue nube del Greppo, era más tentadora que de costumbre. Iríamos al día siguiente, en el tílburi. Mientras tanto, la charla era buena para pasar la noche.

## XV

También el Greppo era un mundo. Para llegar, había que recorrer pendientes, hondonadas y terrazas solitarias escondidas detrás de un espeso pinar. Cuando estuvimos al pie de la colina, vimos los árboles negros y luminosos de la cima recortados contra el cielo. Desde una curva a mitad de camino, Oreste nos enseñó hasta dónde se extendían, sobre la campiña que había quedado a nuestras espaldas, las propiedades de Poli. Habíamos bajado del tílburi, que nos seguía a paso de hombre por un caminillo mucho más ancho que el primero. Esta senda, cubierta de cenizas y desperdicios que dejaban ver a veces el asfalto, cortaba la ladera boscosa, poblada de zarzamoras y de troncos.

Sin embargo, lo más sorprendente era el desorden, el abandono: después de alguna viña desierta, comida por la mala hierba, aparecían frutales, higueras y cerezos, cubiertos de parásitos, sauces y aromos, plátanos y saúcos. Al comienzo de la cuesta había un bosque de grandes abedules y álamos oscuros, casi fríos; luego, a medida que fuimos saliendo a la luz, la vegetación se hacía más rala y a los árboles familiares se mezclaban plantas insólitas, eucaliptus, magnolias, uno que otro ciprés y troncos raros, nunca vistos para mí, en un desorden que daba a los accidentales claros el aspecto de soledades exóticas.

—¿Esto es lo que decía tu padre? —pregunté a Oreste.

Me respondió que ya habíamos pasado el verdadero baldío, una llanura inculta que todo el mundo aprovechaba para el pastoreo o para hacer leña, según su gusto. "La idea era hacer aquí una reserva. En cambio, ¡mira qué camino nos han abierto! En los tiempos del

abuelo de Poli venían cuadrillas de señores. Pero entonces el llano estaba bien cuidado y el guardián, de día y de noche, se paseaba con un fusil y un rebenque. Papá lo conoció. Era de la aldea".

De pronto sentí en el aire un olor intenso, una mezcla de calcinados fermentos vegetales, de tierra y de sol y del vaho ardiente del asfalto. Era un hálito de automóviles, fuga, caminos costaneros y jardines asomados al mar. Sobre la barranca, una chumbera tendía hacia el camino sus pálidas aspas.

Al llegar a la cumbre, el matorral se transformaba en un verdadero parque, en un pinar que cercaba la villa. Nuestros pies deshacían terrones arenosos y entre los troncos se divisaba un pedazo de cielo.

—Parece una isla —dijo Pieretto.

—Un rascacielos natural —opiné.

—Tal como está —nos explicó Oreste—, no es útil para nadie. Podría ser una clínica, una clínica moderna, con todas sus instalaciones. A dos pasos de casa, ¿qué les parece?

—El olor a muerto no falta —observó Pieretto.

La fetidez brotaba de un estanque, tan largo como ancho, con algunas rocas en el centro y lleno de verde agua estancada cubierta de florecillas blancas.

—También tienes piscina —dije a Oreste—; si bañas allí a los muertos, ten por seguro que resucitan.

Entre los pinos se veía la blancura de la casa. "Aguarden aquí —dijo Oreste—; yo iré a explorar".

Quedamos solos junto al caballo; mientras tanto, observé en silencio el extraño cielo surcado de troncos. Mi esperanza era que Poli no estuviese, que no hubiera nadie y que, después de dar un paseo por el parque, regresáramos a casa. El olor del estanque me había traído el recuerdo del pantano y una inquietante nostalgia. Por lo menos, al bajar, podría contemplar nuevamente el bosquecillo, tan bello en su agreste abandono.

—¿A quién buscan? —dijo de pronto una voz muy clara.

Una muchacha rubia y de ojos crueles, vestida con una blusa y pantalones cortos, se había deslizado, furtiva, entre los troncos.

Nos miramos. Debía de ser la dueña de casa. En ese momento, el caballo y el tílburi me parecieron ridículos.

—Buscamos a Poli —respondió Pieretto, con una sonrisa—; somos . . .

—¿A Poli? —repitió la mujer frunciendo el ceño, casi ofendida.

Tuve que desviar la vista para no mirarle las piernas; sin embargo, me sentí como un canalla.

—Somos amigos de Poli —dijo Pieretto—; lo conocimos en Turín.... Deseábamos saber cómo está.

Tampoco estas palabras parecieron gustar a la mujer, que trocó la mueca en una helada sonrisa y nos contempló con impaciencia.

En ese momento, bruscamente, Oreste apareció en el sendero:

—¡Poli está con su mujer! ¿Quién sabía que tenía mujer? —exclamó agitado. Pero se interrumpió al ver que teníamos compañía.

—¿Lo has encontrado? —dijo Pieretto con calma.

Oreste, ruborizado, balbuceó que el jardinero había ido a buscarlo. Su mirada iba de nosotros a la mujer y de la mujer a nosotros. Mientras tanto, jadeaba.

De pronto, la rubia se tranquilizó. Después de observarnos desconfiadamente nos tendió la mano. Podía ser todo, menos orgullosa. "Los amigos de mi marido también lo son míos —dijo—. Aquí llega Poli".

He pensado una y mil veces en ese encuentro, en el rubor de Oreste, en las jornadas posteriores. En aquel momento pensé en Giacinta, no sé por qué. Pero Giacinta era morena. La idea de que Poli tuviese mujer me turbó. Todo nuestro pasado en común se trocaba en algo prohibido, en un obstáculo. ¿De qué podíamos hablar? Ni siquiera preguntarle cómo estaba su padre.

Pero Poli nos acogió con ese calor exagerado, un poco absurdo, habitual en él. No parecía muy cambiado, algo rollizo, la mirada tierna, infantil. Llevaba la corta camisa fuera de los pantalones y una cadenita al cuello. Nos dijo en seguida que debíamos quedarnos, permanecer día y noche con él y ayudarlo con nuestra charla.

—Pero ¿no estás en luna de miel? —preguntó Pieretto.

Poli y su mujer se miraron y nos miraron. Él sonrió, divertido: "La miel le produce urticaria —dijo ella, compungida—. Es agua pasada. Estamos aquí para aburrirnos. Le sirvo de acompañante y un poco, también, de enfermera".

—La herida debería de estar cerrada —dijo Oreste.

Pieretto sonrió. Oreste, al comprender, se mordió los labios y balbuceó:

—Hombre cabal, tu padre. Pero lo has cubierto de canas.

—Seguramente, tienen sed —terció la mujer—. Acompáñalos, Poli. Yo iré en seguida.

En la alta habitación de grandes ventanales, llena de cortinados

y sillones, Poli continuó agasajándonos y suspirando de placer. Y cuando le pregunté si su mujer estaba enterada, contestó sencillamente que sí: "Hubo un tiempo en que Gabriella y yo nos contábamos todo. Me ha ayudado mucho, pobre muchacha. Juntos, hicimos un montón de locuras por el mundo. Después la vida nos separó. Pero ahora hemos convenido pasar juntos el verano, como los niños que alguna vez fuimos. Tenemos recuerdos comunes..."

Pieretto lo escuchaba con evidente cortesía. Pero Oreste no pudo dominarse: "¿Qué hacías entonces en Turín, si estabas casado?"

Poli lo miró con disgusto, casi con miedo. Sólo respondió: "No siempre hacemos lo que desean los demás".

Una vez de regreso, Gabriella abrió el mueble de las bebidas. El mueble, forrado con cristal, se iluminaba cuando lo abrían. Hablamos del Greppo. Yo dije que aquellas alturas eran muy hermosas y que me hubiese agradado pasar la vida vagando por los bosques.

—Sí, puede gustar —dijo ella.

—¿Qué hacen ustedes de la mañana a la noche? —preguntó Pieretto.

Gabriella, tal como estaba, se tendió en un sofá, con las piernas desnudas: "Tomamos sol, dormimos, hacemos gimnasia... No vemos a nadie". Me resultaba casi imposible acostumbrarme a su rostro inescrutable y desconfiado, oscurecido por el sol. Era joven, quizá más joven que Poli, pero su voz tenía a veces inflexiones tan roncas que me chocaban. "¿Será la bebida? —pensé—, o lo demás?"

—El almuerzo es frugal —nos dijo riendo—: mermeladas, bizcochos. A la noche comeremos de verdad.

Alegamos que nos esperaban en casa. Que el caballo esperaba. Que debíamos regresar al atardecer.

Poli, contrariado, perdió el brío y dijo a Pieretto que había sido una alegría tenernos a su lado y que deseaba contarnos muchas cosas. Y, sin más, pidió a su mujer que hiciera preparar las habitaciones altas.

Discutimos, pero no nos dejamos convencer. A mí, aquella insistencia me fastidiaba y me hacía pensar, al mismo tiempo que observaba a Oreste, en el camino de regreso, en la ventana que lo esperaba en la Estación, en el crepúsculo. Poli dijo: "¿Qué importa la casa dónde viven? ¿Por qué me tratan así?"

Gabriella alzó graciosamente su vaso, lo miró consternada y preguntó:

—¿Tanto les interesan las rifas de pollos y los bailes populares?

Hasta Poli rió. Prometimos volver al día siguiente para quedarnos algún tiempo.

## XVI

Necesitamos dos días para lograr que la familia nos permitiera regresar. "¿No están bien con nosotros? —dijo el padre—. Las mujeres —sombrío el rostro— se reunieron en conciliábulo. Sólo la noticia de que Poli se había casado tranquilizó a la madre; las conversaciones se orientaron entonces hacia el nuevo aspecto que asumía la aventura de Poli y nos preguntaron si la mujer no estaba, como hubiera sido su deber, transida por el dolor y, al mismo tiempo, firme y resuelta a no ceder.

—Ni se preocupa. Se dedica a tomar baños de sol —dijo Oreste.

—Esas cosas suceden cuando se vive separados.

—Pero si dos se separan —dijo el padre—, es porque ya hay algo.

Oreste, mortificado, concluyó que la culpa era nada más que del dinero. "Si no tienes dinero, estudias o trabajas y no tienes tiempo para oír el canto de los grillos. En resumen, ¿vamos o no vamos?

Partimos en el tílburi, sin haber decidido si Oreste se quedaría con nosotros. En la despedida de la primera visita, Gabriella había dicho que lamentaban no poder ir a buscarnos en automóvil, y Poli, taciturno, que su padre se lo había quitado para que no corriera peligros y descansara de verdad. Volvimos a cruzar la campiña, los bosquecillos de encinas, los setos aplastados. Volví a ver los abedules, la selva de colinas. Todo brillaba bajo el rocío de la mañana. La gran colina de matorrales palpitaba, llena de vida agreste, solitaria, en el zumbido de las abejas, como un monte antiguo. Busqué con la vista los claros abandonados. Pieretto dijo que era indigno que toda una colina perteneciese a un solo hombre como en los tiempos en que una familia daba su nombre a una aldea. Los pajarillos revoloteaban: "¿También forman parte de la tierra?" —pregunté.

Al llegar a la terraza de pinos nos hallamos con algo inesperado: sillas plegadizas, botellas y almohadones abandonados en el prado. El jardinero se ocupó del caballo y lo condujo a la cochera; Pinotta —una muchacha colorada y curtida por el sol que había servido la mesa en nuestra anterior visita— permaneció en la puerta del invernadero, sin salir a la luz.

—Duermen —dijo irguiendo la barbilla.

Desde el invernadero llegaba el ruido de un chorro de agua que caía sobre una chapa de zinc.

—¡Cuántas botellas! —exclamó Pieretto—. Han bebido como animales. ¿Hubo fiesta anoche?

—Vino gente de Milán —susurró la muchacha al mismo tiempo que con un brazo se echaba los cabellos hacia atrás—. Bailaron hasta el amanecer y se batieron a golpes de almohadones. ¡Qué desastre! ¿Ustedes van a quedarse?

—¿Dónde está esa gente? —preguntó Oreste.

—Vinieron en auto y ya se han ido. ¡Qué gente! Una mujer se cayó por la ventana.

Hacía frío en el pinar. Mientras esperábamos, fumamos un cigarrillo. Nadie se movía en la casa. Me apoyé en un tronco y escruté el llano. Después de beber el resto de una botella pedimos a Pinotta que nos abriera la galería.

Allí nos encontraron los dueños de casa. Poli y Gabriella se anunciaron con un estruendoso alborozo. Pinotta trepó las escaleras más ligera que una liebre; oímos timbres y ruido de puertas. Por último, apareció Poli, en pijama, balbuceante y despeinado. Nos tomó de la mano y se quejó de que lo hubiésemos hecho esperar tres días. Así, de pie, discutimos si la culpa de los excesos es del prójimo o de quien se deja seducir. "Buenos amigos —dijo Poli—, vinieron a traerme un poco de vida ciudadana. Lástima que no vuelvan. Estaremos solos".

Un momento después, lozana y elegante, entró Gabriella: "¿No quieren darse un baño? —preguntó y luego, dirigiéndose a Poli—: Déjalos en paz. Pueden conversar más tarde". Yo había olvidado ya la rubia miel de su pelo, su piel alba y aquella expresión constante de salir siempre del mar.

Mientras nos conducía al piso alto nos dijo: "Esperemos que ninguno de esos locos haya dormido aquí".

Oreste, resuelto, manifestó que dormiría en su casa: Pieretto y yo podíamos quedarnos en el Greppo, y él iría y vendría en bicicleta.

—¿Por qué? —dijo Gabriella con una mueca—. ¿Mamá teme que se pierda? —Y luego, riendo—: Haga su gusto. Conoce el camino.

Cuando volví al salón, Oreste ya estaba con ellos; Pieretto, en

cambio, que seguía en su cuarto dispuesto a gozar del baño, me gritó no sé qué a través de la puerta.

Mientras bajaba, aún no me sentía dispuesto a la aventura. Pinotta había concluído de levantar los floreros, de recoger platos y vasos, de limpiar los ceniceros, y el salón era un lugar delicioso, con muebles y cortinados claros y leves. Las otras habitaciones estaban repletas de trastos más rústicos de los tiempos del abuelo cazador: banquillos, mesitas de encina —hasta había una cama con baldaquín—, pero en el salón se advertía la mano de Gabriella y Poli. "¿O de Rosalba?" —me pregunté. No podía olvidar a Rosalba, ni las manchas de sangre, ni el triste suceso de aquellos días. La incomodidad que me mortificaba al caminar sobre las alfombras, al tener que conducirme con exagerada corrección, al ver que la infeliz Pinotta recibía órdenes torpes y banales, estaba hecha también del recuerdo de Rosalba, del despecho por que tales cosas ocurrieran entre tanta elegancia y refinamiento.

Aquella mañana hablamos de bosques. Pieretto contó que a mí me gustaba el campo, tanto que había renunciado al mar por el deseo de conocer aquella aldea. Gabriella habló luego del mar, de una pequeña playa con un pequeño puerto donde tenía amigos y en cuyas aguas flotaban troncos de olivo. Era un mar privado, una playa amurallada, prohibida, con una piscina para los días de viento escondida entre los árboles del parque. Pero el acceso estaba vedado a los bañistas desconocidos, a todo el que no fuera uno de ellos.

Poli criticó el gusto de los dueños, pues vestían de pescadores a los sirvientes, con una faja alrededor de la cintura y un gorro de media en la cabeza.

—¡Bobo! Lo hicieron sólo para la fiesta —dijo Gabriella, con una violencia que me disgustó. En su rostro alcancé a distinguir un relámpago de perversidad, una expresión semejante a la de nuestro encuentro.

—¿Había un bosque que llegaba hasta la orilla? —preguntó Oreste.

—Todavía lo hay. Esas cosas no cambian —respondió Gabriella con desenvoltura, pero sin perder de vista a Poli. Él, mientras tanto, fumaba y sonreía abstraído.

—En aquel bosque, Gabriella danzó algo de Chopin —dijo fatuamente, mirando el humo—. Danzas clásicas, descalza y con un velo, a la luz de la luna. ¿Te acuerdas, Gabri?

—Lástima que tus amigos no hayan estado ayer —dijo la mu-

jer; después llamó a Pinotta y le ordenó que abriera los ventanales—. Todavía hay mal olor —susurró—. Los eróticos y los borrachos ensucian todo. ¡Qué odiosa me resultó esa amiga tuya, la pintora que fuma habanos...!

—Creí —dije— que la orgía había sido bajo los pinos.

—Son como los monos —estalló ella—; se meten en todas partes. No sería extraño que algunos estuvieran en el bosque.

Poli sonrió, pensativo. "¿Pieretto no baja?" —preguntó.

Cuando Pieretto apareció, Gabriella ya nos había dicho a Oreste y a mí que en el Greppo se vivía con absoluta libertad, que podíamos salir y regresar según nuestro humor y que quien deseaba estar solo hacía bien en estar solo. "Usted baja y yo salgo —dijo a Pieretto—; hasta luego muchachos". (La vez anterior había desaparecido a esa misma hora: Poli nos dijo entonces que iba a tomar sol; en el tílburi volvimos sobre el tema y Pieretto dijo: "Una más que lleva la señal... ¿La invitamos al pantano?)

En aquel momento yo hubiese querido vagar por la colina, solo, a mi modo, hasta la hora de comer. Sin embargo, tomé a Oreste del brazo y echamos a andar bajo los pinos. Poli y Pieretto nos siguieron, discutiendo como siempre.

(*concluirá*)

(*Traducción de Herman M. Cueva*)

*CESARE PAVESE*



# CRÓNICA

## UNA NOVELA DE JUAN GOYANARTE

Pocas cosas hay más tristes de ver que una fábrica en holganza. Las maquinarias quietas, las herramientas abandonadas, los engranajes mordiendo inútilmente el aire, están delatando su propia inutilidad intrínseca, su condición transitoria de simple medio ajeno a su propia esencia, su insalvable esclavitud, en suma, porque nunca es más siervo el siervo que en el ocio tolerado.

Mientras el hombre las utiliza, parece comunicarles una parte de su inteligencia, transformarlas en prolongaciones de sus órganos, y aun cuando esos mismos utensilios permanezcan como exteriores a lo humano, no dejan de integrarlo, como la caparazón que también forma parte del crustáceo. Pero apenas el hombre deja de auxiliarlas en su propio provecho, las máquinas recobran de inmediato el carácter calibánico del sometido, que sólo a regañadientes sirve a su dueño. Y si esto ocurre con las pacíficas herramientas empleadas por el hombre para alivio de sus legítimas necesidades, es forzoso que al tratarse de utensilios destinados a fines más perversos, el fenómeno se agrave hasta llegar a lo demoníaco. Justamente es lo que ocurre con las máquinas guerreras una vez terminada la contienda.

Entre sus múltiples anomalías, la guerra presenta como la más saliente el hecho de que, respondiendo ella a causas predominantemente económicas, durante su desarrollo necesite con urgencia imprescindible burlarse de toda economía. Al calcular la conveniencia del empleo de un combustible, por ejemplo, un ingeniero no se limita a establecer su poder calorífico, sino que le preocupa el costo por caloría. El técnico guerrero no pierde el tiempo en esas minucias. Un combustible podrá resultar horriblemente más caro que otro, pero si su eficacia destructiva alcanza el debido grado de contundencia, pospondrá toda otra clase de consideraciones, e impondrá los sacrificios necesarios para obtenerlo en la cantidad que él juzgue conveniente. En la guerra moderna la posibilidad de vic-

toria está indisolublemente unida a la superproducción de elementos bélicos. Al sobrevenir eso que los ilusos llamamos la paz, como el antieconómico esfuerzo ya es insostenible, se frena esa superproducción, pero los ejércitos vencedores se encuentran en posesión de una cantidad tal de pertrechos que deben afrontar el problema de su almacenamiento.

Y si los tornos, las fraguas, las sierras mecánicas detenidas provocan esa sensación de tristeza, qué será lo que producen esas verdaderas avenidas de aviones paralizados, de tanques, de autos blindados, de silenciosos cañones con sus ángulos siempre agresivos apuntando contra los cielos.

Esos campos de concentración de las máquinas exceden, si no en horror, sí en patetismo a los propios campos de concentración de seres humanos, porque lo que en ellos pena es la incapacidad del hombre para ser realmente humano.

Tal escenario de pesadilla, cuyo mayor espanto reside en la tozudez con que insiste en no desvanecerse, es el que ha elegido Juan Goyanarte para desarrollar en él la acción de su reciente novela titulada, precisamente, *Campo de hierros* [1]. En un lugar cualquiera de Europa (¿por qué pudor no ha querido precisar el autor el nombre de Italia que se evidencia a través de la psicología de sus personajes?) el ejército norteamericano ha tenido que acumular los trastos viejos de la pasada contienda, trastos que esta "drôle de paix" pudiera convertir en indispensables en cualquier momento. La gigantesca ferretería, en su siniestra pasividad, en su latente potencia de destrucción, ya crea por sí sola un clima, constituye un escenario cuyo decorado lleva implícito el drama que en él se desarrolla. La máquina, con su capacidad de acción tan superior a la del hombre, su creador, durante el ocio asume para con él una actitud de irónica prescindencia, como la de los antiguos dioses cuando abandonaban desdeñosos en las manos del Destino a los héroes que morían confiando, hasta el último trance, en su ayuda. Ese campo de hierros constituye una callada asamblea de ídolos cuya indiferencia ante los destinos humanos que entre ellos se desarrollan adquiere proporciones demoníacas. Así, el hecho de que la cabina de un bombardero pueda servir de cámara nupcial a una pareja, no tiene como consecuencia que la máquina se impregne de ternura amorosa, sino, por el contrario, que el amor asuma la frialdad del

[1] Losada, Buenos Aires, 1951.

mecanismo. No es que el autor se haya propuesto tal efecto —no lo creo, al menos— sino que es ése el que suscita en mi sensibilidad de lector.

El contrapunto entre lo humano y lo mecánico se establece de inmediato de un modo solapado, nunca totalmente explícito. El mismo título es engañoso al respecto, el nombre de *Campo de hierros* parece aludir más bien a uno de esos pudrideros de hierros retorcidos, herrumbrados, en los que su misma inutilidad mecánica permite recobrar a las corroídas piezas su inocencia metálica, de materia prima incontaminada del designio de una forma precisa. Pero en el campo de hierros de esta novela vigila la eficacia de la máquina en un ocio engañoso —y que a nadie engaña— como de animal de presa que duerme con un solo ojo. La expresión de la sorda psicología de estas tristes bestias metálicas que invernan la paz, no es, con seguridad, el mérito menor de este libro.

Entreverándose con ellas actúan en primer lugar los encargados de su custodia, y luego los naturales habitantes de ese espacio que han debido despojarlo para dar cabida al interminable amontonamiento. Entre los primeros, Gayanarte ha elegido esos soldados, no al azar, sino para que representen en la síntesis de su haz la diversidad humana de los Estados Unidos. Allí hay representantes de los estados y las zonas más diversas, desde California a Manhattan, desde Vermont a Nueva Orleans. No falta ni siquiera un portorriqueño. Tampoco falta, no podía faltar, un negro, Tom Louis, que por fatal gravitación se adueña de la novela hasta constituirse en principal protagonista.

Si el relato de la niñez y juventud de Tom Louis basta para mostrarnos los quilates de Goyanarte como narrador, colocándolo entre los más eficaces que hayan intentado el difícil género entre nosotros, el planteamiento del problema negro, enfocado, no desde el punto de vista de los blancos, ya sea éste el de la brutal discriminación de razas, o el del sentimentalismo humanitario, sino desde el insospechado y evidentemente más legítimo de los propios negros, nos lo revela en posesión de ese tipo de originalidad —la más inaccesible— que no busca lo insólito mediante violentos escorzos que distorsionen la realidad hasta hacerla aparecer irreal, sino mediante un replanteamiento de sus términos, en el que la máxima inteligencia esté al servicio de la máxima ingenuidad. Chesterton sabía algo de eso. Ver el problema negro desde adentro de un negro sagaz, es una hazaña de esa índole. Mi desconocimiento de los supuestos

objetivos con que ese problema se plantea en la actualidad en los Estados Unidos, me impide apreciar el grado de exactitud del planteamiento de Goyanarte. Novelísticamente eso importa muy poco, y novelísticamente, su eficacia es extraordinaria.

Goyanarte, procediendo con criterio de novelista que tiene conciencia de su oficio, no menosprecia las artimañas que contribuyen a mantener el interés de su relato, o a redondear el final de una situación, como sucede al término del match de box entre Tom y el teniente Simonen, que no cometeré la infidencia de relatar aquí, justamente porque la juzgo lograda con verdadera maestría y es por ello inseparable de su conjunto.

Muchas excelentes novelas modernas adolecen de un excesivo y equivocadísimo desdén hacia esos efectos que consideran dignos de los folletines, lo que no deja de ser cierto; pero es que precisamente de los folletinistas aprendieron mucho los más grandes maestros de la novela, como Balzac, Dickens, y sobre todo Dostoievsky. La tensión del puro interés melodramático, si bien por sí sólo no es un valor justificativo de la calidad de una novela, contribuye de manera esencialísima al mantenimiento de los otros valores, puesto que con su aguda eficacia abre el camino de acceso hacia las dificultades fundamentales. Forma la estructura ósea, que si bien debe mantenerse oculta, contribuye al decoro arquitectónico del conjunto. Una novela no puede conformarse con ser interesante, pero el autor debe proponerse que lo sea desde el comienzo hasta el fin, y esta condición queda ampliamente cumplida en *Campo de hierros*: no hay en ella la menor solicitación al abandono: desde el principio el lector advierte que para su laberinto no hay otra salida posible que la última página.

La sólida contextura clásica de este libro no excluye en modo alguno el empleo de las técnicas más modernas de enfoque, tan influídas por el cine, en la concepción de primeros planos, y de lo que podríamos llamar, sin excesivo abuso, "movimientos de la cámara", porque mediante ellas el autor nos fuerza a concentrar nuestra atención desde tal ángulo, para hacernos advertir desde él, justamente, lo que se propone hacernos ver, sin mayor respeto por las tres famosas unidades. Sin sentir demasiado apego por ellas, resulta sin embargo a veces algo molesto, sobre todo en los comienzos de la novela, cierto modo de construir, imbricando un relato en otro, en una forma que no siempre alcanza esa madurez de fatalidad imprescindible para que un trozo llegue a formar "realmente"

parte de la obra. Más bien aparecen como enquistamientos que proliferan a expensas de la sustancia principal, sin una justificación posterior. Citaré, como único ejemplo, el relato de Simonen, el teniente, de su viaje a Inglaterra. Excelente en sí mismo, me parece completamente prescindible en la totalidad de la novela, que por su natural —y vital— densidad, no puede admitir sin riesgos graves este tipo de superposiciones.

Pudiera citar también como otra de sus debilidades, que no siempre el estilo en que sus protagonistas se expresan queda suficientemente diferenciado del estilo del propio Goyanarte, que aparece transparentándose a través de sus palabras. Pero es éste un defecto —si lo es— en el que incurrieron muy grandes novelistas, sin mayor desmedro de su obra.

Lo fundamental para un creador de personajes literarios reside en su capacidad de conferirles la esencial autonomía que constituye su destino, y en ese sentido puede decirse que Goyanarte alcanza plenamente sus propósitos. Sus personajes logran una entidad bien diferenciada, lo que se advierte, casi mejor que en los protagonistas, en aquellos otros secundarios, que forman el coro, es decir en los soldados de guarnición en el campo de hierros. Aunque a su lenguaje pueda reprochársele la indiferenciación ya anotada con el del autor, las cosas que con él expresan rezuman tal individualidad caracterizadora que los hace insustituibles. Forman la avanzada de un mundo lejano, un mundo ufanado con su juventud deportiva y eficiente, un mundo hirviente de contradicciones aún no superadas en una síntesis, y que en defensa, posiblemente intuitiva y ciega del espíritu en peligro, produjo esa proliferación de pesadilla mecánica, que ahora sus muchachos cuidan nostálgicos de un pasado irrecuperable, de un porvenir que ya adivinan irremediablemente mutilado.

Y frente a ellos, entre ellos, los habitantes del país ocupado, la mayor parte sustituyendo al alma adormecida por un amasijo de complejos inconfesados, en la equívoca imprecisión de quien ve simultáneamente en el soldado norteamericano al liberador de ayer y al enemigo de anteayer, y al ocupador del presente. ¡Terrible situación anímica la del pueblo italiano tras la contienda, con su desbarajuste de valores y desquicio de mitos!

Acaso para algunos el libro de Goyanarte, precisamente por su técnica de enfoques ceñidos, ofrezca una imagen dislocada de aquel medio, en el que ciertos aspectos negativos aparecen reforzados

con exceso. Lo que a mi ver sucede, es que aquellas partes de la población, que contribuyeron a salvar los valores tradicionales del espíritu, fueron, como siempre suele suceder, las que pasaron más inadvertidas y silenciosas, y desde luego, más retraídas. Las más directamente en contacto con las tropas de ocupación, forzosamente tuvieron que sufrir, aunque más no fuera, el efecto desmoralizador acrecentado por el enfrentamiento de dos niveles económicos tan desparejos. Durante la época de los descubrimientos, los pueblos más primitivos experimentaron las consecuencias a veces aniquiladoras de semejante desnivel. En el caso de Italia después de la guerra, las capas más bajas de la población, a las que una especie de cultura difusa y secular hacía más propensas al cinismo irónico, favorecido por dos largos decenios de fascismo, consideraron a estos nuevos "descubridores" como a inocentones muchachos, fácil presa de sus instintos depredatorios. Eso explica el clima moral de la parte de población indígena de este libro, que halla sus tipos más acabados en Pedro y su padre por una parte, y en su tío el Sr. More por otra. Ambos extremos, uno en el ínfimo proletariado, y el otro en la burguesía industrial, tratan, cada cual a su modo, de explotar lo que ellos consideran el candor de los norteamericanos, sin el menor escrúpulo.

Pero junto a ellos, ¡qué hermoso ejemplo de vitalidad desinteresada y limpia el de las dos hermanas Alejandrina y Nala en su lucha por la afirmación de sus derechos vitales! Ambas mujeres, Nala, sobre todo, con su triunfal juventud, pasan como ráfagas de frescura a través del denso ambiente de este libro, uno de los más representativos del desconcierto organizado de esta post-guerra, tan siniestramente parecida a una pre-guerra, que nos ha tocado vivir.

*EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA*

# NOTAS

## *Libros*

### TEATRO, NOVELA

T. S. Eliot: *Cocktail Party* (Emecé, Buenos Aires, 1950).

En "Villa Ocampo", cuando un grupo de aficionados ingleses ensayaba *Reunión de familia,* nunca faltó alguien, entre los familiares de la casa o amigos de los actores, que prorrumpiera en aplausos al oír las palabras de Violet: "I do not understand a single thing, that's happened!" [1]

Es de imaginar que el mismo T. S. Eliot habrá oído más de una vez ésa o parecidas afirmaciones y habrá tenido que contestar a quienes querían saber, como los propios parientes de Harry, por qué se iba, adónde pensaba ir y qué pensaba hacer.

*Cocktail Party* es, en cierto sentido, una contestación a tales preguntas. Trata el mismo tema, completándolo, clarificándolo y traduciendo en acción las ideas delineadas en un idioma metafísico en *Reunión de familia.* Las dos obras se explican mutuamente, y a tal punto están relacionadas que hubieran debido publicarse juntas en la versión castellana. Es de esperar que pronto se llenará esta laguna.

El tema es sencillo. Cuando el mal, el sufrimiento que causamos o que padecemos, llega a determinadas profundidades del ser, comprendemos que cada uno de nosotros es responsable por todos y que no puede haber salvación individual. Entonces ciertos seres elegidos no pueden ya proseguir con la vida acostumbrada, centrada en ellos mismos, en su propio provecho, placer, dicha. Una vez tomada la decisión irrevocable e inquebrantable, surgen fuerzas misteriosas —las Euménides en *Reunión de familia,* los "guardianes" en *Cocktail Party*— que empujan, arrastran al martirio, o simplemente allanan el camino hacia él. Nace un santo.

Tal es el tema, no sólo de *Reunión de familia* y de *Cocktail Party,* sino también de *Murder in the Cathedral*: el nacimiento de un santo y su camino de perfección. Aunque cuesta creerlo, en el mundo moderno también hay santos, y

1 "¡No comprendo nada de lo que sucede!"

en *Reunión de familia* y *Cocktail Party* T. S. Eliot nos muestra cómo despiertan a la vida espiritual. Los críticos que han reprochado a Eliot el que abandonara la venerable costumbre de situar a sus personajes en el pasado, no se habrán dado cuenta de que el tema exigía un ambiente moderno. No hay que olvidar también que además del prestigio de ciertos temas poéticos e históricos, en otra época existían razones que aconsejaban ese procedimiento. Habiendo desaparecido actualmente esas razones —por lo menos en lo que queda del mundo democrático—, la tradición se vuelve convención vacía. Y en todo caso, por más que un dramaturgo acuda a la historia para sus argumentos, nombres, decorados y trajes, siempre necesita quedarse en su propia época al crear ese algo sutil e indeterminado que constituye la "personalidad". El César de Shakespeare es tan isabelino como el de Shaw es victoriano.

Se ha dicho que *Reunión de familia* es una trasposición a nuestro tiempo del mito griego. ¡Qué razón tiene Eliot cuando se queja en varios ensayos, y especialmente en "After Strange Gods", de la desaparición en el mundo moderno, no sólo de toda creencia religiosa firme, sino de toda tradición y criterio cristianos! No. El tema pagano de la justa y merecida retribución por una culpa personal no es el tema de *Reunión de familia,* a pesar de ciertas semejanzas formales con la tragedia griega. Si prestamos un poco de atención, advertimos que los protagonistas, en cada frase, en cada palabra, proclaman verdades cristianas. Las mismas Euménides se vuelven ángeles desde el momento en que Harry deja de rehuirlas. No sólo no hay certeza de que Harry haya matado a su mujer, sino que el hecho en sí carece de verdadera importancia. Agatha lo dice con toda claridad: "No se trata de crimen y castigo; se trata de pecado y expiación"; del pecado del propio Harry, que, si no mató, quiso la muerte de su mujer; del de su padre, que enamorándose de su cuñada soñó con matar a su esposa. Se trata, en fin, del Pecado Original.

En *Cocktail Party* oímos a Celia:

> *No es el sentimiento de nada que haya yo* hecho,
> *De lo que deba huir, ni de nada que haya en mí,*
> *De lo que he de librarme; es el vacío, es el fracaso*
> *Respecto a alguien o algo que está fuera de mí misma.*
> *Creo que debo* pagarlo. *¿Es ésa la palabra?*

(En el original la palabra es "atone" = expiar, redimir).

Es el Pecado Original que nos ha separado de nuestro Creador y que nos hizo opacos, impenetrables, irreales los unos para los otros. Mientras quedamos en el mundo de la materia estamos irremediablemente solos. Así lo dice Eduardo en *Cocktail Party*:

> *¿Y qué es el Infierno? Infierno es uno mismo,*
> *Infierno es uno, solo, pues las demás figuras*
> *Son meras proyecciones... Uno está siempre solo.*

y Celia:

*Lo que me ha pasado me ha creado la conciencia*
*De que siempre estuve sola, y siempre se está solo.*
*No es que quiera estar sola,*
*Pero todos lo estamos, o a mí así me parece.*
*Hacen ruidos y creen que se están hablando,*
*Hacen gestos y creen que se están entendiendo.*
*Pero yo creo que no...*

Pero desde el momento en que entramos en el mundo espiritual, ya no quedamos solos, pues allí no existen más el "yo" y el "tú": únicamente el "nosotros".

Paralelo al tema de la perfección espiritual y del horroroso sacrificio de Celia (sacrificio que muy significativamente es gratuito desde el punto de vista práctico), se desarrolla el tema de aquéllos para quienes las puertas se han entreabierto, pero que no teniendo la vocación del martirio, tendrán que lograr su salvación en el mundo, pues los dos caminos son necesarios. También ellos son ayudados y guiados por los tres "guardianes": Julia, una vieja señora que para los no iniciados es una mundana tonta y entrometida, a veces insoportable; Alex, caballero que "tiene relaciones" en todas partes, y el "invitado que no se identifica", que luego se transforma en Sir Henry Harcourt-Reilly, psiquiatra de renombre y, en su último aspecto, teurgo y director de conciencia. El segundo acto termina con las solemnes encantaciones mágicas de los "guardianes", que recuerdan las de Agatha en *Reunión de familia*, ya que Agatha, junto con las Euménides, desempeña el mismo papel que los "guardianes" en *Cocktail Party*.

Los levísimos versos de Eliot, de ritmos un tanto irregulares, han sido correctamente traducidos en alejandrinos españoles por Miguel A. Olivera. Quizá esta misma corrección quita a la versión española algo de la soltura e intensidad poética del original inglés. Pero hay más. El traductor ha concentrado todos sus esfuerzos en el sentido y el metro, dejando de lado otro aspecto importantísimo de la versificación: el valor fonético de las sílabas. Tennyson decía que, con la posible excepción de *scissors*, creía conocer el valor de todos los sonidos del idioma inglés. Otro tanto podría decir Eliot. El contenido de todos los versos de *Cocktail Party* no es poético (ni se propone serlo), pero todos los versos de *Cocktail Party* son poéticos por la maestría con que Eliot organiza su material sonoro. Desgraciadamente, esta maestría no ha pasado a la traducción. Así, no se ha tomado en cuenta la diferencia de valor fonético entre el pronombre inglés "I" y el "yo" castellano, que se usa con excesiva frecuencia, y —para sólo citar un ejemplo— se ha traducido, en busca de exactitud métrica, el liviano y líquido "anything I've ever done" por "nada que haya yo hecho", que pronunciado a la española o a la criolla, y con todas las sinalefas que se quiera, es una cacofonía.

*VERA MACAROW*

ALDOUS HUXLEY: *Mono y esencia* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951).

INDUDABLEMENTE, el hombre actual se encuentra en una encrucijada e ignora qué camino tomar, temeroso de elegir la senda peligrosa. La política, el tecnicismo, la economía, gravitan cada día con mayor premura sobre el individuo y éste, convertido en *persona,* en simple instrumento comunitario, está rodeado por un círculo de fuego, por incontables daños, por prejuicios que lo desmenuzan y lo destruyen poco a poco. A veces, sucede pensar que la humanidad no tiene remedio posible y que, acaso, sea mejor aceptar el daño tal cual ha sido elaborado por las sustancias subterráneas que lo mantienen en actividad y lanzarse hacia la vida con un natural acto de llana supervivencia. Vivir lo que la vida dure. Del fondo de esa bullente masa de desesperanza surgen siempre voces alentadoras, que no descreen en el triunfo del hombre merced a las energías acumuladas en él por una larga e inextinguible fe.

En *Mono y esencia,* el último trabajo imaginativo del autor de *Contrapunto,* la idea de que el mundo tiene todavía un resto de aliento, susceptible de canalizarse en vida por medio de la lucidez y el espíritu de autocrítica, se proyecta a través de sus páginas, con el concurso de una amarga sátira, contra el mundo que soportamos, visto por los supervivientes de la tercera Guerra Mundial, descubiertos por una expedición neozelandesa que parte en el año 2108 hacia Norteamérica para redescubrirla. Con el apresamiento de uno de los integrantes de la expedición por parte de los seres que la pueblan, la novela —que, con la destreza técnica común en Huxley se transforma en un libreto cinematográfico encontrado en una calle de Hollywood por dos amigos cuando un camión lo llevaba al horno incinerador— elabora su trama argumental en torno a las peripecias que al Dr. Poole le ocurren al caer en manos de los descendientes de la catástrofe que asoló la Tierra luego del hallazgo de la bomba atómica y del muermo sintético. No convocaremos, por supuesto, los accidentes que le acontecen a este buen doctor protestante y a Loola en el reino de Belial, ni las disquisiciones que el Archivicario le endilga con el fin de demostrarle que la penuria de la vida debe ser castigada con la misma vida, con el sexo regimentado, con el erotismo sancionado, con el exterminio de los seres concebidos fuera del período que determina la Ley, ni de la consabida fuga de la pareja hacia zonas donde, seguramente, habrán de ser acogidos con benevolencia. Lo que indicaremos es cómo, apuntalada por un ataque consumado en demérito de las instituciones de este azaroso siglo XX, Huxley va imponiendo al lector la corriente de sus propias ideas en procura de ese amor-en-diálogo sin el cual es imposible concretar una obra positiva. Desea demostrar que en un orbe donde la miseria, el hambre, la política fascista y comunista han sentado sus reales, la base de la desesperación que agarrota a la tierra reside en dos toxinas que, por desgracia, se encuentran muy adentro de nuestra civilización: el Progreso y el Nacionalismo.

Cuando el Progreso se efectúa desde la cabecera de puente de una idea abstracta, con olvido absoluto del hombre, a quien despoja de su perfección hu-

mana para adjudicarle la de la *persona,* la de la sociedad, dicho Progreso deja de serlo para transmutarse en un ídolo al cual se sacrifican todos los estatutos del yo, único fundamento capaz de construír algo con una especie de egoísmo sublimado, para caer en el yo de la humanidad, a quien nadie conoce y que nada conoce, inmolándose ante él de modo turbio y banal, sin redención alguna. El Progreso —que es un método fenicio de comprender la vida— transforma al individuo en un engranaje sin posesión alguna sobre sí, laminado por impulsos ajenos, que ni siquiera alcanzan a perturbarlo en lo profundo, porque vienen de fuera y antes de que pueda apropiárselos con el recurso del desvalimiento, sucumben en él con la propia vida. Ya que el Progreso es una energía inepta para producir un estado de salvación a causa de su ignorancia de la angustia del hombre. Trabaja desde la periferia, realiza su labor en la exterioridad del ser, y lo va diluyendo en un movimiento acompasado y ligero, manejando incontables elementos de distracción. Pues el Progreso, no obstante dar, en insólita abundancia, hospitales, servicios sociales, drogas, heladeras, automóviles, aviones a chorro, libros, propaganda, laxantes, Coca-Cola y una fiscalización adecuada de las funciones sexuales, no brinda aquello que el hombre necesita de manera indispensable: vida, generosa y limpia vida.

Como si no bastara el Progreso para detener u oprimir la calidad humana, ahí está el Nacionalismo, la doctrina de que el país donde uno nace y vive es el único con derecho a ser asistido y contemplado con respeto, veneración, amor. El Nacionalismo —sutil demencia de la historia— especula con el resentimiento, con los complejos de inferioridad, con una eticidad plástica, acomodaticia, con el fraude electoral, con miles de locutores que hablan en nombre de un gobierno *tutelador,* fundado, según reza la catarsis sociológica contemporánea, para lograr el bienestar de la nación, y con cadenas de periódicos sólo útiles para proferir los vocablos más simples —la repetición es uno de los pilares del nacionalismo; la acumulación de una palabra, de una frase, de una idea; la constancia verbal penetrando en el cerebro de quienes escuchan y de aquellos que repiten a los que escuchan; la monotonía rítmica, principal arma de los demagogos nacionalistas— en busca de la complicidad de las masas inertes, amorfas. El Nacionalismo, pensamos, es el postrer quebrantamiento del hombre. Porque éste, en sí y por sí, es un *proyecto,* un andar hacia lo *otro* —sea este *otro* objeto o ente— y en este ir hacia algo está impelido por una creencia, por una fe. Y el Nacionalismo actual —nos referimos, naturalmente, al fustigado por Huxley: el de los Hitler, los Stalin— es sólo un ariete para atacar lo que hay de sagrado e inalienable en el hombre. En forma lamentable, éste se encuentra obsesionado por lo nacional desde un punto de vista satánico, acunado por el vicio de la soberbia, y los hombres providenciales saben que utilizando al mal como fuerza es como se llega con mayor rapidez al poder. Huxley ha sabido circunscribir en su obra estos dos fundamentos capitales del presente con agudeza y precisión.

Por eso, por sus golpes irónicos y certeros, por su exacta visión de las cosas, *Mono y esencia* es una novela interesante y eficaz.

*F. J. SOLERO*

ENNIO FLAIANO: *Tiempo de Matar* (Sudamericana, Buenos Aires, 1951).

ASPERO ambiente del África colonial. Paisaje inhospitalario, gente abrumada, enfermedades, militares de postguerra, relajamiento de valores.

Tal el medio en que sitúa Ennio Flaiano a los torturados y torturantes personajes de su novela. El protagonista, joven oficial italiano, ha matado accidentalmente a una muchacha indígena. Ello y la progresiva sospecha de haber contraído de la muchacha un mal incurable van borrando de su ánimo toda esperanza de regresar a su país natal. La psicología del homicida que, ante la idea de que ha de morir de una muerte lenta y repulsiva, envidia la suerte corrida por su víctima y hasta llega a reprocharle el contagio, es trazada por Flaiano con mano firmemente angustiada, con lo que, adoptando un término ya generalizado, llamaríamos *penetración sensible*.

Uno a uno, van pesando sobre el personaje principal los otros integrantes de aquel mundo de vidas postergadas.

Johannes, un anciano etíope, taciturno espectador de los acontecimientos, gravita, rencoroso y humilde a la vez, sobre las reflexiones solapadas del obseso militar europeo.

Un niño, Elías, vivaz e ingenuamente fiel al amo que su afectividad de nativo de país sojuzgado le señala, suaviza los impulsos egoístas del presunto enfermo que busca liberarse de aquel caos de vencidos y vencedores.

Un mayor, frívolo y ambicioso, un subteniente cuya suficiencia, pese a toda pedantería, logra desentrañar la verdad interior de su dubitativo superior jerárquico, y otros seres que, como inocentes lacras humanas, estigmatizan a una sociedad culpable, proporcionan el material con que pondera el joven ex estudiante de arquitectura, ex periodista, ex oficial de complemento del ejército italiano y autor de esta gran novela, el empuje esencial del hombre por liberarse más allá de toda inclinación existencial. No es dable hablar, a propósito del presente libro, de *desenlaces felices*, en el sentido norteamericano —esto es, estereotipado— del término, y sí, en cambio, de renacimientos surgidos de un engaño, tal y como ocurren a este oficial del ejército italiano, que, luego de estar seguro de su buena salud y de escuchar las últimas trompetas anteriores a su licenciamiento, recuerda que con la hoja de un libro, por sobre la cita de su autor, se pueden hacer "hojitas para liar cigarrillos", al contrario de un entrañable poeta argentino que, poco antes de su muerte, en 1950, y ante una distinción honorífica máxima, aspiraba a que tan sólo un verso suyo quedara grabado dentro de aquellos mismos límites.

*CARLOS F. GRIEBEN*

# ENSAYOS, FILOSOFÍA

GIOVANNI PAPINI: *Descubrimientos espirituales.* Selección y prólogo de Vintila Horia (Emecé, Buenos Aires, 1951).

La selección comprende tres ensayos en torno a santos (Adán, Eva y San Pablo), dos sobre Dante, uno sobre Alfieri, dos brulotes contra Gide y Sartre, y está constituída en su grueso por páginas que tratan del Renacimiento y figuras renacentistas. Son en total veintiún ensayos que ocupan poco más de doscientas páginas de texto.

Quizá, lo primero que haya que destacar ante el posible lector sea la amenidad, entre novelada y periodística, de los ensayos de esta selección, excelentemente llevada a cabo, y, dentro de todas las apariencias, bien traducida por Vintila Horia y Elina T. de Walsh. El prólogo mismo contribuye a la atracción que desde el primer momento ejerce el libro. No siendo lo más común que así ocurra con textos de ensayistas, éste es un óptimo compañero de viaje.

El concepto de *ensayo,* como todos, se ubica entre límites extremos siempre algo fluctuantes, y oscila ampliamente dentro de ellos; varía de una a otra literatura, de uno a otro instante y de un autor a otro. Si hoy lo consideramos como un género ubicado en las fronteras híbridas de la literatura creativa —lindando y a veces confundiéndose con el de *estudio,* el cual llega hasta la incertidumbre de esos mismos límites pero del lado del rigor científico— es, en cambio, utilizado por Papini con el desembarazo amplio y elocuente que procede por vía meramente artística. Aunque todo el uso de la razón esté involucrado en ese procedimiento, no lo dirige; cuando más, lo alumbra y corrobora, como alumbra y corrobora los actos necesarios del ser humano. Muy de vez en cuando los precede, pero, precisamente, la excepción es lo que nos permite definir la regla.

Al anotar, pues, esas dos características, ni el andar casi relatado ni el enfoque periodístico presumen una peyoración del género; antes bien, señalan que Papini ha escrito esos ensayos más que como un crítico, como un hombre de criterio formado en una época que era muchas cosas, y muy mezcladas; entre ellas, un orden mental. A menudo ese orden tendía a hacer confluir todos los géneros en uno, las artes en una arte; utilizaba adjetivos musicales para la pintura, buscaba colores en la música, mezclaba obras y vidas en manera casi siempre ilegítima (pero en todo caso más legítima que la actual separación absoluta entre unas y otras) llegando a empastelar crítica con biografía y biografía con melodrama. Papini se ha detenido exactamente en el preciso punto en que el uso de ese criterio nos permite llamarlo todavía, y con toda justicia, un hombre de criterio. Cada uno de sus ensayos se acerca a la narración y nos

arrastra como un relato, pero tiene un núcleo consistente que permanece como una idea fundamental. Por ejemplo, cuando afirma:

"Puede decirse, antes bien, que el Renacimiento es en cierto modo la restitución de aquella unidad cristiana que la Edad Media, por la prevalencia de influjos no europeos, había despedazado o por lo menos desfigurado.

"Los hombres del Renacimiento agregan a la imitación de Cristo la imitación del Padre. Los medievales querían conformarse a la humildad y el martirio del Redentor; los grandes del Renacimiento quisieron reencontrar por medio del arte y del conocimiento, la grandeza, la belleza, el amor a Dios a través de sus obras, en la contemplación, exploración y reproducción de su obra maestra, el universo y de su últimogénito, el hombre".

Podrá discutirse la validez última de la concepción del Renacimiento como imitación del Padre, pero, si se lo hace de buena fe, será necesario admitir con anterioridad la importancia y el atractivo de ese punto de vista.

Lo que hemos llamado periodismo, exige una audiencia tan amplia como resulte posible; implica colocar el acento en las grandes líneas antes que en los detalles. Abunda en reiteraciones y tiende al énfasis. Se ejerce en monólogos, pero presupone un diálogo continuamente renovado en el cual participa, tácito y activo, el lector. Y los ensayos son como los editoriales de la literatura de creación: pertenecen al género en que más juega la réplica del lector. Los *pero, sin embargo, pese a que,* tienen su fundamento tanto en la correcta ubicación del asunto tratado como en las posibles argumentaciones con las que pudiera rebatirse lo que el autor afirma.

Hay, por supuesto, muchas formas de periodismo, y para tratar de ceñir algo más el pensamiento imaginemos a Bloy y Chesterton como periodistas: *eran* periodistas; no es difícil concebirlos únicamente como enormes periodistas. Puede pensarse a Papini compartiendo tareas de igual rango en un periódico en común: idénticos en mucho y distintos en la minucia; por momentos tan desmesurado como ambos; equidistante por su humor: extraño y voraz en Bloy, levadura eterna en Chesterton, resorte humano no enteramente imparcial en Papini. Ese humor, llevado a uno de sus extremos, le ha permitido *prendere in giro* la convencionalidad inglesa, en el primero de sus ensayos sobre Shakespeare que figura en *Descubrimientos espirituales.* Vuelto del lado de Bloy —pero aquí, ni antes, se está señalando una semejanza formal— transmutado bruscamente en vómito, ha vuelto posibles sus dos pasquinadas sobre Gide y Sartre, espléndidas retóricamente, pero contraproducentes en su exceso. De la magnificencia de los insultos, basta una frase:

"Seres que el dibujo de un Rops o un Odilon Redon podría simbolizar mediante un cerebro flanqueado por dos testículos a modo de alas".

Equivocado o no, el brulote que la engloba es magistral. Con todos los reparos que podrían oponerse a sus conclusiones demasiado rápidas, a veces contraproducentes para el catolicismo —al igual que las dos gargoladas sobre los

autores franceses—, igualmente magistrales son las páginas restantes; y, lo que no es poco, ávidamente atractivas. Mis preferencias señalan, en particular, el ensayo sobre los Medici.

*BASILIO URIBE*

J. MIDDLETON MURRY: *El estilo literario* (Fondo de Cultura Económica, México, 1951).

NADA más contrario a la naturaleza de este libro que imaginarlo perteneciente a esa rígida disciplina que se llama la estilística. Aun cuando hacer esta salvedad carece de sentido si se tiene en cuenta la fecha en que originariamente fué publicado (1922), su reciente aparición en español podría confundir al lector, ya que es ahora cuando la estilística gana los favores de la cátedra en su pretendida validez de ciencia literaria. Más bien, en el caso de situarlo dentro de una tendencia, su antecedente más directo, por lo menos en su actitud problemática, podría ser el libro de Rémy de Gourmont, *Le problème du style* (Mercure de France, 1916), del cual Middleton Murry ha tomado su título [1]. Aunque en aquella obra ya el crítico francés anunciaba como un hecho no muy lejano el uso de un "método científico en la apreciación de las obras y los escritores", esta pretensión en él no es lo bastante persistente para ponerlo en la misma línea, ya que su temperamento apasionado y a veces contradictorio le impedía caer en exigüas metodologías. En cuanto a Middleton Murry no puede darse una actitud menos comprometida. Su modo de rehuir toda esquematización precaria hace más admirable su amplitud de espíritu, que sólo está librado en su afán crítico al descubrimiento de las riquezas de la literatura, actitud ésta —que en otro orden pudiera parangonarse con una práctica de la humildad— que ha hecho célebre la capacidad de comprensión de ciertos críticos como Charles Du Bos, para quien la función de la crítica es una aproximación a la persona viva del escritor a través de su obra, y no una mera técnica de clasificaciones y reducciones a base de esquemas y paradigmas preestablecidos.

Aplicándose a comprobar las experiencias estéticas que concurren a la creación literaria, Middleton Murry se enfrenta con el problema del estilo sin olvidar que su valor "no es una cualidad aislable de lo escrito, sino es lo escrito mismo". Esta conciencia lo salva de caer en aseveraciones puramente retóricas y así su tono, lejos de ser imperativo y sentencioso, como en ciertos pasajes lo es el de Gourmont, es más bien insinuante, sugestivo, y únicamente se reduce a cercar y mostrar el centro de la emoción profunda. Y es que el estilo para él, más que una entidad inmutable y abstracta, facilmente asimilable a fórmulas y definiciones, es materia viva y huidiza, que sólo se hace evidente como valor estético a través de pruebas fecundas que imponen la sensibilidad y la inteligencia. A este respecto señala que "la prueba de la originalidad de un estilo

1 El título original de este libro es *The Probleme of Style.*

es que la sintamos necesaria e inevitable". Esta prueba no hace sino acercarnos a los procesos internos de creación, tras los cuales se revela no sólo la estructura de un estilo, sino las propias del alma. El verdadero estilo está más próximo a la experiencia emotiva o intelectual del escritor que a un puro ideal formal. Y a la inversa de lo que se cree cuando se habla del arte de escribir bien, un estilo literario auténtico se origina, como dice Middleton Murry, en la medida en que un autor obliga al lenguaje a conformarse a su modo de experiencia.

Es, pues, el sentido y el énfasis que cada autor pone ante el hecho de su propia existencia lo que proyecta su actividad creadora hacia un grado de universalidad y de integración humana. Ya Matthew Arnold había definido como la más alta especie de la poesía el ser una "crítica de la vida", definición que prefiguraba, en su contenido pleno, aquello que Baudelaire fijaba como la causa determinante del símbolo. No hay, como se ve, en la realización de un estilo literario, otros atributos que los que configura el espectáculo de la vida, del cual todo escritor original es responsable y, por lo tanto, fiel a su designio. Esta actitud tan irreductible ha incidido vivamente en la crítica literaria y ha hecho de ella una forma de introspección valorativa. El método psicológico que Middleton Murry utiliza en su examen del estilo, permite restituir como los límites de la experiencia estética la personalidad creadora y la objetividad de expresión, dos valores que corresponden a la intransferible individualidad del escritor y a su capacidad de alcanzar lo impersonal. La mayor conjunción de estos valores produce el nacimiento del estilo elevado. "Por una parte, es una concentración de emoción peculiar y personal; por la otra, una proyección de esta emoción en la cosa creada".

Pero el problema central del estilo está en la precisión. Esta fórmula tomada en un sentido general tiene indudablemente diversos significados. Mas tratándose aquí del estilo literario, el ideal de la precisión no se refiere, como cuidadosamente distingue Middleton Murry, a una precisión de orden intelectual o especulativo con intenciones de definición, sino escuetamente a la "sugestión emotiva". La precisión no consiste en mostrar un hecho como una realidad física, sino en hacerlo que cristalice como una manifestación cargada de valores espirituales. Esta concreción de experiencias interiores es proyectada sobre la imaginación como cosa creada que por su posición privilegiada debe regir la emoción del lector. La objetividad de un estilo no es más que la cristalización de percepciones reguladas en torno a un pensamiento o sentimiento que es trasmitido como un objeto real de experiencia. Esta objetividad —que consiste en "transportar la articulación del mundo material al mundo del espíritu"— no tiene únicamente el alcance que le daba Rémy de Gourmont, de ser una representación visual, sino que es en su razón profunda, el modo forzoso e intransferible con que cuenta el escritor para manifestar su individualidad. Toda objetividad es objetivación de una experiencia. En el valor y la profundidad humana de esta experiencia radica la fuerza original de un estilo. Como se ve, el fin que en toda creación literaria se persigue no es tanto mostrar visualmente una

realidad, sino hacerla sentir tal como el escritor quiera. A esta razón se debe el valor preponderante que Middleton Murry confiere a la personalidad del escritor, sin el cual toda consideración sobre el estilo no pasa de ser un desatinado esfuerzo por concentrar el problema de la creación estética donde no está. Así expresa: "Cada obra eterna de la literatura no es tanto una victoria del lenguaje, sino una victoria sobre el lenguaje: una súbita inyección de percepciones vivificantes en un vocabulario que, de no ser por la energía del literato creador, se hallaría perpetuamente al borde del agotamiento".

No es posible, por tanto, intentar una comprensión del estilo sino a partir del valor preponderante de la originalidad. Aceptar este principio es rehabilitar las peculiaridades típicas del talento o el genio literario. Por ser inimitables las formas en que todo creador se expresa, el verdadero problema del estilo surge de la existencia de una ilimitada variedad de estilos. Por lo pronto un "gran estilo" no existe como entidad reguladora de los estilos, ni siquiera como distintivo de una gran literatura. Hay únicamente estilos. Middleton Murry es extremadamente conciente de este hecho y por ello, más que intentar una definición genérica del estilo literario, se atiene a registrar ciertas características comunes, admitiendo para su reconocimiento grados de valoración, según sea mayor o menor la capacidad de cada escritor de trasmitir objetivamente su mundo espiritual. La verificación de esta realidad puede parecer limitada para algunos, pero en sí misma no hace más que expresar que son las individualidades concretas y sus vastas realizaciones las que en un momento dado transforman los elementos del espíritu, ligándolos a intereses más generales.

Esto revela hasta qué punto todo análisis del estilo, por minucioso y desinteresado que sea, corre el riesgo de quedarse en las márgenes de la cuestión. Y es que el problema del estilo desaparece cuando se advierte que él conduce a otro más importante todavía, que es el de la creación literaria. Lo que puede achacarse a este libro pasaría con cualquier otro que se imponga como meta agotar los alcances del problema. Sin ser falso, el problema del estilo es lo suficientemente inabarcable como para ser tratado como entidad separada del centro vital en que toda literatura se produce: el hombre. A él se ha de volver constantemente y este libro lo demuestra en su más elevada tentativa. Pero aparte de sus aciertos y su impuesta limitación, lo que prevalece de sus páginas como resultante de una actitud señera es una sana enseñanza que ilustra sobre lo que ha de ser toda crítica verdadera: un instrumento de descubrimientos y no una propedéutica y menos una sistemática fiscalizadora de los bienes del alma. Para Middleton Murry toda crítica es experiencia ya que su propósito último es llegar a participar o hacer participar los grados espirituales que han hecho posible la obra de arte. Como un ejemplo aleccionador de esta vocación cabe citar sus propias palabras circunstanciales: "El acto de reconocer las percepciones de Shakespeare es, en sí mismo, perceptivo, y el goce de ratificar su lenguaje, por referencia a la realidad sobre la cual lo modeló, es casi una creación".

*EMILIO SOSA LÓPEZ*

GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Literatura española contemporánea* (Aguado, Madrid, 1950).

SON lecciones de literatura "profesadas en los cursos para extranjeros de la Universidad compostelana, año de mil novecientos cuarenta y nueve". Torrente Ballester las ha juntado en este libro precedidas por un centenar de páginas sobre literatura europea. Así, en su conjunto, el libro aparece ya heterogéneo. Aparte de la coincidencia temporal, no presenta mayor unidad en la exposición de sus temas. No soy de los que se aplican al estudio de la crítica moderna, pero entiendo que la vuelta a los errores de interpretación literaria que ella vino a desterrar no es el mejor sistema que sus detractores puedan ejercer para superarla. Digo esto porque la obra de Torrente Ballester no alcanza a justificar su falta de método con la salvedad de "que éste no es un libro científico". Falta de método no ya en el sentido de un concepto formal y normativo, sino en el de simple esfuerzo para lograr la estructura de un trabajo. Más que incapacidad para conseguirlo, parece existir en este autor interés por eludirlo o, por lo menos, resultarle cómoda tal ausencia. Antepuesto el planteamiento de la cuestión sobre casticismo y europeísmo en las letras hispánicas, se suceden algunos apuntes de tipo sociológico que buscan ganar profundidad para estas primeras consideraciones. Aquí el punto de partida es el concepto de burguesía y en especial su tratamiento por los novelistas. Así introduce una revista sobre diversas literaturas modernas: inglesa y francesa, comparadas en el siglo XIX, italiana, alemana, rusa y escandinava. Síntesis más o menos aproximada a otros momentos y figuras de la literatura española de los últimos tiempos.

Cuando definitivamente encara el estudio de lo contemporáneo, se atiene a un orden cronológico en el que señala la existencia de tres generaciones hasta el año 1936, fecha en la que se interrumpe (Gerardo Diego, en *Correo Literario*, ya le ha objetado el silencio que guarda sobre los años posteriores). En cuanto a sus respectivas denominaciones, no propone ninguna en especial para las tres etapas. La primera ya trae su especificación: "del 98"; las otras son para el autor la "intermedia" y la "tercera". Solamente en el caso de esta última anota Torrente Ballester algunos nombres ocasionales tales como "generación de la *Revista de Occidente*", "generación de la Dictadura", "nietos del 98", no confirmados aún por la crítica.

Esta división por etapas cronológicas no supone un estudio de los ciclos que integran la época. Por el contrario, el tratamiento individual de los escritores se intensifica en la segunda parte de esta Literatura. Proporcionalmente, comienza una dilución del aspecto sociológico que el autor señalaba como importante en el Prólogo y que, en cierto modo, intervenía en la comparación de los distintos momento literarios europeos de la primera parte. El debilitamiento de tales consideraciones tal vez tenga la misma raíz que la prudencia cronológica de interrumpir el estudio en 1936. Aquí, en torno al estudio de "sus" generaciones, puede centralizarse la crítica del libro. Si bien falta

argumentación para afirmar la existencia de aquéllas, acierta Torrente Ballester al decir que la primera es rectora de las otras dos etapas en el planteo de su temario, que le deben "las líneas fundamentales de su caracterización histórica". Probablemente, el fondo de verdad que hay en estas palabras sea un indicio de que tal división puede resultar convencional y apresurada. Si desde un punto de vista estrictamente literario las letras hispánicas se resisten más que otras a las clasificaciones cíclicas, la simple situación cronológica de algunos escritores concluye por dificultar las propuestas para este siglo.

En cuanto al tratamiento individual de los escritores, el libro se resiente por el apresuramiento final, precisamente en el momento más contemporáneo de esta Literatura. Pues si Torrente Ballester revela condiciones críticas para juzgar la obra de algunos autores, omite y reduce el análisis de escritores contemporáneos que no pueden ser tratados ligeramente. Por ejemplo, al lado de un buen estudio sobre García Lorca encontramos, en poco más de media página, una referencia a la obra de Luis Cernuda que es casi una noticia de diccionario o de manual, y otra, apenas más extensa, dedicada a Jorge Guillén. Señalemos, por ejemplo, que si esta segunda parte constituye el tema de las lecciones dadas por el autor, su redacción no permite entrever la disciplina y el ordenamiento de un curso especial universitario.

*ROBERTO DI PASQUALE*

ERNST CASSIRER: *Individuo y Cosmos en la Filosofía del Renacimiento* (Emecé, Buenos Aires, 1951).

La reciente traducción a nuestro idioma, por encomiable iniciativa de una editorial argentina, de esta obra de Ernst Cassirer, exponente en grado sumo de los afanes prodigados por el autor en su asedio a la Historia de la Filosofía, actualizará en los países de América Latina y en España las fundamentales cuestiones que engloba época tan decisiva como el Renacimiento en el itinerario filosófico de Occidente. Y en primer lugar, es el concepto mismo de ese momento histórico lo que se halla necesitado de revisión. En el ensayo de J. Huizinga dedicado al asunto [1] obtenemos un resultado paradojal: la mayoría de los historiadores encuentran en el Renacimiento lo que previamente habían puesto en él. Así, por ejemplo, nos enteramos que a tenor de un esquema de Jules Michelet que cifraba las dos más notables hazañas del siglo XVI en el descubrimiento del mundo y del hombre, Jacobo Burckhardt —en quien "por fin la palabra Renacimiento (cobra) su plena significación"— señala que el individualismo y el goce del mundo son sus rasgos definitorios, tesis expuesta en *Cultura del Renacimiento en Italia.* Es notorio el auge que cobró su interpretación, circunstancia que condicionó los sucesivos intentos de rastrear, ha-

1 J. HUIZINGA: *El concepto de la historia y otros ensayos.* Ed. F. C. E., México, 1946. Cf. *El problema del Renacimiento.*

ciendo caso omiso del límite temporal comúnmente admitido (siglo XVI), y según múltiples puntos de vista que no viene al caso reseñar, los gérmenes medievales de aquella etapa. De tal modo, "la línea histórica del Renacimiento debía extenderse en su punto inicial hasta lo infinito" y su concepto, al identificarse con ideas tan amplias como las apuntadas —individualismo y goce del mundo— no sólo perdía por completo su elasticidad sino que corría el peligro de no significar ya nada. Ahora bien, optar por esos planteos y negarle a la Edad Media "su espontaneidad y su peculiaridad" eran una y la misma cosa; a su vez, se aceptaba el supuesto de una concepción racionalista de la historia. Por otra parte, acota certeramente Huizinga, "el individualismo es un factor que domina la historia mucho antes de venir el Renacimiento y hasta mucho después de desaparecer".

Si encaramos el momento positivo de las afirmaciones de Huizinga, corresponde decir que persistiendo en el empeño de proceder a una indagación severa de "los puntos dudosos y mal formulados", limita su propósito a la tarea de probar el carácter transicional del Renacimiento, con "sus virajes y oscilaciones, transiciones y mezcla de elementos culturales", y previene contra la propensión de las gentes del Norte a olvidar "que el Renacimiento es el triunfo del espíritu latino".

Circunscribiéndonos al ámbito de la historia del pensamiento filosófico, destaquemos que para historiador tan avezado como Wilhem Windelband, el Renacimiento se extiende desde el siglo XIV al XVII, y abarca dos períodos, humanístico y científico-natural, con una línea divisoria que puede ser fijada hacia el año 1600. El segundo período remata en los grandes sistemas metafísicos del siglo XVII: Descartes, Spinoza y Leibniz.

En lo referente a este punto, Cassirer, al estimar necesario ocuparse en la *Introducción,* a título de preliminar imprescindible, del significado de la filosofía en la cultura del Renacimiento, no pudo menos que polemizar con Burckhardt puesto que, ni en cuanto "momento particular dentro del general movimiento del espíritu", tiene cabida la filosofía en su trabajo antes citado. Interpretando ese proceder, Cassirer supone, con acierto, que el carácter escolástico con que la filosofía del Renacimiento se manifiesta en sus principales formulaciones, al no facilitar un distingo nítido entre la especulación teológica y la filosófica, puede habérsele aparecido como "supervivencia artificial de una tradición en el fondo ya muerta", al margen de las costumbres y de la religión del Renacimiento que marchaban por distinto cauce. En consecuencia, Burckhardt habría decidido indagar el ethos propio de esa edad histórica "en la acción inmediata del hombre, en posición práctica frente al mundo y frente a la realidad moral y espiritual". Cabe agregar que esa actitud no constituía un hecho aislado y formaba parte de las normas metódicas que regían su labor de historiador. En efecto, en la *Historia de la Cultura Griega* concedió escasa importancia a la ética filosófica y mucha, en cambio, a la moralidad vivida y a las creencias del pueblo griego que, en su opinión, no concordaban en las soluciones de los graves interrogantes acerca del destino, la muerte y la in-

mortalidad, dando por descontado que la especulación filosófica se situaba en un plano de idealidad distante de la concreción histórica. Un discreto escepticismo le impidió igualmente lograr una mayor aproximación entre la filosofía y la historia, provechosa para ambas, cuando al final de su carrera, en sus *Reflexiones sobre la historia universal,* enunciara los principios reguladores de la investigación histórica decantados de su larga vida de estudioso. Por lo que se refiere al movimiento renacentista, la objeción válida que le formula Cassirer consiste en reprocharle el desconocimiento de su peculiaridad espiritual, pues en Burckhardt los motivos de la teoría y los de la práctica se interpenetran antes que diferenciarse con precisión.

Dispuesto a orientar sus indagaciones en "la historia filosófica de los problemas" a fin de verificar... "si —y hasta qué punto— constituye una unidad cerrada en sí misma la corriente del pensamiento renacentista de los siglos XV y XVI a través de la profusa diversidad de su problemática y de la divergencia de las soluciones", Cassirer expresa con entera claridad el objetivo de su libro que tiende, en ejemplar examen de las dificultades que a cada paso se presentan, a rebatir la opinión antihistórica (por cargada de prevención contra la filosofía) que sostiene —tal el caso de Burckhardt— una independencia del pensamiento renacentista comparado con el "movimiento general del espíritu y sus fuerzas impulsivas", "mera sombra, en el plano de la abstracción", de ese movimiento general.

Contrariamente al prejuicio metodológico combatido, con nutrida confirmación en los textos y en los acontecimientos culturales del Renacimiento, Cassirer señala el carácter representativo de la filosofía referida a "la nueva vida universal", y su influencia en ella.

De lo expuesto se concluye que, superando la unilateralidad de un Burckhardt y de sus continuadores, se hace justicia a una complejidad de motivos y de fines en la cultura de la época, y se evita caer en el desdibujamiento de sus límites temporales. Además, en coincidencia con lo apuntado por Huizinga a propósito de la historia general y por Heimsoeth [1] para la historia de la filosofía, y de la metafísica en especial, los capítulos del libro de Cassirer se centran en los aspectos transicionales del pensamiento filosófico y de la cultura renacentista examinados en las obras de un núcleo de pensadores de significación, sin romper la continuidad con la filosofía moderna y sin prolongar tampoco la renacentista hasta el siglo XVII.

Otra de las reflexiones metodológicas —y una de las de mayor alcance— que hace Cassirer, concierne a la índole de los conceptos culturales, sirviéndole de ejemplo el concepto de "hombre del Renacimiento" y sus notas definitorias. Trayendo a colación lo afirmado por Walser en sus estudios sobre la concepción del mundo del Renacimiento, sostiene que el enfoque tradicionalmente aceptado de individualismo y de paganismo, de sensualismo y de escepticismo,

2 H. HEIMSOETH: *La metafísica moderna,* trad. José Gaos, Ed. Rev. de Occidente, Madrid, año 1930.

"no conviene de ningún modo" a las figuras directoras del "Quattrocento", a su vida y a su doctrina consideradas "con un procedimiento puramente inductivo". Pero si se unen aquellas notas generales con los resultados de la investigación inductiva a propósito de la vida de esos hombres —Salutato Coluccio, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Lorenzo el Magnífico, Luigi Pulci y de los distintos aspectos de la época, se obtiene otra imagen más compleja y en la que se da una abigarrada heterogeneidad de los elementos que la componen. Por su parte, Cassirer entiende que esas conclusiones tienen un extraordinario significado para la Historia de la Filosofía, pues conducen a una síntesis de lo más general integrada con un ahondamiento en las minucias históricas, bien diferente de "la generalidad de los conceptos de género meramente empíricos". En otra obra de reciente traducción [1], retoma el punto y lo precisa aún más. Ilustrando sus ideas con el mismo ejemplo —el fragmento de Walser a que hicimos referencia— contrapone los conceptos naturales y los conceptos culturales. Los primeros suponen no sólo una ordenación de lo particular dentro de lo universal, sino también una subordinación; v. gr. dado un metal determinado, lo clasificaremos como "oro" si posee... "determinado peso específico, fijado cuantitativamente con todo rigor, que acuse un determinado rendimiento como vehículo conductor de electricidad, un determinado coeficiente de elasticidad, etc." Ello obedece a la reducción operada por la física teórica moderna con las "propiedades" de los elementos concebidas como... "funciones de una determinada magnitud, la magnitud "peso atómico", y que se hallan en conexión "legal" con el "número de orden" del elemento".

En los conceptos culturales —conceptos de forma y estilo— no se supera una cierta vaguedad característica. Es factible proceder igualmente a un ordenamiento de lo particular dentro de lo universal, aunque no a su subordinación. Ningún individuo histórico asume en sí todos los rasgos del "hombre del Renacimiento" delineados por Burckhardt. Pero tal comprobación no invalida los resultados que aquél lograra, pues no se trata de subsumir a cada individualidad determinada de la época en el concepto "hombre del Renacimiento", concepto obtenido por síntesis histórica operada sobre un enorme material de hechos. Lo que se quiere significar con ese tipo de conceptos culturales, "es una unidad de dirección, no una unidad de ser". Así se comprende que lo que constituye el "sentido" característico del Renacimiento, es una tarea común en la que cooperan las individualidades sobresalientes de la época, algo muy distinto, por tanto, a la subordinación rigurosa de lo particular a lo universal propia de los conceptos culturales.

Consideraciones metodológicas aparte, digamos que Cassirer centra las tareas capitales de la filosofía del Renacimiento en dos problemas básicos: el de la oposición libertad y necesidad y el de la relación sujeto y objeto. En los dos primeros capítulos examina con maestría la filosofía de Nicolás de Cusa,

3 E. CASSIRER: *Las ciencias de la cultura*, Ed. F. C. E., México, 1951. Cf. Cap. III. Conceptos "naturales" y conceptos "culturales".

sus años de formación en Italia y su influencia difusa y prolongada en los filósofos italianos del Renacimiento, análisis que preparan para mejor entender la multiplicidad de desarrollos especulativos que se suceden en la cultura de occidente durante los siglos XV y XVI.

Los capítulos III y IV abordan aquellos problemas y exhiben a través de las grandes figuras —Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, Pico de la Mirándola, Pomponazzi, Charles de Bouelles, Paracelso, Relesio, Patrizzi, Leonardo de Vinci, Galileo, Kepler, Bruno, Campanella y otros—, la unidad de microcosmos y macrocosmos —de "individuo y cosmos"— que se erige en el "leit motiv" de la época del cual los restantes temas que integran el complejo cultural que designamos con el nombre de "Renacimiento" no son sino variaciones.

En la imposibilidad de detenernos a comentar la extraordinaria riqueza de motivos de esta obra, bástenos con poner de relieve que la imagen del Renacimiento propuesta por Cassirer y fundamentada en investigaciones escrupulosas, muestra el emerger a primer plano de la especulación, del platonismo y el neoplatonismo, del aristotelismo y, en menor medida, del estoicismo y el epicureísmo, por un nuevo y más auténtico nexo con la antigüedad clásica posibilitado por los esfuerzos de interpretación y crítica filológica de los humanistas que depuran aquellas corrientes del pensamiento antiguo de las deformaciones derivadas de su ajuste a los supuestos del pensar teológico. Si bien se va gestando paulatinamente una laicización de la filosofía, se mantienen los vínculos de dependencia con el pensamiento cristiano y la teología escolástica por una parte y, por otra, con la mística y la teología negativa que de ella procede, sin omitir el valor que cobra la intimidad del sentimiento religioso y la universal justificación del mismo, sea cual fuere la forma de su exteriorización social e histórica. En los dominios de la ciencia y del arte mancomunados debemos buscar los rasgos que apuntan a una nueva época. Una voluntad de forma, observa Cassirer, alienta en pensadores y artistas y conduce por igual a un nuevo sentido de la racionalidad de la naturaleza y al reconocimiento del valor del espíritu que, ahondando en la experiencia aprehende la necesidad, la ley, que excluye todo azar cósmico aunque no obsta a que se exalte el papel creador y la dignidad del hombre en cuanto sujeto ético y gnoseológico. La búsqueda de una concepción de la naturaleza adopta dos caminos contrapuestos: uno es el que procura aunar razón y experiencia leyendo en la matematicidad de la realidad sensible y postula una lógica acorde con la ciencia física desembarazada de las concepciones aristotélicas; coexistiendo con él, permite los factores irracionales, la interpretación alegórica de la naturaleza, la incapacidad de superar el plano de lo meramente sensible expresada en la amplia acogida de la magia y la astrología en innúmeros pensadores. La reacción frente al latín medieval y el intento de reinstalarse en los modelos griegos y latinos pasando por alto los siglos de adaptación a las exigencias dogmáticas, el cultivo de las lenguas nacionales para expresar con palabras nuevas los nuevos modos de pensar, son otros tantos síntomas de ese "descubrimiento del hombre y de la naturaleza" y de su relación y distinción, operados por la ciencia, la

filosofía y el arte en armoniosa búsqueda en sus respectivos campos. El estilo mental que predomina unifica inextricablemente pensamiento e imagen y evidencia un nexo fecundo entre teoría y práctica, en que el pensar y el hacer suscitan las posibilidades innovadoras de la humanidad en las ciencias exactas de la naturaleza, en las invenciones técnicas y en el arte, con sus expresiones correlativas en las esferas política, religiosa y moral. Un nuevo tipo de hombre se afirma en el escenario histórico dispuesto a proclamar gozosamente su liberación de ataduras seculares en su búsqueda de nuevos modos de vida y de pensamiento. Quien pensara en el cuadro que acabamos de bosquejar, siguiendo a grandes trazos los lineamientos de Cassirer, como si se tratara de un proceso de nítida diferenciación y de tajante ruptura con el pasado, estaría en un error. Antes bien, hay que concebirlo cual una línea de desenvolvimiento discontinua y en progreso lento, abriéndose paso —no sin recaídas en el punto de partida— en medio de las estructuras de la cultura eclesiástica y de un oscuro organicismo cargado de símbolos fundado en la magia y en la astrología. Sin esa lucha, sin esa indeterminación, sin esas capas de temas y problemas que se entrecruzan, interfieren y favorecen en los distintos órdenes culturales, no se concibe el movimiento renacentista, forjador de una concepción de la vida y del mundo que apunta en él y alcanza plenitud en la época moderna.

*NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE*

## MACEDONIO FERNÁNDEZ [1]

1874-1952

UN filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández, y esos términos, aplicados a él, recobran un sentido que no suelen tener en esta república.

Filósofo es, entre nosotros, el hombre versado en la historia de la filosofía, en la cronología de los debates y en las bifurcaciones de las escuelas; poeta es el hombre que ha aprendido las reglas de la métrica (o que las infringe, ostentosamente) y que sabe, también, que puede versificar su melancolía, pero no su envidia o su gula, aunque tales pasiones sean fundamentales en él; novelista es el artesano que nos propone cuatro o cinco personas (cuatro o cinco nombres) y los hace convivir, dormir, despertarse, almorzar y tomar el té hasta llenar el número exigido de páginas. A Macedonio, en cambio, como a los hindúes, las circunstancias y las fechas de la filosofía no le importaron, pero sí la filosofía. Fué filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que

1 Publicamos las palabras que dijeron Jorge Luis Borges y Enrique Fernández Latour ante la bóveda en que se guardan los restos de Macedonio Fernández.

alguien somos) y qué o quién es el universo. Fué poeta, porque sintió que la poesía es el procedimiento más fiel para transcribir la realidad. Macedonio, pienso, pudo haber escrito un Quijote cuyo protagonista diera con aventuras reales más portentosas que las que le prometieron sus libros. Fué novelista, porque sintió que cada yo es único, como lo es cada rostro, aunque razones metafísicas lo indujeron a negar el yo. Metafísicas o de índole emocional, porque he sospechado que negó el yo para ocultarlo de la muerte, para que, no existiendo, fuera inaccesible a la muerte.

Toda su vida, Macedonio, por amor de la vida, fué temeroso de la muerte, salvo (me dicen) en las últimas horas, en que halló su coraje y la esperó con tranquila curiosidad.

Íntimos amigos de Macedonio fueron José Ingenieros, Ignacio del Mazo, Carlos Mendiondo, Julio Molina Vedia, Arturo Múscari y mi padre; hacia 1921, de vuelta de Suiza y de España, heredé esa amistad. La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aun no era la cultura, pero hablé un par de veces con Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa. Yo pasaba los días leyendo a Mauthner o elaborando áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación, ultraísta; la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas. En el decurso de una vida ya larga, no hubo conversación que me impresionara como la de Macedonio Fernández, y he conocido a Alberto Gerchunoff y a Rafael Cansinos Assens. Se habla de la irreverencia de Macedonio. Éste pensaba que la plenitud del ser está aquí, ahora, en cada individuo; venerar lo lejano le parecía desdeñar o ignorar la divinidad inmediata; de ese recelo procedieron sus burlas contra viejas cosas ilustres.

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el *Zaddik*, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de *Zaddik* hubo en Macedonio. Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio *es* la metafísica, *es* la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble.

Las mejores posibilidades de lo argentino —la lucidez, la modestia, la cortesía, la íntima pasión, la amistad genial —se realizaron en Macedonio Fernández, acaso con mayor plenitud que en otros contemporáneos famosos. Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo, pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho y decir que éste era un entretenimiento para los caballos de las estancias.

Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fue-

ron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita.

Definir a Macedonio Fernández parece una empresa imposible; es como definir el rojo en términos de otro color; entiendo que el epíteto genial, por lo que afirma y lo que excluye, es quizá el más preciso que puede hallarse. Macedonio perdurará en su obra y como centro de una cariñosa mitología. Una de las felicidades de mi vida es haber sido amigo de Macedonio, es haberlo visto vivir.

*JORGE LUIS BORGES*

Los amigos personales de Macedonio Fernández han querido que sea yo (el menos significante de todos) quien asuma en esta ceremonia su representación oratoria aunque ellos no ignoren lo poco que de mis flacas fuerzas puede esperarse, sobre todo en ocasión tan rigurosa como ésta. Quédese la culpa donde más justamente corresponda y cumpla yo el deber aceptado como pueda.

Hacemos, por lo general, un uso tan distraído y dispendioso de las palabras destinadas a juzgar de los hombres y de sus obras que, en situaciones como la presente, sentimos la total vanidad de recurrir a ellas. ¿Qué precisión estimativa tiene, en efecto, qué juicio comunica decir de Macedonio que fué una de las inteligencias más poderosas y originales de nuestro tiempo? Tan traídos y llevados, tantas veces aplicados con igual intención elogiosa a jerarquías distintas de la inteligencia, esos dos adjetivos frustrarían en la ocasión el pensamiento que quisiera confiárseles. En este momento, más que nunca desvalijado de medios de expresión, querría yo disponer de un repertorio de palabras vírgenes, capaces de significar en qué medida fué, la de Macedonio, una inteligencia destinada al milagro permanente de revelarnos zonas de la emoción, paisajes del espíritu, alturas y profundidades del pensamiento antes no vistos ni hollados. Empresa de descubrimiento y de asombro que él realizó en la literatura y la filosofía por caminos de angustia que sólo ahora se me revelan.

Aunque Macedonio tiene su prehistoria (cuyos borrosos capítulos son para mí: alguna vaga referencia a sus colaboraciones en un diario de principios del siglo que dirigía, creo, Vega Belgrano; una descabellada y por eso mismo maravillosa aventura, de inconfundible sabor rousseauniano, realizada y frustrada en una isla del Paraguay; una fiscalía en que el fiscal no acertó nunca a acordarse con el Código; una correspondencia anticipadora sostenida con William James y, por último, un bufete jurídico regido sin amor por el aspecto profesional del Derecho), aunque tiene, repito, su prehistoria, en la que acaso algún día deberá bucearse, la historia de Macedonio, en lo que tiene de definitivo, se inicia real y verdaderamente, si no me traicionan mis recuerdos, con aquel inesperado brindis en el banquete con que, allá por 1923 ó 1924, se agasajó al doctor Pedro Figari por el buen éxito de la primera exposición de sus cuadros realizada entre nosotros. Macedonio no conocía ni a Figari ni a su obra y fué

arrastrado a tomar un asiento en la fiesta aparentemente por el deseo de no separarse del grupo habitual de amigos, muy restricto entonces, comprometido a asistir al homenaje. Pero no fué así, desde luego. Por lo que ocurrió, es evidente que había visto en ese banquete la ocasión quizás esperada de hacer su reaparición en los medios intelectuales y artísticos de Buenos Aires después de más de veinte años de voluntario apartamiento que habían conseguido cubrirlo de olvido. Lo importante es que, cuando mediaba el banquete, me puso en las manos unas cuartillas diciéndome: "lea usted esto a los postres..." Lo cual hice, desde luego. Así quedó presentado, según su propia definición, "el hombre de la oratoria confusa" que si en esa ocasión fué pasmo regocijado de un auditorio desprevenido (no olvidaré nunca el asombro de ojos enormes de Ricardo Güiraldes) siguió siendo lo mismo, pasmo y regocijo, para los que siguieron, auditorios no sólo prevenidos sino expectantes.

Era la época de las peñas literarias juveniles que, como las nubes, se hacían y deshacían para rehacerse luego. En ellas tuvo expresión conversada uno de los momentos más inquietos y fecundos de la literatura argentina. Macedonio, hablador insuperable y oídor gustoso y sin fatiga de sus interlocutores, tuvo allí, cincuentón prematuramente envejecido, el sitio ancho que merecía desde luego y que le concedía la admiración que suscitaba. Le gustaba inclinarse sobre las inteligencias jóvenes, infundirles confianza y avivar su llama sin abrumar a nadie con su superioridad. Tenía en grado eminente el arte de disimular, en una atmósfera de cordialidad igualadora, la lección magistral que, sin embargo, estaba dando. Y pues toda solemnidad le era extraña, nadie como él para ahuyentarla no bien se insinuaba, traída a veces por la misma elevación del tema; con un chiste súbito restablecía la charla en el tono de sencillez y de vivacidad dialogada que le era grato. En todo eso deben también verse formas de su cortesía, de su nunca desfallecida cortesía que no era en él una tensión impuesta a la conducta o al lenguaje, siempre pulcro y decoroso, sino algo tan naturalmente de su ser como el respirar. No he conocido hombre más rico en maneras y expedientes verbales corteses que Macedonio. Ni de amistad más accesible. Gentes del todo alejadas del cultivo de la inteligencia gozaban de ella. Le complacía atraerse los espíritus sencillos a cuyo comercio lo obligaba el vivir cotidiano. Se interesaba en sus destinos, los hacía hablar de sus problemas y aspiraciones, los aconsejaba y orientaba con un interés humano a veces conmovedor. Tenía una aptitud maravillosa para descubrir bellezas de carácter a veces no muy visibles.

Con esas condiciones ejerció su liviano, amable y brillante magisterio. Y no hay duda hoy que fué Macedonio quien más puso de sí en el modelado de la generación literaria que se llamó de "Martín Fierro" (la que mejor supo cumplir sus promesas) y que ésta, en consecuencia, a él le debe mucho de lo que hay de propio y característico en la obra magnífica que viene dando.

Macedonio apoyaba su lección conversada de la peña, del café o de su domicilio (pero entonces, aquí, con frecuentes irrupciones de algún preludio de Scriabin o de Rachmaninoff que sus dedos huesudos arrancaban a la gui-

tarra) con expresiones escritas de su personalísimo humorismo: brindis, de ocasión frecuente entonces, y artículos que publicaban las revistas literarias de la hora. Mas en todo eso el tema metafísico se insinuaba casi siempre y, a veces, con la estricta correspondencia con que el acompañamiento sigue a la melodía. La recíproca resultó cierta cuando se conocieron sus trabajos metafísicos. Fenómeno revelador de una perfecta unidad de conciencia, según me parece, y acaso más: de una conciencia con tema único. Este enlace de fondo entre la metafísica y el humorismo de Macedonio no soy yo quien lo hace, sino él mismo: "si muchos miedos —escribió alguna vez— y una constante imposición del misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo". Pero ¿cuál era el tema único de esa conciencia con doble y acordada expresión: la metafísica y la humorística, tan hechas aparentemente para menesteres dispares? Creo yo que la angustia. Y si esto es cierto, entonces tendría explicación psicológica dramática que quien hizo reír tanto no supiera sino sonreír. Macedonio, en efecto, no sabía reír. La carcajada se le frustraba inmediatamente y se le rebajaba a sonrisa, a una cierta medida de sonrisa que, cuando parecía reencontrarse en su molde, se aquietaba e iluminaba...

Sí, Macedonio fué un torturado por miedos profundos. Ahora, como nunca, se me hace manifiesta su angustia ante la vida y la muerte, ante el misterio del mundo y del Ser, ante el alma y su destino trascendente. Tengo para mí, y no pido el sufragio de nadie para lo que digo, que la metafísica optimista y el humorismo fueron en él puertas por donde evadirse de los constantes, de los profundos miedos de su carne y de su alma. Y no sé si hay consuelo en pensar que acaso fueron necesarios para la obra admirable que nos deja (en muchas de cuyas páginas humorísticas sobre todo, creo ver vocación a perpetuarse) y para que nos reuniéramos hoy donde lo hacemos, con una congoja no habitual, pareja a la inhabitualidad de despedir un ser de excepción auténtico, maestro admirado y amigo querido, como lo fué Macedonio.[1]

*ENRIQUE FERNÁNDEZ LATOUR*

1 Sería erróneo, o por lo menos aventurado, inferir del texto que Macedonio fué desgraciado en vida. De mí sé decir que conservaré de él una imagen apacible, sonriente, frecuentemente irónica, de tono optimista, comunicadora de contento, sin creerla forzosamente contradictoria con la que suponen las angustias metafísicas que sin duda lo atenacearon. La vida —la espontánea y primaria— se rige escasamente por las ideas filosóficas que se profesen y cuando se la vive con buena salud y sin apremios, cual fué el caso de Macedonio, es enormemente poderosa a regolfar las angustias metafísicas y a impedir su presencia constante en la psique. Por lo demás, mis recuerdos de Macedonio pertenecen al período de máxima expansión de su personalidad, es decir, la de sus triunfos literario mundanos, a los que, naturalmente, no fué insensible.—E. F. L.

# LA TEORÍA PULSÁTIL DEL UNIVERSO

Acabo de leer el artículo de Kenneth Walker en el último número de *Science News*, donde expone su teoría pulsátil del universo. En realidad la teoría no es nueva, pero su método para determinar las fechas periódicas en que la expansión substituye a la contracción (o a la inversa) es ingenioso. Para comprobar su validez habría que explorar las fechas del pasado que Walker señala y ver si efectivamente hay datos que correspondan a sus predicciones.

Por mi parte puedo narrar un hecho que ocurrió justamente en la primera fecha retrospectiva indicada por Walker (el 24 de diciembre de 1928), y que ahora recibe por primera vez una explicación satisfactoria, por lo menos para mí.

Me acuerdo muy bien de lo que pasó. Yo era empleado de McHardy Brown. Cerca del mediodía la casa estaba llena de gente comprando regalos y artículos para las vacaciones. Un hombre joven, pero extraordinariamente gordo, me pidió unos pantalones blancos. Busqué la medida más grande que teníamos y lo llevé al probador. Cuando volví a abrir la puerta lo vi en mangas de camisa, sentado en la silla, muy pálido, con el pantalón blanco a medio cerrar y soltándose el botón del cuello. Me dijo que estaba mareado y me pidió agua. Al volver me recibió al lado de las escaleras con un gemido de angustia:

—Este pantalón está encogiendo desde que me lo puse. Mire cómo me ajusta.

Observé, en efecto, que le quedaba corto de tiro, y en seguida oí el característico ruido de una costura que reventaba. Le sugerí que volviéramos al probador, y traté de tranquilizarlo.

—Me ajusta cada vez más —confesó en un sollozo.

Después de pensarlo un poco le pregunté si me permitía ayudarlo a quitarse el pantalón. El tono con que me contestó revelaba que no quería otra cosa. Se desabrochó rápidamente. Si bien la opresión disminuyó bastante, los muslos estaban todavía muy apretados. Ni él ni yo conseguimos hacer deslizar las piernas. Trataba de imaginarme cómo habría hecho para introducirse en esos pantalones cuando él mismo se adelantó a explicarme:

—Al ponérmelos entraron sin dificultad.

Aunque pensé que mentía, lo disculpé a causa de su bochorno. Pero había que buscar una solución. Saqué la tijera del bolsillo y le dije:

—La costura ha cedido en parte; creo que descosiéndola un poco más saldría fácilmente.

Asintió. Un momento después lo dejé con los pantalones blancos deshechos.

Al cabo de unos minutos se acercó al mostrador y me gritó, ronco:

—¡Ahora también los pantalones míos me quedan un poco chicos, y hasta el saco!

—¡Pero entonces usted ha crecido en los últimos quince minutos! ¿Cómo puede ser?

Se encogió de hombros, volvió la espalda, y mascullando algo incomprensible tomó el ascensor.

Ese mismo día en Buenos Aires murieron varias personas de síncope; muchas más sintieron mareos, descomposturas y otros males. Los diarios lo explicaron como casos de insolación y lo atribuyeron a la ola de calor. Sin duda mi cliente había sido una de las víctimas.

Según la teoría de Walker el universo está en perpetua sístole y diástole. Todas las medidas varían continuamente en forma homogénea y durante un cierto tiempo hasta un instante en que el cambio procede en sentido inverso. A la expansión de todos los cuerpos sucede su contracción. Como las expansiones (o las contracciones) son simultáneas y parejas, nadie se da cuenta de ellas. Pero, observa Walker, los ritmos biológicos no parecen ajustarse totalmente a estos cambios periódicos, y aunque todas las especies se hayan adaptado en general a las pulsaciones cósmicas a través de millones de años, hay individuos que no soportan bien las alteraciones, y en el momento de producirse la transformación siguen durante algún tiempo bajo la inercia del movimiento anterior. Las manifestaciones más corrientes son de orden fisiológico, y comprenden desde un sencillo dolor de cabeza hasta una fatal arritmia cardíaca. Pero también puede haber efectos físicos observables, aunque en sí no sean graves: a veces el cuerpo humano continúa por cierto tiempo en el sentido de la expansión de todo el universo cuando todos los demás cuerpos han comenzado a contraerse. Esto sería precisamente lo que le ocurrió a mi pobre cliente, de cuya veracidad hice mal en dudar cuando me dijo que los pantalones que le ajustaban le habían entrado con holgura.

*ADOLFO LÓPEZ O'BRIEN*

## CARA Y CRUZ

La verdad sea dicha: si el mundo fuese siempre la sala donde esperamos al tren que nos lleve a una desaprensiva fiesta de primavera, si el tiempo estuviese integrado sólo por horas como ésa que sucede a los almuerzos copiosos y placenteros o si la vida fuese constantemente un fin de semana en una casa de campo en la que estamos solos y que ni siquiera es nuestra, con buen tiempo y humor excelente, *Obra suspendida* (Emecé), de Evelyn Waugh, sería un libro maestro. También es evidente que si los ingleses hubieran sido durante los años que precedieron a la segunda guerra mundial tal como los retrata Waugh en los relatos que componen el mencionado libro, Hitler hubiera invadido y sojuzgado a Inglaterra y un lugarteniente suyo reinaría ahora en las islas británicas. Ahora bien, como ni el mundo ni el tiempo ni la vida tienen la complacencia que por un instante he querido atribuirles y como los periódicos nos han informado en el momento oportuno que Hitler falleció sin haber logrado abatir a los ingleses, debemos llegar a la conclusión de que los

ingleses no eran entonces tal como Waugh los describe y de que *Obra suspendida* no es de ningún modo un libro maestro. Sus cuentos son divertidos (con excepción del más extenso, que es el que da el título al libro, y cuyo nombre resulta literal y negativamente exacto si se piensa en su factura), pese a que por lo general los desenlaces sean demasiado previsibles. Naturalmente, como esa hora después del almuerzo existe, como se espera en las estaciones, los relatos de Waugh no se quedarán sin lectores. Es presumible que el índice de popularidad de *Teresa* (Losada), de Schnitzler, resultará más bajo. Porque se trata de algo así como el cuadro clínico, como la fiebre y la presión arterial de hace muchos años de un paciente que se ha convertido desde entonces en el centro de la atención de todos, especialmente de todos los europeos. El paciente es el sexo, al que Schnitzler presenta como un fabuloso animal cuya fisiología ha sido descubierta de pronto caída en la anormalidad. ¿En la anormalidad? Seamos más precisos: es igual que si una solterona hubiese tenido en su casa durante años un gato al que le hubiera prodigado todo su amor y sus desvelos y al que un buen día comienza a examinar con ojo crítico. Los interrogantes que se plantearía la solterona serían alarmantes. ¿Por qué está el gato en su casa? ¿Por qué gasta ella su dinero en alimentar a un bicho inútil? ¿Por qué desperdicia su afecto en un animal frío y egoísta? ¿Puede echarlo, estando tan acostumbrada a él? ¿Con qué o con quién lo reemplazará? ¿Por qué depende su vida de un gato? ¿Cómo ha conseguido un gato implantar tal tiranía sobre ella? ¿Puede llegar a atacarla? ¿Qué enfermedades le puede transmitir? ¿Qué es su vida, si está subordinada a insignificancias tales? ¿Qué es su libertad, si se encuentra esclavizada por un gato? La pobre solterona empezaría a ver en el gato, en suma, un monstruo horrible, que la domina sin ninguna razón, que hace de su existencia algo *absurdo*. Y todo porque poco a poco se ha hartado del gato y ha ido perdiendo las fuerzas para seguir queriéndolo. Lo mismo le empezó a pasar a la sociedad europea con el sexo hace unas décadas. Con el sexo, que es por supuesto la vida. Empezó a cobrarle miedo y se puso a observarla y la encontró *absurda,* sin explicación capaz de redimirla. No porque al sexo o a la vida les hubiera ocurrido algo, sino porque esa sociedad había perdido las fuerzas como para asumir una idea sobre el sexo o la vida. No era la vida la absurda, sino esos hombres que ya no se atrevían a infundirle sentido. Para pintar esta absurdidez de unos hombres como absurdidez del sexo y la vida, Schnitzler se valió de una muchacha sentimental que se buscó que la sedujeran y que hizo luego de su profesión aparente el cuidar niños y luchar inútilmente por una existencia decente. Pero la monotonía con que está tratado el tema, la pobreza de los recursos con que Schnitzler trata de cubrir la larga distancia del género novela y las descendientes más trágicas, complejas y reveladoras que Teresa ha tenido en la literatura de los últimos años, echan grandes sombras sobre su cuadro. En el *Barrabás* (Emecé), de Pär Lagerkvist (cuyo personaje central, cuando parecería creer en Cristo y desea ayudar a los cristianos, inicia el incendio de Roma que sirvió como pretexto para la inmolación de numerosos cristianos),

está tan exacerbado ese sentimiento de lo absurdo de la vida y el mundo (idea que naturalmente implica la de la inexistencia de un Dios que les dé sentido) que sospecho que el Padre Juan R. Sepich no es un guardián muy celoso de la ortodoxia cristiana si cree, como afirma en el prólogo, haber prevenido suficientemente a los lectores acerca del carácter verdadero del libro con sus observaciones un tanto escolares, pueriles. Dejando de lado la ortodoxia cristiana, se le podrá reprochar a *Barrabás* una escritura demasiado prudente, temerosa casi, que no está a la altura del conflicto del personaje y el abuso de las coincidencias y los símbolos, como la del ciego cuya alma no ve la fe o la del cristiano al cual está atado Barrabás durante años en una mina (que simboliza el lazo negativo que habrá siempre entre Barrabás y Cristo), y una arquitectura de corte más teatral que novelesco, pero son innegables los frutos de su poderosa capacidad de insinuación, su poder descriptivo y la eficacia con que alcanza lo patético en algunas páginas, o sea una jerarquía estética, formal, que compensa en cierto modo la falta de ardor. Ello no impide que para tratar de justificar el hecho de que se le ha otorgado el Premio Nóbel termine por ser imprescindible pensar que Lagerkvist es sueco y que ese premio es concedido por los suecos. ¿Cómo, si no, puede explicarse el esfuerzo hecho por los suecos para pasar por alto a todos los autores importantes y meritorios —Heidegger, Moravia, Sartre, Neruda, por ejemplo— que estaban antes que Lagerkvist? Por supuesto, los argentinos no nos sobresaltamos demasiado por tales arbitrariedades: estamos habituados a la arbitrariedad. Hemos crecido viendo otorgar premios municipales, nacionales, etc., por razones de política, de parentesco, etc., y contadas veces en nombre de un honesto criterio intelectual. Este mismo año la S.A.D.E. nos ha vuelto a recordar que en materia de premios nos complacemos en una especie de irresponsabilidad voluntaria. Como no soy socio de la S.A.D.E. —lo cual significa que he renunciado de antemano a sus premios—, puedo hacerme muchas preguntas acerca de los premios sin tener que sospechar de mí mismo que estoy resollando por la herida. Me pregunto, por ejemplo, por qué no se le ha concedido la faja de honor a la novela publicada por Vicente Barbieri este año, *Desenlace de Endimión* (Botella al mar). Puesto que no han sido tantas las novelas decorosas publicadas en nuestro país este año, puesto que no fueron muchas las posibilidades que la duda abrió al error de los jurados. Y *Desenlace de Endimión,* que no es el caso de analizar aquí, representa, con su planteo intemporal, con su fluir discursivo, no un mero intento de satisfacer normas ya establecidas del género, sino un esfuerzo mucho más original que lo que los críticos desaprensivos parecen creer por el presumible camino de una modalidad narrativa nacional. Me pregunto asimismo, por ejemplo, por qué no se le ha concedido la faja de honor a *Costumbres errantes* (Botella al mar), de Enrique Molina, uno de los libros de poesía más inspirados que vieron la luz en 1951 entre nosotros. Tal omisión no resulta muy justificable cuando se piensa que le ha sido acordada la faja a *Ciudad a solas* (Botella al mar), de Betina Edelberg, libro en el que pese a la voluntad de verdad que la autora

evidencia en la elección de temas ciudadanos y cotidianos, es decir del mundo de su experiencia más inmediata, y pese a los aciertos de algunas metáforas, la poesía queda ahogada bajo el manto de mendacidad de sentimientos convencionales, bajo una oscuridad que no significa más que falta de iluminación interior, y bajo una afectación sintáctica que es el inferior sustitutivo de un estilo. Podría suponerse, de todos modos, que la S.A.D.E. decidió antes que nada alentar a voces nuevas, pero *Coral* (Medio Siglo), de Horacio Esteban Ratti, otro de los libros de poesía premiados con la faja de honor, coloca entre interrogantes esa hipótesis. Pues Ratti, aunque está excelentemente dotado, arrastra consigo uno de los males más viejos que aquejan a nuestra poesía, el simbolizado por el fabricante de sonetos, por el que ofrenda ante un altar sin dioses unos vacuos esfuerzos de trapecista que estrangula a la poesía en nombre de la destreza y de la belleza métrica. El reverso de esta habilidad está representado en *Coral* por una segunda parte en la cual el autor, dejada de lado la camisa de fuerza del soneto, pierde el dominio y disuelve sus hallazgos en una efusividad indiscriminada, gravemente prosaica. De este año, y por consiguiente más allá todavía de los problemas de los premios, hay un ejemplo patente del precio y los beneficios de una extrema atención a lo formal. Se trata de los nuevos poemas de María Elena Walsh, *Baladas con Ángel* (Losada). La palabra *retórica* a secas, tratándose de arte, no significa nada bueno ni nada malo: hay tanto una retórica en Whitman como en Racine, tanto en el último poema del último de los poetas como en el más inspirado del primero de ellos. Sólo se puede hablar de retórica positiva y retórica negativa. La segunda consiste en esa facilidad de artífice que arrastra hacia lo mecánico e impide la transmisión de lo verdaderamente poético, es el momento en que esa amiga tan benévola, siempre dispuesta a sacarnos del paso en los momentos críticos, pasa a cobrarse la parte del león. Y la *Verídica balada de la flor de madera* —pieza sumamente decorativa, estática y nada fresca— y otros poemas de *Baladas con Ángel* lo ejemplifican perfectamente. Pero María Elena Walsh es por cierto una poetisa, y en consecuencia sabe también poner a la retórica en su lugar de *ancilla poesis,* y usarla en un sentido altamente positivo como *modo,* como *camino* para llegar a la poesía. Es justo reconocer que estos últimos casos son más numerosos que los negativos en *Baladas con Ángel,* aunque personalmente el libro no me agrade —y tampoco el de su compañero de volumen, Ángel Bonomini: *Argumento del enamorado,* muy inferior en quilates—, aunque no me guste en absoluto esta poesía llena de decoro y de hallazgos felices, esta poesía tan bien vestida, de tan perfecta educación, aunque me haya dejado con el deseo de leer lo que me parece —con el arbitrario derecho que cada uno tiene por arriba de la objetividad— que se acerca más a la poesía verdadera. Me consoló en parte de ello *Las Muertes* (Losada. Ediciones de Gulab y Aldabahor), de Olga Orozco. Se trata aquí de una inspiración nacida no sólo del cerebro y el espíritu, sino también de los pulmones, del estómago, del corazón y del sexo, de una inspiración que hace latir en la letra escrita la totalidad de un ser humano. Se trata de una inspiración a la cual le

basta cualquier tema para manifestarse con plenitud y que puede hacer sentir su densa vivacidad incluso mediante la evocación de criaturas literarias. *Las Muertes,* con hábiles ilustraciones de Batlle Planas, que están a la altura de la rara capacidad imaginativa de la autora, confirma a Olga Orozco como una de las mejores poetisas argentinas actuales. También bajo el signo de las *Ediciones de Gulab y Aldabahor,* como nueva prueba del generoso esfuerzo de Daniel Devoto, que debería servir de ejemplo a muchos directores de editoriales, ha aparecido *El Llamador,* de Alberto Salas, libro cuyo objetivo me ha producido cierta perplejidad. He cambiado muchas veces de posición en la silla mientras lo leía. ¿Estaba ante una obra de imaginación? Desde el principio resultó evidente que no. ¿Ante una crónica de la vida en los barrios de Buenos Aires de hace treinta años? Tampoco, como lo indica el predominio de los detalles no genéricos relativos a la familia del autor. ¿Ante una tentativa de mostrar las esencias de un barrio porteño? Tampoco, porque en ningún momento se ve una intención interpretativa. O sea que la conclusión a la que me llevó la última página fué la de que había leído los recuerdos de la infancia y la adolescencia de una persona que, como muchas otras, vivió en el barrio de Palermo hace treinta años. Pensé entonces que no era en suma mucho lo que se me había dado como lector y que tal vez el autor había supervalorizado el interés objetivo de sus recuerdos. Pues sin duda éstos constituyen excelente materia prima para una obra de imaginación, material con sustancia suficiente como para que se la elabore, pero como meros recuerdos son un tanto gratuitos porque en cuanto a lo íntimo no nos revelan ninguna experiencia singular y en cuanto a lo público el barrio, con sus peculiaridades, es cabalmente recordado por los que hemos salido de la adolescencia, y vivido por los que aún se agitan en ella. Estos recuerdos, narrados con destreza y sencillez, que de haber sido convertidos en una obra de imaginación hubieran tenido vigencia inmediata, tendrán que aguardar la muerte de los que ahora los han leído y tal vez la más problemática muerte del barrio para cobrar su valor verdadero de piezas históricas. De todos modos, debemos agradecer a Salas su contención imaginativa, si pensamos en que ésta, cuando el autor se erige en personaje principal, puede producir frutos como *La Roma oculta* (Ediciones Estrellas, S. R. L.), en la que Martín Aldao (h.), tras de revelarnos que bajo el sol romano "las pasiones adquieren inusitada violencia", nos endilga una historia de *snobs* que habitan en Roma, mechada con observaciones que nos hacen saber que "Picasso conserva el gusto de la paradoja", y que "como es notorio, el Pontífice goza de sumo prestigio en todo el orbe", y matizada con la repetición de célebres entrevistas a escritores italianos, que había publicado ya en la sección literaria de "un gran matutino bonaerense", para terminar —en una de sus actitudes más sensatas— cayendo en un pesado sueño en el que, mientras el avión lo conduce de vuelta a Buenos Aires, es besado por "una estatua de alabastro y de pórfido, con aspecto de Minerva". Otra valiosa memoria sobre nuestra ciudad —ésta de carácter artístico— acaba de publicar la Editorial Losada con *Buenos Aires en tinta China.* Los ciento cincuenta dibujos

de Attilio Rossi parecen al principio realistas, o sea impresionan como esa honesta traición a la realidad que un dibujante puede practicar, incluso con arte, mediante la simple reproducción de las apariencias de lo que se abre ante su vista. Pero Rossi se ha valido sutilmente de esa fidelidad realista —absolutamente imprescindible en el caso de Buenos Aires, que no hubiera tolerado otra modalidad de dibujo— para presentar esos espíritus indispensables que están consustanciados con los muros, instalados en el aire, en las calles, en los habitantes de la gran ciudad. Son toques hábiles y sabias distorsiones: véase, por ejemplo, cómo el recurso de presentar apenas la línea de fachadas y de dar preferencia a la planicie de la acera le ha servido en el boceto de Av. Alem y Santa Fe para mostrar el predominio que en Buenos Aires, a pesar de todas las construcciones, tiene siempre un misterioso vacío, hermano de las llanuras; véase cómo la imagen de dos marineros que marchan ingenuamente entre la confusión de imágenes y nombres que en la recova de Leandro Alem se apoyaban en un turbio prestigio sexual, le permite hacer saber que aquel infierno tenía mucho de juguete, mucho de cartón pintado; véase toda la desolación de Buenos Aires y sus seres en esa imagen de la plazoleta de Humberto I y Defensa, en la que un hombre, apenas separado de otros dos que comparten con él un banco, basta para infundir la sensación de soledad absoluta. En este libro que uno quiere guardar, tal vez con más amor que placer, los versos de Rafael Alberti, triviales y de zarzuela, totalmente ajenos a las imágenes, constituyen un equívoco lamentable. El excelente, el exactísimo y poético prólogo de Borges nos fuerza a pensar algo que hubiera debido darse por descontado: que eran sus versos los que hubiesen tenido que acompañar a estos dibujos. El último libro, *El Pensamiento de Echeverría* (Sudamericana), de Tulio Halperin Donghi, es un libro curioso, sintomático. Su autor es inteligente y lleno de rigor: frente al panorama de Echeverría y su época no se ha dejado arrastrar por los lugares comunes que propalan sin cesar los dos bandos, el rosismo y el unitarismo hasta hoy subyacentes en nuestra vida nacional. La conclusión a la que llega es la de que el pensamiento de Echeverría se caracteriza por tres notas negativas: confusión, contradicción y falta de originalidad. Juicio al que encuadra dentro de esta afirmación notable: "La más breve, la más sumaria de las historias del pensamiento argentino sería inconcebible sin el nombre de Echeverría". Como si con la valorización histórica de esa vacuidad intelectual que le parece Echeverría, con una especie de generalización de su caso, quisiera vaciar de realidad a toda la historia argentina, reducirla a un fantasma. En ello veo lo curioso, lo sintomático: dedicarse a una figura histórica para convertirla en un fantasma, evocar los restos del pasado para dispersarlos con una voluntad definitiva. En esa valentía, valentía no destructora aunque derrumbe, que constituye el aliento básico, el fundamental pensamiento no escrito de este ensayo, veo la confirmación del hecho capital de nuestra vida comunitaria: que estamos solos, que esa soledad existe tanto en cada instante sentimental de nuestra vida concreta como en nuestra vida mental y cultural, que la historia y la experiencia no tienen ningún sentido para nos-

otros, que cada ser está aquí sumido en su instante, desnudo, sin otro auxilio que lo que consigo ha traído al mundo, que el pasado no existe para nosotros ni como carga ni como apoyo, porque estamos fuera de la historia, recusados por la historia, y que cada ser profundo sabe que la aceptación de ese hecho es la condición de toda verdad, de todo gesto constructivo. Los cultores del ditirambo histórico, los fabricantes de héroes a toda costa, las naturalezas triviales, que jamás sabrán estar solas, han saludado a este libro con gestos de hostilidad. ¿Pero acaso no hacen ellos exactamente lo mismo, acaso no destruyen ellos la historia, acaso no aniquilan a todas las personalidades a fuerza de desfigurarlas para convertirlas en héroes, acaso no las sepultan y las asfixian bajo flores? No es más que otro metodo, menos valiente. La verdad sea dicha.

*H. A. MURENA*

# *Artes Plásticas*

## ¿ARTE ABSTRACTO O ARTE NO FIGURATIVO? [1]

*¿Cree usted efectivamente que el término de* arte abstracto, *utilizado hasta hoy más generalmente, es verdaderamente impropio, impreciso y debe reemplazarse en lo sucesivo por el de* arte no figurativo, *sin perjuicio de acoger también, dentro de este común denominador, otros nombres que sirvan para designar tendencias más particulares?*

*2º En caso contrario ¿qué nombre sugeriría usted, recomendable por su exactitud y susceptible de encontrar fácil aceptación?*

*3º ¿Cuál es, a su parecer, el sentido y el porvenir del* arte no figurativo *en relación con el* arte representativo?

1º La expresión "arte abstracto" utilizada para referirse a las tendencias de más reciente data es absolutamente inapropiada e imprecisa. Tanto lo es, para mí, que cada vez que la utilizo me veo en la necesidad de aclarar el concepto mediante precisiones explicativas. Abstraer no es, en definitiva, sino reducir algo a sus elementos esenciales por medio de un proceso de despojamiento de lo accesorio, lo circunstancial, lo secundario. Me inclino, por eso, a coincidir con el suizo Max Bill, discípulo del Bauhaus y creador y teorizador de primera fila. Max Bill llama "abstracto" al arte en que ese despojamiento no ha destruído enteramente las referencias o alusiones a la realidad aparencial de la naturaleza. El cubismo de Picasso, de Juan Gris, de Braque, en sus

[1] Véanse en nuestro Nº 202 las cartas cambiadas sobre este punto entre Julio E. Payró y Guillermo de Torre.

más esquematizadas representaciones plásticas de las cosas, es una tendencia abstractizante. Y son "abstractos" Manesier, Tal Coat, Singier, Gischia, en muchas de cuyas obras la figura humana y la de las cosas aparecen reducidas a los elementos que podríamos calificar, acaso, de sus esencias formales y lineales. No es "abstracto", en cambio, Mondrian. No lo es, por lo menos, en las formas de arte que lo caracterizan y que él llamó "neo-plasticismo". "Nada hay más concreto —afirmó él mismo con extrema razón—, más real, que una línea, un color, una superficie". Mondrian es "abstracto" sólo cuando al iniciar su evolución —allá por 1915 ó 1916— reduce las formas del árbol, en su famoso cuadro, a un ritmo de líneas en el que es posible inteligir, todavía, la estructura del árbol. Pero cuando, en la etapa siguiente, el árbol desaparece por entero y sólo queda su severo y desnudo juego de pequeñas líneas, la obra de Mondrian deja de ser "abstracta" para convertirse en una obra simplemente "no figurativa", es decir, no creadora de "figuras" representativas o alusivas a realidad alguna de la naturaleza.

En conclusión me inclino, sin reservas, hacia la expresión "arte no figurativo". La he utilizado siempre con preferencia. No deja de complacerme la idea de coincidir con la postulación de Guillermo De Torre y la aceptación de Julio E. Payró. Es una expresión justa, precisa y suficientemente general como para abarcar, dentro de sus límites conceptuales, las tendencias diversas existentes, desde las rigurosamente ascéticas, geometrizantes, intelectuales, que vienen de Mondrian, hasta las otras, las llamadas intuitivas, que yo prefiero llamar sensoriales y sensibles, situadas en la línea expresiva cuyos orígenes deben radicarse, históricamente, en Kandinsky.

3º Pienso que las particularidades de las dos grandes tendencias —la concreta y la intuitiva— que se advierten dentro del vasto movimiento no figurativo, condicionan su propio destino, lo determinan. La tendencia concreta marcha hacia su desaparición como creadora de obras aisladas —el cuadro, la escultura— marcha hacia su fusión en la arquitectura, el mueble, el objeto. En cuanto a la otra tendencia —la intuitiva, la sensorial, la sensible—, pienso que siendo la expresión de la vida espiritual, sensible, sensorial del individuo, responde, por tanto, a exigencias, apetencias y necesidades individuales profundas y se prolongará, por consiguiente, a través de formas y fisonomías imprevisibles, en una siempre renovada y viviente continuidad del arte que hasta ahora hemos creado y conocido.

*CÓRDOVA ITURBURU*

1º Opino que la palabra "abstracto", tratándose de arte, es impropia de lo que se quiere dar a entender con ella. Es una de tantas mentiras circulantes. Y su impropiedad procede, a mi juicio, de haber querido compaginar simultáneamente lo incompatible. El término "abstracto" nació, según creo, del reconocimiento de un modelo a la vista tomado como referencia en la apreciación de

una obra de arte, al mismo tiempo que el valor emotivo de su forma se patentizó independientemente de la de aquél. Esto aconteció al apoderarse la técnica utilitaria y la mecánica del sinfín de encantos físicos que antes del desarrollo actual de esa técnica se hallaban en el terreno del arte. Desde el momento en que no se reconoce modelo visual al que por su apariencia se abrace más o menos estrechamente una concepción plástica, la palabra "abstracto" carece de sentido y se impone la contraria: "concreto". Porque concreto es, en este caso, lo que se ciñe rigurosamente a una idea, que es forma, cuya valoración no depende de ninguna relación configurativa ajena al cuerpo en que se manifiesta. En cuanto a la designación de "no figurativo" aplicada a lo que vino llamándose "abstracto" todavía me parece más impropia, porque, para mí, plásticamente, toda idea es figura.

Más exacto sería decir "absoluto" en vez de "abstracto" según propuso Alberto Sartoris en la Escuela de Altamira. Aunque, en resumidas cuentas, con vocablos que son mote y no verdadera acepción, y con expresiones convencionales, se bautizaron y se conocen bastantes períodos y modalidades del arte, ...y de lo demás, con los que nos vinimos entendiendo: cubismo, gótico, ...encantado de conocerle, coñac...

3º El arte "no figurativo" corre el riesgo de perderse en el más superficial decorativismo. El "representativo" subsiste de precario apuntalado por valores abstractos, lo que me hace vislumbrar que si lo figurativo fué en su día punto de partida, pueda ser en el futuro punto de llegada, pero a la inversa: partiendo de la configuración que vino llamándose "abstracta".

*Madrid, noviembre de 1951.*

*ÁNGEL FERRANT*

1º Prefiero el término "arte abstracto", como término generalizador y ya casi popular —no más, ni menos impropio, falso e impreciso, como lo es por ejemplo el término "arte gótico". Desde luego creo que el historiador o crítico debe —al hablar sobre una pintura o escultura— buscar nombres exactos para precisar lo que quiere decir, y en este caso me parece bien que siga usando términos (probablemente siempre impopulares) como "no figurativo", "semifigurativo", "no objetivo", "neoplástico", "concreto", "absoluto", "no representativo", etc. TODO SE ENTIENDE, en su momento. Una cierta variedad de palabras me parece incluso necesaria para poder expresar lo distinto de cada corriente o de cada obra artística.

Siendo más pintor que crítico tengo que confesar, en lo personal, que me importa más la sensación que percibo de una obra de arte (como expresión plástica de un otro ser humano), que el análisis intelectual, es decir: me im-

porta EL ARTE, y menos el adjetivo. Precisamente por eso no me siento autorizado de opinar en forma definitiva sobre los adjetivos.

2º No se me ocurre ningún nombre que pueda encontrar fácil aceptación para lo que vulgarmente se entiende por "arte abstracto".

3º Creo en el profundo sentido y en el porvenir inmenso del arte nuevo, sin poder expresar con palabras exactas las razones. No me atrevo a profetizar si el arte del futuro será "no figurativo" o, en alguna forma, "representativo".

En lo que se refiere a mi propia obra, aspiro que lo exteriormente "representativo" —que algunos ya no reconocen en ella, pero que sí existe a veces todavía— pierda con el tiempo su importancia, y se convierta en una expresión interior de lo humano.

*México, noviembre de 1951.*

*MATHIAS GOERITZ*

1º En la sesión inaugural del primer congreso de la "Escuela de Altamira" me permití plantear así la cuestión: "¿No convendría, tal vez, revisar el calificativo de *abstracto* sólitamente aplicado a una porción del arte contemporáneo: el no figurativo?" En nuestras conversaciones de entonces se debatió ampliamente sobre el tema, sin que en realidad se alcanzara un acuerdo, aunque la mayoría se sintió inclinado a considerar como más aceptable el término de "arte absoluto" propuesto por el arquitecto y crítico italiano Alberto Sartoris.

Cualquier denominación de las generalmente admitidas —arte no objetivo, arte no figurativo— puede dar lugar a confusiones, pero ningunas serán tan considerables como las motivadas por el empleo del calificativo "abstracto". Pues la abstracción en el arte pretende obtener lo esencial, el núcleo radiante de las cosas, y puede darse con tanta fuerza en lo representativo como en lo no objetivo.

2º Sospecho que la cuestión no va a ser zanjada por los especialistas, sino, como siempre, por el dictamen de la mayoría. Guillermo de Torre recuerda lo acontecido con la palabra "surrealismo", impuesta por doquier a despecho de las buenas razones que existen para no utilizarla. (Como existen para no llamar María Antonieta a la reina María Antonia, Tullerías a las Tejerías, Canal de la Mancha al de la Manga, y tantos ejemplos más). Por mi parte confieso que de los términos en disputa ninguno me parece exacto y definitivo; quizá el menos ocasionado a error sea el de "absoluto". Pero sospecho que, para el espectador común, el arte de esta tendencia se llama ya, irremediablemente, "arte abstracto".

3º El arte no figurativo como el representativo han de ser juzgados en función de la autenticidad, partiendo de la hondura y la sinceridad del estímulo en que se originan. No creo incompatibles estas tendencias, que deben coexistir, matizadas según los temperamentos y las intuiciones que determinan la crea-

ción artística. El arte no figurativo tiene un sentido liberador y aporta al hombre nuevas posibilidades de expresarse sin deformarse, de comunicar en su forma más genuina necesidades interiores, como diría Kandinsky, que sin él no lograrían cristalizar adecuadamente.

*Santander, diciembre de 1591.*

*RICARDO GULLON*

Sin el ánimo de disentir gratuitamente en la cuestión entablada entre Guillermo de Torre y Julio E. Payró en la revista SUR, me veo obligado a intervenir, en nombre de madi, sobre la conveniencia de hallar un nombre apropiado al arte que practicamos y fijar a grandes rasgos nuestros puntos de vista respecto al término en litigio, que gira desde 1913, entre arte abstracto, concreto, no objetivo, no representativo, no figurativo y otros de nuevo cuño pero idéntica imprecisión.

Madi ha adoptado en principio el nombre de no-figurativo porque se avenía más a la naturaleza de su estilo y se aproximaba a su traducción y pureza gramatical. Pero al abarcar otras formas de dicción estéticas, en un orden más general de conocimiento, contribuyó a buscar una terminología que debió estar de acuerdo con el concepto de invención que define a esta segunda mitad del siglo veinte. Nada más necesario que inventar un término designativo que no se relacionara con los anteriores, que eran inapropiados desde el punto de vista lógico y ontológico.

En verdad su uso y su confusión, su mal empleo se debió y se debe a muchos críticos e historiadores de arte faltos de responsabilidad, que volcados últimamente en esta tendencia de equívocas designaciones, han seguido el curso de ese mal hábito sin detenerse a investigar profundamente las causas que originaron en el artista la adopción de diversos rótulos que dieran a entender su hacer estético.

Así lo *abstracto* no tardó en generalizarse hasta inundarlo todo; lo *concreto*, su antítesis, aparece casi simultáneamente con la misma insuficiencia y parcialidad. Lo *no objetivo*, aunque anterior, se eliminaba a sí mismo como presencia y por otra parte la *no representación*, la *no figuración* que tampoco puede subsistir porque son indefinibles y no resisten el análisis. Por ejemplo, un objeto de la naturaleza en un plano es una *representación*, un triángulo en el mismo plano es una *presentación* pero continúa siendo la forma geométrica una *figura*. Se ve claramente que lo *no figurativo no es determinado*. Además adolece del prefijo que tanto choca y que de entrada es una negación.

El término que propone Alberto Sartoris, *arte absoluto*, rebasa la cuestión, supera su sentido e insensiblemente va a caer en consideraciones filosóficas y de otra índole. A todo esto, Guillermo de Torre intenta denominarla *metapin-*

*tura.* Creo que esto no puede prosperar por varias razones: en primer lugar y como un dato importante —buscando analogías— hoy se considera la física y no la metafísica. A la *metapintura* —lo que está después de la pintura— oponemos la pintura ya liberada de la expresión y el signo.

Por otra parte, el estilo que caracteriza a la época no se circunscribe exclusivamente a lo plástico. No buscar paralelismos, no converger este estilo hacia toda forma de producción artística y literaria, es evidenciar una deliberada miopía, un afán de no responder a la nivelación comparativa de las disciplinas estéticas en el estadio cultural que estamos viviendo.

Tanto la música, la arquitectura, la poesía, el diseño industrial, como la pintura y la escultura han revolucionado el antiguo estado de cosas. Sería anacrónico hoy, por ejemplo, comprender una música de Koellreutter o Juan Carlos Paz y hacer prevalecer el estilo dórico en arquitectura, entender y apreciar una pintura de Rothfuss o Moholy Nagy y no salirse del naturalismo y la descripción en literatura.

Se presentó el problema de unificar las disciplinas cada una con plena autonomía, transferir esa disposición telesensoria en función, reeducar todo un sistema impuesto por una clase social. Con este propósito, logré dar en 1946 con el nombre de *madi,* en el que intervinieron diversos factores de casualidad. No es una sigla ni se trató de buscar un nombre eufónico, sino crear una designación incambiable.

Desde antes aún, en 1945, en que se lleva a efecto en Buenos Aires la primera exposición de *Arte Concreto invención* en la casa del Dr. Pichon-Rivière, ya insistíamos en calificar con propiedad nuestras realizaciones y las demás que no pertenecían a nuestro grupo, sin ningún resultado.

Luego aparece el nombre *madi* que ya involucra un estilo en la Argentina y en esta parte de América. Los más, estuvieran enrolados en grupos; independientes, veían a través de una falsa premisa de ubicuidad personal, un pretexto para negar universalmente a madi como sinónimo de arte no-figurativo.

Decíamos en nuestro manifiesto de 1946 y en apoyo de nuestra tesis, que... "Se reconocerá por arte madi —esencialista— la organización de elementos propios de cada arte en su continuo. En ello está contenida la presencia, la organización dinámica, el desarrollo del tema propio, el concepto de invención y el de creación como esencia definida totalmente y la pluralidad como valores absolutos. Quedando por lo tanto abolida toda ingerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación..."

Con esto no queremos entablar ningún debate; nos satisface saber que personalidades con la irradiación e influencia que ejercen de Torre y Julio E. Payró hayan llegado a esclarecer, en mucho más de lo previsto, este asunto de lo designativo en el arte actual. Por lo menos así lo dan a entender. Y si sigue este torneo por eliminación (abstracto y no objetivo a un lado), entonces ¿quedará en pie nuestra posición?

Lo más apropiado genéricamente es *arte esencial.* Lo esencial de una obra

lo constituye primero su naturaleza, lo más puro y útil de ella, su condición, su necesidad, su punto capital. Por esencia, por encima de todo, especialmente.

*GYULA KOSICE*

1º y 2º.

"Arte abstracto" *es* y *no es* un término adecuado.

*Es adecuado* cuando se lo usa para definir (o ubicar) un arte con un tema descriptivo no muy discernible, y hasta muchas veces francamente indescifrable, pero cuya presencia en la obra no se puede ignorar. El "arte abstracto", tal como yo lo entiendo, es un cierto tipo de cubismo más obstinado y consecuente, es decir, una modalidad pictórica que, en última instancia, no ha podido evadirse de la órbita de problemas que el cubismo primitivo supo plantear con excepcional claridad: reemplazo de la imagen clásica por otra derivada de la trasposición analítica de la naturaleza. El "arte abstracto", según mi opinión, rechaza (acaso con mayor vehemencia que el cubismo) gran parte de las convenciones artísticas tradicionales, pero su proceso creador (en esto coincidente con el cubismo) se rige todavía, manifiesta o subrepticiamente, por la antigua noción que prefiere explicar el arte como crónica sublimada de la naturaleza. El "arte abstracto" francés (Manessier, Dewasne, Singier, Le Moal, Estève, etc.) es, en este sentido, el mejor ejemplo que puedo citar.

*No es adecuado,* en cambio, cuando se lo aplica a un arte que, aunque aparentemente similar al anterior y de común origen, se caracteriza por una toma de conciencia del valor objetivo de la experiencia estética. En 1930, Theo Van Doesburg llamó a esta nueva tendencia —pues de eso se trata— "arte concreto". La expresión es la más apropiada que se ha encontrado hasta ahora, porque es la que mejor resume la preocupación presentativa e inmediata de este arte. El "arte concreto" es esencialmente objetivo; su finalidad es la imagen-objeto, nunca la imagen-crónica. El "arte concreto" es al "arte abstracto" lo que el "neo-impresionismo" fué al "impresionismo": la superación dialéctica de la tendencia originaria por el camino de un mejor y más científico modo de definirla.

Si por "figuración" artística debe entenderse la representación ilusoria de realidades de tres dimensiones (o más) sobre una superficie de dos, el "arte abstracto" —al menos tal como yo lo interpreto— es "figurativo". Ha puesto en crisis la "figuración", la ha debilitado hasta hacerla casi ilegible, pero sigue siendo la constante secreta de su proceso creador. Aunque por otras razones, tampoco al "arte concreto" corresponde la denominación "no-figurativo", porque este término presupone una actitud polémica, negativa, que no le interesa ya más sustentar. Quiere ser definido por lo que es, de ningún modo por lo que no es. Se comprende que llamar "no-musulmanes" a los cristianos no es cosa que pueda agradar a los cristianos.

*TOMÁS MALDONADO*

¿Agregamos algo a la pintura si decimos *arte abstracto* o *arte no figurativo?* Creo que no. Conviene aclarar aquí si el término ha de servir a los pintores o al público en general. Entonces, en el último de los casos, si fuera necesario llegar a una definición más concreta, el término *abstracto* resultaría inadecuado. Porque los valores abstractos existen también en la pintura representativa. Desde el momento que hacemos una pintura que no representa las cosas, ésta podría llamarse *no figurativa.* Esta palabra quedaría más útil si pensamos en un término que sirva de guía para caracterizar una corriente pictórica.

¿El sentido y el porvenir de nuestra pintura? Es difícil vaticinarlo. Hoy, como pintor no figurativo, afirmo algo, ¿pero mañana...? En el caso mío, antes de profetizar, prefiero explicar la razón de mi actual pintura en relación a mi obra anterior y figurativa. Antes, si bien no me sedujo exclusivamente el "tema", no llegué a discriminar los elementos netamente plásticos de la obra. El maestro Torres-García insistió en la pureza de los elementos. Para decirlo con sus palabras: "Puedo copiar la mesa que tengo ante los ojos, dar la idea del volumen que ocupa en el espacio, crear esa ilusión óptica, con esto no habré hecho nada nuevo. Pero si entresaco de la mesa ciertos elementos, los combino como formas independientes que habré encontrado bellas y llego a formar un todo armónico, en el que haya ritmo y proporción, habré hecho algo que no existía, y no habré hecho la mesa".

En Europa noté que las formas "independientes" existen de por sí y no hay necesidad de entresacarlas de un objeto. Al no estar ligado a la representación de cosas, esta pintura ofrece una libertad excepcional.

Tal vez sea éste su signo dominante.

*Montevideo, diciembre de 1951.*

*VICENTE MARTÍN*

En su minuciosa "Respuesta a Julio E. Payró" publicada en el Nº 202 de SUR, Guillermo de Torre alude, casi al finalizar su carta, al riesgo de que estas cuestiones "aparentemente adjetivas" puedan ser consideradas bizantinas. La idea se presenta en el ánimo del lector ineludiblemente, mientras recorre la correspondencia en la que con tan prolija enumeración de textos los dos inteligentes críticos debaten el asunto. ¿Es éste, en realidad, tan importante en sí mismo? Designada en una u otra forma —y el "embarras du choix" es muy amplio— la tendencia a la que se le busca rótulo no dejará de ser lo que es. Por mí, prefiero llamarla "arte abstracto" u "arte concreto" indiferentemente, seguro de que la avisada minoría a quien estas cosas en verdad interesan, sabrá a qué nos referimos. Y pienso que a de Torre lo asiste la razón más robusta cuando no juzga enteramente felices las denominaciones que entrañan una negación.

Es difícil sino imposible pronosticar cuál será el porvenir del arte abstracto frente al del arte representativo. Lo probable es que ambas tendencias convivan de ahora en adelante y que, siguiendo el movimiento pendular de las modas, haya períodos en los que lo que hoy se considera todavía como revolucionario, a pesar de su ya larga existencia, y asusta a muchos, se tache de pasatista, para que luego le vuelva su turno de "novedad" y, con las "novedades" auténticas que se le incorporen (parece inverosímil que las haya), asuste otra vez. Y si en la actualidad se resuelve dar al arte "que no invoque ni en sus fines ni en sus medio las apariencias visibles del mundo" un nombre determinado (abstracto, concreto, absoluto, constructivo, no figurativo, no objetivo, antinaturalista, etc.), ya se lo designará entonces de otras maneras sin dejar por ello de ser esencialmente lo mismo.

En cuanto al *sentido* del arte abstracto, creo que, como todo gran experimento, como todo lo que implique un verdadero paso hacia adelante en la eterna búsqueda expresiva, merece el respeto más alto.

*MANUEL MUJICA LAINEZ*

Resulta harto desagradable poner un nombre a cada cosa. Desde el bebé al refresco, adornamos los objetos y los seres con designaciones concisas, pero, en el fondo, tal bautismo obligatorio sólo nos sirve para desviarnos de las complejidades y de las mil articulaciones que componen todo organismo. En pintura sucede lo mismo. Encontrar un nombre a una corriente artística ya es penoso de por sí; el manejo de unas sílabas o unas letras nos distraen de su verdadero contenido. Más aún cuando esta corriente ofrece un sinnúmero de partículas, de ideas y de personalidades, tal como sucede con nuestra pintura cuyo nombre está en litigio.

Al sólo efecto de un propósito didáctico podemos aceptar algún rótulo determinado. Pero tanto el de *abstracto* como el de *no-figurativo* me parecen poco propicios. El primero define solamente una parte de la pintura actual, aquella que extrae sus elementos formales de la realidad dada, *abstrayendo* otros, método que, según se ha señalado muchas veces, regía también la pintura de otras épocas, eminentemente figurativas. El término *no-figurativo* peca por su implícita negación. Crea confusiones porque su contenido polémico se basa más en la existencia de un combatido arte figurativo que en otro, exento de representación. Creo que existe un término mucho más amplio, desprovisto de complicaciones y doble significado. Es el usado por Apollinaire: *pintura pura*. Palabra ésta que circunscribe claramente la intención fundamental del arte moderno, sin estar ligado a una ramificación particular y que, por otra parte, de acuerdo a las experiencias de la *Bauhaus*, no excluye la funcionalidad de esta pintura, al igual que la matemática pura tampoco excluye su mediata o inmediata función. Cabe el riesgo que el sector del "Realismo militante"

empeñado en mezclar a Guido Reni con la demagogia del día, confunda a sabiendas y de mala fe la *pintura pura* con el ominoso *arte-purismo* finisecular. Mas este criterio tiene cortísima vida, previsiblemente tan poca como la oleografía que lo engendra.

Me excuso de no contestar la tercera pregunta: más vale pintar con nuestra fe que proclamarla. Además, el oficio de profeta es funesto, dentro y fuera de la ballena.

*Montevideo, noviembre de 1951.*

*HANS PLATSCHEK*

1º Toda denominación de una tendencia artística es convencional, sirve para dar en modo relativo una característica que la separe de las otras. El término "arte abstracto" comunica al espectador, en forma accesible, el significado general de un movimiento plástico. Abstraer es aislar una cualidad omitiendo el sujeto que lo contiene y esto es lo que, en cierto modo, realiza el arte abstracto, exalta los elementos esenciales de la pintura, forma y color, sin la figuración del objeto.

Las expresiones: no figurativo, no objetivo, no representativo o el llamado arte concreto, no son más rigurosas ni consiguen una mejor definición (¿no son "figuras" los elementos geométricos, triángulos, círculos, que emplea? las esculturas abstractas, ¿no son "objetos" plásticos? y en última instancia, ¿no "representan" algo?). En cambio estos términos se prestan a disquisiciones de orden literario y filosófico que en lugar de llevar la comprensión al público lo desconciertan.

La crítica rigurosa que se hace al término "abstracto" más es animosidad al movimiento que a la expresión. "Impresionismo", "cubismo" o "surrealismo", términos de rápida aceptación ¿acaso cumplen más su cometido o resisten mejor un examen severo? Lo que interesa es que la designación tenga sentido general y manifieste un movimiento distinto.

La denominación "arte abstracto", sin perjuicio de descartar otras (no figurativo, no objetivo) es, en mi opinión, adecuada, expresiva y de cómodo uso.

2º El arte abstracto o no figurativo es la expresión de nuestro tiempo, concuerda con esta era de síntesis, dinámica y de técnicas nuevas. Rompe con los prejuicios representativos y deja abiertos los caminos a realidades que no podemos entrever. Y será ese el lugar que ha de asignársele en el futuro, sin poder prever hoy cuál será la manifestación plástica de los tiempos que vendrán.

*JUAN DEL PRETE*

1º No creo en la posibilidad de cambio en la actual terminología de que disponen los artistas y la crítica. Creo, sí, en la revisión de este vocabulario para precisar el alcance de cada término. En las reuniones anuales de la Escuela de Altamira, a las que de manera tan gentil aluden los escritores Julio E. Payró y Guillermo de Torre para que ella aporte su punto de vista, se han venido tratando estas cuestiones y hasta se ha hablado de la necesidad de publicar un diccionario de términos contemporáneos. El trabajo que supone tal empresa y la necesidad de contar con un amplio campo de colaboradores; las discusiones que cada vocablo comporta nos han hecho por el momento desistir de esta idea. Pero este trabajo es necesario acometerlo y creo que de esta encuesta de SUR pueden salir los nombres de las personas que carguen con esta responsabilidad. En la segunda reunión de Altamira, Alberto Sartoris propuso la denominación de *arte absoluto* y yo fuí uno de los que aceptó este nombre en principio. *Absoluto* como cosa total, como idea sin condiciones, como manifestación independiente. El pintor Pancho Cossio propuso la de *egocentrismo*. Ahora mismo Guillermo de Torre, en ese modelo de alta correspondencia con Julio E. Payró, nos habla de una manera feliz de *metapintura*. Se llega a un acuerdo circunstancial de *Arte no-figurativo*. Se conocen las razones del término *no objetivo*. Existen movimientos actuales que recogen la palabra *concreto*. Gramaticalmente, con rigor etimológico en cada juicio, llegaríamos a condiciones opuestas, pero siempre aceptables. Por ejemplo: *objeto* es todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto; lo que es materia para el ejercicio de las facultades mentales. Entonces el arte abstracto pudiera considerársele como objetivo, máxime cuando las palabras de Leonardo, *la pintura es cosa mental,* han sido aceptadas como tradición de la pintura abstracta. Hay que aceptar un término y creo todavía con vigencia la denominación de *abstracto,* pese a su posible equívoco, como aceptamos el de *gótico,* que es insuficiente, el de *barroco,* todavía de origen oscuro, pero admitido ya como constante en los estilos, el de *surrealismo* y no *superrealismo* pese a las ofensivas palabras de Guillermo de Torre y que no discuto ahora por ser tema ajeno a la encuesta. No estaríamos de acuerdo tampoco con el término *Impresionismo,* nacido de manera casual para un movimiento de cierto objetivo científico y cuyo nombre sólo se puede admitir como reacción al realismo naturalista en lo que tiene de sobado. Habría que aclarar los límites del *expresionismo*: en sus relaciones con el *impresionismo* en la línea teutónica y nórdica; en sus relaciones con el arte abstracto también en la línea teutónica más próxima, —(1911, Munich). El *Cubismo,* como denominación también fué arbitrario y en la consecuencia de esa tendencia, nada feliz. Más extraño es el empleo de los prefijos *neo* y *no,* que no designan nada esencial ni positivo: *no objetivo, no figurativo, neo impresionismo, post expresionismo* y algunas desgraciadas traducciones como *realismo mágico, nueva objetividad,* etc.

2º No recomiendo otro, puesto que no tendría esa fácil aceptación que se pretende y aún cuando lográramos la exactitud, aparente, no podríamos destruir la obra crítica publicada con la denominación de *abstracto,* movimiento

conocido así universalmente. Lo que importa es un lenguaje universal para entendernos. Se dice *arte abstracto,* como se dice *surrealismo,* en todas las lenguas, puesto que tenemos que aceptar el término originario, o bien la denominación generalizada por el uso, pese a cualquier equívoco. Ahora bien, es esencial el estudio de las bifurcaciones de ésta u otra tendencia y precisar las alteraciones de estilo y así como tenemos el *flamígero* y el *florido,* en el barroco, establecer concretamente en el arte abstracto las posiciones diferenciales del *expresionismo abstracto,* del *constructivismo,* del *neo plasticismo* y de manera más reciente los grupos *madi, realités nouvelles, concretos,* etc.

3º El porvenir del arte abstracto, o arte sin relación figurativa, es ilimitado por el momento. Tenemos el peligro de un manierismo. Existen muchos elementos que han creado *una figura* y que se vienen repitiendo especialmente en grafismos y en estructuras. La vida de los volúmenes, de las líneas, del color tiene por sí más sorpresas y mayores incontaminadas bellezas que toda la copia fiel de la naturaleza. Ya no comprendemos una habitación contemporánea con un cuadro de *tipo comestible.* El reclamo se ha llenado de nueva vida y seducción. Todos los útiles aparecen con un estilo propio, la sencillez, la *abstracción,* saltan a la vista en un buque, en un automóvil, en un rostro de mujer. Todo presenta un estilo unitario. Pero no renunciamos a las fuentes oscuras, al secreto de la poesía, de las abstracciones plásticas, de la especulación, del experimento, del azar o del error como principios válidos en las formas futuras del arte. El arte abstracto es el arte de nuestra época y el amplio desarrollo universal, su goce y aplicaciones vienen a ser parte de los principios aurorales que tenemos como anticipo de un cambio de espíritu. Vamos conociendo al hombre por su obra.

*Canarias, diciembre de 1951.*

*EDUARDO WESTERDAHL*

## *Teatro*

# ANTÍGONA

Cuando cayó el telón en *Antigone,* de Jean Anouilh, garabatée en el programa: "Más me hubiera gustado ver la de Sófocles". Y en seguida traté de ver claro en mis motivos. Sí ¿por qué preferir Sófocles a Anouilh? ¿Acaso porque Sófocles es el consagrado Sófocles y Anouilh el desconocido Anouilh?

No. Bachillerías, no. En la vieja y siempre renovada polémica entre "antiguos" y "modernos" no siempre tomo partido por el pasado. Pero esta vez me pareció evidente que Anouilh, al adaptar el tema clásico a las costumbres de hoy, había debilitado la tragedia.

¿Por qué? ¿Sería porque los actores visten con ropas siglo XX? Tampoco. El vestido de los cuerpos es lo de menos.

¡Ah, pero las entretelas de las almas, esto sí! Y lo que ocurre en Anouilh es que las almas, al desvestirse por dentro, han dejado de ser trágicas. El conflicto entre lo individual y lo social es el mismo. En Anouilh, como en Sófocles, Antígona elige la muerte porque no cree en las leyes del Estado sino en las de los dioses, tal como los presiente en su conciencia. Pero la Antígona francesa, desprendida de la realidad que Sófocles vió tan patéticamente, se ha vaciado. No siente, no puede sentir, todas las implicaciones del culto a los muertos. Puesto que hace tres mil años la primera Antígona, la verdadera, enterró a su hermano Polinices contra el edicto de Creonte, ella, la francesa, tiene que hacer ahora lo mismo. Pero su voz ya no resuena con los ecos de las voces misteriosas que rodeaban a los griegos. Es contemporánea del agnosticismo de nuestros días. La muerte no le parece sobrenatural.

—¿Me vas a decir que tú, nada menos que tú, crees en esa grotesca ceremonia del entierro? ¿Que crees de veras que la sombra de tu hermano andará errante, condenada para siempre, si no se arroja un puñado de tierra sobre su cadáver, con unas cuantas frases y pantomimas? —le dice Creonte.

No. Ella no cree. Ella sabe que eso es absurdo.

—¿Por qué, entonces, haces ese gesto? ¿Por los otros, por los que sí creen? ¿Para ponérmelos en contra?

—No.

—¿Ni por los otros ni por tu hermano? ¿Por quién, entonces?

—Por nadie. Por mí —responde Antígona.

Es decir, que en Anouilh —¡no en Sófocles!— la rebelión de Antígona es acto gratuito, casi un suicidio indirecto, sin grandeza trágica porque no es una necesidad ni de su filosofía ni de su carácter. Es más bien un resorte de repetición que se ha disparado mecánicamente.

No solamente la *Antígona* de Anouilh no es tragedia, sino que, con unos pocos toques, podría convertirse en farsa. En una farsa pirandelliana, al estilo de *Sei personaggi in cerca d'autore*, pero al revés. Seis personajes —Antígona, Creonte, Hemon, Ismena, Eurydice, la Nodriza— se rebelan contra el autor Anouilh, no porque quieran vivir sus vidas, sino al contrario, porque no quieren vivir y en vista de que se los obliga a nuevos trabajos, prefieren cambiar de autor: en vez de echarse hacia adelante, se repliegan en las formas inventadas por Sófocles y descansan allá lejos, en un pasado remoto, ya muertos.

Por eso, mientras veía la *Antígona* de Anouilh, deseaba estar viendo la de Sófocles, donde los personajes vivieron con original y auténtico empuje.

Otra cosa hubiera sido de imaginar Anouilh una Antígona con las solicitaciones interiores de una muchacha de hoy. Pudo haber sido ¡qué sé yo! una Antígona política, mártir de un anárquico desafío al Estado; o, más radicalmente, una Antígona existencialista que, por considerar que lo valioso de la conciencia individual es la capacidad de decir "no" a toda la realidad, de "no" en "no" va defendiendo sus derechos a destruirse. De todos modos, la nueva Antígona debió haber vivido desde una nueva situación, agitada por lo que le pasa hoy y aquí, no por lo que le pasó hace tres mil años en su antiguo

avatar. El episodio del entierro de Policines tenía sentido antes, dentro de la estructura funcional del culto a los muertos. Si ya no se cree en ese culto el episodio sobra. Hay que cambiarlo por otro, tan vital para nosotros como aquél para los griegos. Ya que no repensó la obra, Anouilh debió haberla dejado envuelta en su genuina metafísica, limitándose a adaptar el aparato escénico al gusto teatral de 1942, que es la fecha en que la escribió. El hecho de que Sófocles haya creado caracteres eternos y universales hace posible que los comprendamos, no que los arranquemos de la cultura en que están articulados. Aun el arte clásico es una expresión histórica. Sobrevive a su tiempo, pero no vive fuera del tiempo.

*Michigan, noviembre de 1951.*

*ENRIQUE ANDERSON IMBERT*

# *Cinematógrafo*

## "LOS OLVIDADOS"

Con todo lo que me gustan los perros, siempre se me ha escapado el andaluz de Buñuel. Tampoco conozco *La edad de oro*. Buñuel-Dalí, Buñuel-Cocteau, Buñuel alegres años surrealistas: de todo tuve noticias en su día y a la manera fabulosa, como en el final de *Anabase*: "Mais de mon frère le poète on a eu des nouve'les... Et quelques-uns en eurent connaissance..." De pronto, sobre un trapo blanco en una salita de París, cuando casi no iba a creerlo, Buñuel cara a cara. Mi hermano el poeta ahí, tirándome imágenes como los chicos tiran piedras, los chicos dentro de las imágenes de *Los Olvidados,* un film mexicano de Luis Buñuel.

He aquí que todo va bien en un arrabal de la ciudad, es decir que la pobreza y la promiscuidad no a'teran el orden, y los ciegos pueden cantar y pedir limosna en las plazas, mientras los adolescentes juegan a los toros en un baldío reseco, dándole tiempo de sobra a Gabriel Figueroa para que los firme a su gusto. Las formas —esas garantías oficiales no escritas de la sociedad, ese *who's who* bien delimitado— se cump'en satisfactoriamente. El arrabal y los gendarmes de facción se miran casi en paz. Entonces entra el Jaibo.

El Jaibo se ha escapado de la correccional y vuelve entre los suyos, a la pandilla sin dinero y sin tabaco. Trae consigo la sabiduría de la cárcel, el deseo de venganza, la vo'untad de poderío. El Jaibo se ha quitado la niñez de encima con un sacudón de hombros. Entra en su arrabal al modo del a'ba en la noche, para revelar la figura de las cosas, el color verdadero de los gatos, el tamaño exacto de los

cuchillos en la fuerza exacta de las manos. El Jaibo es un ángel; ante él ya nadie puede dejar de mostrarse como verdaderamente es. Una pedrada en la cara del ciego que cantaba en la plaza, y la fina película de las formas se triza en mil astillas, caen los disimulos y las letargias, el arrabal brinca en escena y juega el gran juego de su realidad. El Jaibo es el que cita al toro, y si la muerte alcanza también para él, poco importa; lo que cuenta es la máquina desencadenada, la hermosura infernal de los pitones que se alzan de pronto a su razón de ser.

Así se instala el horror en plena calle, con una doble medida: el horror de lo que sucede, de eso que, claro, siempre sería menos horrible leído en el diario o visto en una película para uso de delfines; y el horror de estar clavado en la platea bajo la mirada del Jaibo-Buñuel, de ser más que testigo, de ser —si se tiene la honradez suficiente— cómplice. El Jaibo es un ángel, y bien se nos ve en la cara cuando nos miramos unos a otros al salir del cine.

El programa general de *Los Olvidados* no pasa y no quiere pasar de una seca mostración. Buñuel o el antipatetismo: nada de enfoques de agonías al modo de la de Kuksi (*En cualquier lugar de Europa*) o documentación detallada de un caso (*La búsqueda*). Aquí los chicos mueren a palos y sin pérdida de tiempo, se pierden en las callejas sin más bienes que un talismán al cuello y un sarape al hombro; aparecen y sucumben como las gentes que encontramos y perdemos en los tranvías; a propósito, para que sintamos nuestra ajenidad responsable. Buñuel no nos da tiempo de pensar, de *querer hacer algo* por lo menos con un movimiento de conciencia. El Jaibo tira de los hilos, la cosa sigue. "Demasiado tarde", ríe el ángel feroz. "Debiste pensarlo antes. Míralos ahora morir, envilecerse, rodar entre basuras". Y nos lleva delicadamente por la pesadilla. Primero a una calesita empujada por niños jadeantes y extenuados, en la que otros niños que pagan montan los caballitos con dura alegría de reyes. Después a un camino desierto donde una pandilla se ensaña con un ciego, o a una calle donde asaltan a un hombre sin piernas y lo dejan de espaldas en el suelo, monstruoso de impotencia y angustia mientras su carrito de ruedas se pierde calle abajo. Una a una, las figuras del drama caen en su nivel básico, el más bajo, el que las formas disimulaban. Gentes a las que teníamos un algo de confianza, se envilecen a última hora. Hay tres inocentes totales, y son tres niños. Uno, "Ojitos", se perderá en la noche con su talismán al cuello, envejecido a los diez años; otro, Pedro, está a punto de salvarse; pero el Jaibo vela y le devuelve su destino, el de morir a palos en un pajar; el tercero, Metche, la niña rubia, recibirá la primera gran lección de vida a cargo de su abuelo: tendrá que ayudarlo a llevar a escondidas el cadáver de Pedro hasta un vaciadero de basuras, donde rodará con todos nosotros en la última escena de la obra. Entre tanto la policía mata al Jaibo, pero se siente que esta reivindicación de las formas sociales es todavía más monstruosa que los dramas desencadenados por él; ahogado el niño, María tapa el pozo. Preferimos al Jaibo, que nos lo ha hecho ver, que nos da la dimen-

sión del pozo a tapar antes que otros niños caigan.

Aquí en París se ha reprochado a Buñuel su evidente crueldad, su sadismo. Los que lo hacen tienen *razón* y *buen gusto*, es decir que esgrimen armas dialécticas y estéticas. Personalmente opto aquí por las armas que se emplean en las faenas de la película; no sé que un asesinato sugerido por gritos y sombras sea más meritorio o excusable que la visión directa de lo que ocurre. En el "Journal" de Ernst Jünger, que acaba de publicarse aquí, el autor y sus amigos del comando alemán "oyen hablar" de las cámaras letales donde se extermina a los judíos, cosa que les produce "marcada desazón" porque podría ocurrir que fuese cierto... Así también los escamoteos del horror desazonan parsimoniosamente a los públicos; por eso es bueno que de tiempo en tiempo a un señor se le atraviese el asado y la pera melba, y para eso está Buñuel. Yo le debo una de las peores noches de mi vida, y ojalá mi insomnio, padre de esta nota, valga en otros para obra más directa y fecunda. No creo demasiado en la docencia del cine, pero sí en la lenta maduración de testimonios. Un testimonio vale por sí, no por su intención ejemplarizadora. *Los Olvidados* barre con la mayoría de las películas convencionales sobre problemas de infancia; acabar con ellas sitúa y delimita su propia importancia. Como ciertos hombres y ciertas cosas, es un faro al modo que lo entendía Baudelaire; quizá su proyección en las pantallas del mundo lo convierta en "un cri répété par mille sentinelles..."

Esta noche me acuerdo del señor Valdemar. Como las gentes del arrabal de Buñuel, como el estado universal de cosas que lo hace posible, el señor Valdemar está ya descompuesto, pero la hipnosis (imposición de una *forma* ajena, de un orden que no es el suyo propio) lo retiene en una estafa de vida, una apariencia satisfactoria. El señor Valdemar está todavía de nuestro lado, y todos rodeamos el lecho del señor Valdemar.

Entonces entra el Jaibo.

*París, diciembre de 1951.*

*JULIO CORTÁZAR*

## "Y SE HIZO JUSTICIA"

El concepto de justicia encierra ciertos peligros. Lo que ha sido considerado justo en una época no lo es en otra; lo que es justo para una persona, no lo es para otra. Tal vez la justicia en abstracto sea algo tan duro y seco, tan dudoso y poco comprometedor como aparece en este film.

Es posible que *Y se hizo justicia*, una de las grandes películas del año anterior en Francia, no obtenga en la Argentina el éxito que merece. Es posible que nosotros, los sudamericanos —y los americanos en general—, estemos más alejados que otros de los problemas que propone esta película. Nuestros méritos —y nuestros defectos— están radicalmente apartados de lo que en ella ocurre. Probablemente por esto *Y se hizo justicia* podrá pa-

recer un film hábilmente hecho y frío, sin resonancias.

Y esto no puede negarse: *Y se hizo justicia* es una película fría y hecha con habilidad; sólo que esta frialdad, esta falta de compromiso con el público, es, quizás, su mayor mérito. Estamos acostumbrados a simpatizar siempre con alguno de los protagonistas, estamos acostumbrados a "los buenos y a los malos" en el cine. De antemano se sabe que el protagonista, en el 99 % de los casos, es bueno. Y una convención exige que, en caso de ser malo, debe recibir al final su castigo. En *Y se hizo justicia* no hay definición: hay ambigüedad, porque la justicia —tal como está en nuestros medios practicarla— es una cosa ambigua.

No se trata aquí de un caso sencillo de eutanasia. Si se tratara sólo de esto, la protagonista estaría justificada al matar a una persona que está sufriendo atrozmente y que, además, le pide que la mate. Debe haber, en el mundo actual, cosas mucho peores que matar. Si las cosas fueran tal como las presentan la acusada y su amante (que está perdidamente enamorado de ella), Elsa Lichstentein representaría *"l'honneur et le courage"*. Habría tenido el valor de cumplir una promesa muy difícil, que puede destruir su vida. Pero en *Y se hizo justicia* la impresión favorable que puede darnos en algún momento la acusada, se desvanece en el instante siguiente. Al igual que los jurados, no sabemos si Elsa se sacrificó o si, sencillamente, aprovechó circunstancias que, de salir las cosas bien, le habrían permitido heredar una fortuna y ser burguesamente dichosa con su nuevo amante.

Estamos siempre en la duda: la protagonista misma no nos inspira demasiada simpatía. Es una mujer que odia a los animales (matar a un animal no debe ser más fácil que matar a una persona), y cuya conducta no surge demasiado clara. Para el público imparcial es difícil absolverla, e igualmente difícil condenarla.

De nuevo aparece el viejo tema de la parcialidad no buscada de los jurados. No podemos juzgar más que de acuerdo con nosotros mismos; de acuerdo con nuestras creencias, las circunstancias que vivimos, el buen o mal humor del momento. Todos sabemos que las cosas que nos rodean parecen bellas o feas, buenas o malas, según estemos preocupados, apenados o contentos. Recuerdo que, en una novela del mismo tema, *Verdict for twelve*, donde el lector estaba enterado desde el principio del crimen, sólo se atrevía a declarar culpable a la asesina uno de los miembros del jurado: una mujer que, por haber edificado su vida sobre un crimen, creía que el crimen era una cosa posible, casi normal. El único culpable se atrevía a creer en la culpa. Y no se equivocaba.

En *Y se hizo justicia*, el católico que no se ha atrevido a la eutanasia (teniendo todos los motivos para hacerlo), tiene que estar en contra de quien se ha atrevido a hacer lo que no le ha permitido hacer a él su religión. El campesino que descubre la infidelidad de su mujer está, naturalmente, en contra de las mujeres. El militar retirado, con su sórdida historia de hijas, de honra, de matrimonio y de pobreza, tiene que declararse en contra de una mujer que, por su conducta, es una enemiga de la felicidad de sus hijas. Si no hubiera tantas mujeres de

vida libre como Elsa Lichstentein, a sus hijas les sería más fácil el matrimonio, y no estarían expuestas a humillaciones y a vejámenes como el que acaba de presenciar la noche anterior. La honra y el porvenir de sus hijas estaría tal vez a salvo...

El hombre que va a casarse, como se siente contento e importante, se siente predispuesto a la caridad. Y dice, de paso, las mejores frases del film. Sólo uno de los jurados, la vieja señora del perro, —representada admirablemente por Valentine Tessier—, que ha sufrido una grave desilusión, se atreve, quizá gracias a esa misma desilusión, a desprenderse completamente de todo y a ver las cosas con imparcialidad. Por una vez, por comprender que ya está más allá de las cosas, la justicia se antepone al rencor y a la antipatía.

*Y se hizo justicia* conmueve, entusiasma e intriga. Como la señora del perro no declaramos culpable a Elsa, pero al salir del cine comprendemos que, con los datos que poseíamos, también podríamos haber estado en contra de ella. Tal vez sólo la mecánica del cine, que nos ha enseñado que el protagonista es siempre inocente, nos inclina a su favor. Y éste es el mayor mérito del film.

## "ALMA NEGRA"

Hace años James Cagney se convirtió en "gangster", tomando el puesto que dejara libre la regeneración cinematográfica de Paul Muni y de Humphrey Bogart. Esta especie de trasnochada *Scarface* que es *Alma Negra* merece ser comentada, más que por sus valores cinematográficos o de cualquier especie (de los que, naturalmente, carece), por su significado, por la nueva moral que propone.

Ya sabemos que los "gangsters", eficaces y sombríos herederos de los bandidos románticos, gozan —como los mencionados bandidos— de la simpatía popular. El "gangster", al igual que el bandido, es el individuo que se venga de la injusticia humana y social. El bandido solía robar a los ricos para ayudar a los pobres. El "gangster" —no en balde es producto de nuestra época desquiciada— ha ido mucho más allá. El "gangster" se venga de la sociedad en general; humilla, domina y mata a ricos, a pobres y a todo el que se le ponga por delante. El bandido romántico conocía la aventura, o la venganza, y, tal vez, no estaba exento de caridad. El "gangster" se mueve únicamente por resentimiento y por afán de poder. Y el poder, el hecho de obtenerlo si se tiene cierta audacia y facilidad, es lo que ha trastornado y enloquecido al odio que anda suelto por el mundo.

El cine —siempre aleccionador— quiso destruir el mito del "gangster" heroico. A partir de *Scarface,* los reyes del hampa se han quebrado siempre en el último momento. El cine no ha permitido que el "gangster" muera valientemente. Siempre ha debido morir (para pagar sus culpas), pero también ha debido morir mal. Con esa

quiebra se hace comprender al público que no vale la pena dedicarse a actividades fuera de la ley.

*Alma Negra* ha ido más lejos. Sabiendo cuán difícil es para los seres humanos detestar las atrocidades que se hacen con el prójimo, ha encontrado una solución brillante: el crimen y la traición están permitidos cuando se cometen en nombre de la ley.

La ley no pretende ser justa o injusta, buena ni mala: es, simplemente, la ley. La ley dice que si se mata cuando se es "gangster", se comete un delito; y asegura que si se mata vistiendo el uniforme, o llevando oculta la medalla del policía, se comete un acto meritorio.

Por eso, el policía de *Alma Negra* se hace pasar por "gangster", hasta conseguir la confianza y el afecto de su futura víctima. No importa su calidad de espía, no importa que engañe o que traicione; no importa que, a último momento, sea él quien acribille a balazos al desamparado, acorralado y enloquecido pistolero. Todo está bien; todo le está permitido; es *el policía.*

Creo que merecería meditarse un poco sobre esta moral que favorece y elogia las condiciones que siempre se consideraron deshonrosas en el trato humano. Connan Doyle no hizo de Sherlock Holmes un detective profesional, tal vez por repugnarle la condición de espía que esto implicaba. El sargento Cruz conmovido ante el valor del bandido Martín Fierro, se unió a él y peleó a su lado contra sus antiguos amos. Después de todo el bandolero representa siempre la rebelión, la protesta más o menos turbia contra el orden establecido. Hoy por hoy no se puede protestar. Lo que hoy por hoy está bien es aceptar todo, sin interrogarse jamás por qué las cosas están hechas de la manera que están hechas. Los santos, los reformadores, algunos bandoleros, han protestado. Evidentemente estaba mal. El mal deja de ser mal según el uniforme que lleve. Es decir, cuando lleva el uniforme de la autoridad establecida.

Todos los crímenes que comete un engordado y envejecido James Cagney nos parecen sin embargo más inocentes que la frialdad con que lo mata el "tough guy" que se fingió su amigo.

Por otra parte, los policías de *Alma Negra* cuentan con los adelantos más modernos para atrapar bandidos. ¿Qué puede hacer un pobre bandolero frente a esos aparatos perfectos que permiten ubicar la posición exacta de un automóvil dentro de una ciudad enorme? ¿Qué puede un pobre hombre frente a la precisión y el poder de las máquinas? Con mecanismos perfectos, triunfa la policía.

La moral del ojo por ojo y diente por diente, la moral de la hormiga de la fábula, la moral de los fines y no de los medios. Se trata de acabar con un "gangster" y no de que, para acabar con ese "gangster", deba haber un hombre todavía más criminal: el policía que lo traiciona y lo mata entre reflectores, compañeros, ametralladoras y todo el equipo moderno utilizable para acorralar a un hombre. El valor es menos estimable que la eficacia.

*ESTELA CANTO*

# "PÁNICO EN LA CALLE"

Buen cine yanqui. *Pánico en la calle* pertenece a una serie de films que hemos tenido oportunidad de ver últimamente, y que nos hacen pensar dos cosas: o bien se trata simplemente de una racha ocasional, provocada por las circunstancias, ya que el débito era grande, y los productores prefieren traer (con un criterio que hay que elogiar mucho) las buenas producciones, o es, en vez, una nueva modalidad que ha surgido en estos últimos años, un cine que no sólo se limita a remozar los cuadros de la ya gastada vieja guardia de Hollywood sino que también trae consigo un espíritu nuevo. Me inclino, sin reticencias, por este último temperamento.

Elia Kazan, Billy Wilder, Jean Negulesco, Roberto Wise y otros, son directores nuevos que hacen cine distinto en varios sentidos: los temas están desprovistos, en general, de esa miel impura a que nos tenían acostumbrados los productores de Hollywood de hace quince o veinte años (concretamente, para fijar fechas, durante el período comprendido entre las dos guerras mundiales); se plasma en imágenes una verdad que no está adulterada ni es simple, sino que es natural y profunda, una corriente neorrealista que desecha lo superficial y el falso optimismo; los libretos están escritos por gente que sabe que un guión cinematográfico es tan importante como un buen reparto o una excelente fotografía, diálogos que destruyen una mistificación y descubren un temperamento de acuerdo con el mundo y el ritmo que estamos viviendo; falta la *star*, no los buenos actores, a tal punto que muchas de las películas vistas últimamente atraen por la interpretación de conjunto, porque dos o más luminarias pueden llenar el cuadro sin desplazarse mutuamente (*El hombre en la Torre Eiffel*, cine yanqui a pesar de haber sido filmado en París), e inclusive por el descubrimiento de más de un actor de reparto que habíamos visto hacer el monigote eternamente; la elección del tema: la vida de un *boxeador* fracasado, buenas novelas que no han sido adulteradas en su traslación (James Cain, Georges Simenon, Henry James), una estrella enterrada por el cine sonoro y los años y, finalmente, en este caso de *Pánico en la calle*, un hombre que mata a otro a sangre fría, por unos pocos dólares..., y que se convierte en portador de la peste que amenaza a una ciudad entera.

Confieso que fuí a ver el film porque vi anunciado el nombre de Elia Kazan, el realizador de *Un árbol crece en Brooklyn*, aquella encantadora y dulce película de hace un tiempo atrás. Y no me decepcionó; más aún, me parece todo un hallazgo, sobre todo por el asunto, bastante alejado del denominador común de los films de acción. El tema, en efecto, fué tratado por una mano que sabe hacer cine y que además tiene toda la buena voluntad y paciencia para realizarlo.

Todo el comienzo, la parte final y algunas escenas secundarias, de ambiente, pertenecen a un artesano maduro, que hace de la imagen un medio para expresar algo más que superficies en blanco y negro, dimensionales.

Los actores, que sorprenden agradablemente porque no están correctamente vestidos ni bien peinados, son Richard Widmark, Paul Douglas, Bárbara Del Geddes, Walter Jack Palance (otro boxeador con perfil de rata, símbolo magistralmente insinuado en la ya mencionada parte final, quien representa la escena de la confesión del supuesto botín con la sobria maestría de un actor veterano), Zero Mostel, Alexis Menotis, intérpretes desconocidos para la cartelera que componen el homogéneo reparto de *Pánico en la calle*, historia infame del bajo fondo de New Orleans, ciudad americana del extremo sur de los Estados Unidos, que hasta hoy sólo conocíamos, salvo alguna excepción, por sus balcones coloniales y sus pintorescos carnavales.

*VALENTÍN FERNANDO*

# *Calendario*

PREDICCIONES PARA 1952. — En el primer tiraje de 1952, *US News and World Report*, la revista de actualidad política que se edita en Washington, hace algunas predicciones para el año que se inicia. La parte más interesante de *US New* consiste en dos páginas centrales en las cuales se resume la actividad internacional de la semana. Escritas en un lenguaje telegráfico, con refinada sequedad americana, estas noticias tienen una relativa objetividad y las posiciones implícitas de los autores no son abrumadoras. *US New* cree la guerra muy improbable este año y un armisticio en Corea casi seguro, pues el Partido Demócrata lo necesita para sus fines electorales. Los europeos, sobre todo los sudamericanos, no evaden los empréstitos, pero tienden a esquivar sus compromisos militares, y los jóvenes americanos mueren solos en Corea. Se promete menos ambiente de guerra en 1952 y se declara que la U.R.S.S., "débil y pobre", tendrá una actitud más conciliadora.

No diferente del periodismo actual en cualquier parte del mundo, *US New* busca alternativamente excitar o tranquilizar a sus lectores. Este número de primero de año quiere el sosiego. Pero la actitud es bélica. Rusia *no puede elegir* una actitud conciliadora: *se ve forzada* a una actitud conciliadora por su "pobreza" y "debilidad". La violencia que encierra este razonamiento es aterradora: sólo pensamos así de lo que queremos destruir en cualquier forma. Además, ¿cómo se conoce esta debilidad? El hecho de dedicar una parte considerable del presupuesto anual a las tareas pacíficas... ¿es debilidad? Todo esto es cálculo de cantidades incalculables y afirmación de situaciones inverificables. La U.R.S.S., por su parte, no habla. ¿Táctica maquiavélica? Pero la táctica coincide aquí con el candor: cuando no se sabe, no se habla.

Los tres educadores. — *Partisan Review* en su primer número de 1952 publica un ensayo de Karl Jaspers (*Nietzsche and the Present*) en el cual se habla de tres pensadores del siglo XIX "sin los cuales no podríamos entender el pensamiento y el lenguaje de nuestro tiempo: Kierkegaard, Marx, Nietzsche."

"Los tres tienen esto en común: cada uno de ellos tiene una visión de la época, una intuición de lo que esa época es, que no puede dejar de maravillar al lector moderno, y de lo que ningún otro parecía percibir entonces. Estaban excitadísimos por vivir un momento histórico en el desarrollo de la humanidad, estaban conscientes de este momento desde el punto de vista más amplio, y de la necesidad de criterios absolutamente nuevos. Pudieron prever y predecir lo que habría de venir, porque vieron sus gérmenes en el propio presente. Por su actividad y por su pensamiento anticiparon lo que habría de ser la realidad mundial.

"Tienen en común su reflexión sin límites, su liberación de hábitos y convenciones, el extremismo con que avanzaron, persistentemente y sin dogmas, su agitación ante lo que se avecinaba, la penetración de su pensamiento, la fascinación de su lenguaje, la pasión con la cual trataron de despertar a otros.

"Tomar a estos hombres en serio constituye una decisión en sí, la decisión de renunciar a las exigencias absolutas del espíritu humanístico europeo que tiene sus raíces en la Edad Media latina." ..."quien los evade desde el momento en que vivieron, quien los rechaza sin haber llegado a conocerlo en su esencia, está condenado a la falta de claridad en su propio ser..." "Son educadores indispensables, pero también son un peligro inmenso".

El anti-Unamuno. — En la misma revista, un antropósofo alemán publica un artículo anónimo en que narra sus desventuras de los últimos seis años. Este discípulo del Dr. Steiner fué mal visto por los nazis (no era la noble bestia blonda), fué prisionero en Moscú (los rusos pensaban que era un oficial SS) y ahora en Berlín oeste, es acusado por la policía americana de ser un agente soviético. Sigue una historia extraordinariamente confusa, *à la manière* de *La hora veinticinco,* en la cual se solicita abundantemente la compasión del lector, sin explicar una sola vez la razón o la sinrazón de estos cargos que le hacen las tres policías. Personalmente, me inclino a creer cualquier arbitrariedad policial, pero el relato de X. trasunta las supresiones, las deformaciones y los reajustes, casi diría el franco embuste, si no fuera que en ese caso su historia sería más tersa y menos inverosímil. Para quien no esté prevenido, las peripecias que aquí se cuentan están, por lo menos, retocadas. Aunque no se menciona ninguna atrocidad soviética (salvo el haber reducido sus 88 kilos a 55 y el querer convencerlo de la superioridad de Marx sobre el doctor Steiner) el autor se demora, como es lógico, lamentando el materialismo y la barbarie de los rusos. Pero este supuesto documento no revela nada contra la U.R.S.S., sino que, por el contrario, hace meditar en la extraña capacidad de los bolcheviques: la de constelar contra ellos la mala fe, el

temor, el interés y la mendacidad de sus enemigos. Que *Partisan Review*, con su árido bizantinismo, haya publicado un escrito que, fuera del mérito de ser antisoviético, está al nivel literario del *Journal American*, demuestra hasta que punto están los ánimos enconados. Pero este anónimo refleja, en su misma falta de claridad, el fatal mimetismo que impone nuestra época a los hombres un poco débiles: X. ha sido, probablemente, antropósofo (como él dice), oficial de la Gestapo (como creen los rusos), espía en Alemania occidental al servicio de la U.R.S.S. (como piensan los americanos) y mañana, con fortuna, trabajará para el F.B.I. (Servicio de Inteligencia de los EE.UU.) X. es el nuevo hombre del siglo que promedia: sabe quién manda, sabe qué se espera de uno, sabe olvidar saludablemente y no se fabrica problemas de conciencia. Es Kravchenko y Malaparte, el perfecto anti-Unamuno, el hombre que podría proclamar, invirtiendo la frase de don Miguel: "*Siempre* estaré con el vencedor".

NUESTRA INQUIETANTE ANGLOFILIA. — El suplemento literario de *The Times* dedica un número voluminoso a presentar una revista completa de la producción intelectual del año, en todos sus aspectos y en todos los países. Australia, la Unión Sudafricana, Canadá, Cataluña y el Extremo Oriente cuentan con tres o cuatro columnas de letra apretada. Asimismo, la América Latina. Después de mencionar la deuda de Rubén Darío con el Parnaso, con *Fêtes Galantes* y Catulle Mendès, el autor de *In Latin America* introduce marcialmente a los escritores argentinos: "En 1941 el argentino Jorge Luis Borges atacó los fundamentos mismos del realismo narrativo español en los ocho cuentos fantásticos de *El jardín de senderos que se bifurcan*". A continuación se hace referencia a la afición de los argentinos por las literaturas en idiomas extranjeros, a su distanciamiento de la tradición española, a una polémica entre *La Gaceta Literaria* de Madrid y *Martín Fierro* de Buenos Aires, a la revista SUR, fundada en 1931, que ha dado su apoyo "a un grupo importante de escritores y poetas, pero cuyo logro mayor ha sido el de presentar la literatura europea contemporánea, especialmente la inglesa". La influencia anglosajona se habría hecho sentir, sobre todo, en la novela. "Esto se aplica no sólo al grupo que rodea a Borges, y que cultiva la novela o el cuento fantástico o simbolista (en la Argentina: J. Bianco, A. Bioy Casares, Silvina Ocampo, J. R. Wilcock; en Chile, María Luisa Bombal) sino también, y tal vez con más fuerza, a los narradores realistas, a Eduardo Mallea, cuya obra es, en su totalidad, la busca de una expresión condensada de nuevo mundo; a la caótica, desagradable novela, *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, a la obra original y vigorosa del uruguayo J. C. Onetti, que expresa la falta de forma moral, el caos oprimente de Buenos Aires". En la locura del protagonista de *El túnel*, de Ernesto Sábato, ve el autor de la reseña una descripción de la falta general de dirección que aflige al hombre en nuestra época". "La España de postguerra —opina— no ha producido nada que pueda compararse con esta generación de no-

velistas". Elogio moderado que todavía ha de sufrir una poda en el párrafo dedicado al Brasil: "Ninguno de los países hispano-americanos puede igualar la cantidad y la calidad de la literatura novelística brasileña".

De todos modos, y teniendo en cuenta el carácter de una reseña bibliográfica general, de límites algo inciertos, el cronista revela más comprensión que la habitual en estos casos, y su docilidad ante el punto de vista de los argentinos anglicizados (son legión) le permite extender un poco el conocimiento que puede tener un extranjero de estos problemas. Es natural que un inglés desconfíe de nuestra anglofilia: presiente que amamos a Inglaterra *contra* la Argentina, o *contra* España, y que esta preferencia de aspecto generoso intenta —oscuramente— ser un desdén para los no preferidos. El inglés se siente llamado a participar en una especie de reyerta doméstica, como el hombre que encuentra casualmente una mujer decidida a arrobarse ante sus propias cualidades específicas (que no son las del marido de ella) y a proclamar orgullosamente esta admiración. La situación es por demás embarazosa si el festejado no puede corresponder el sentimiento y no quiere ofender a nadie... La enamorada no sufre, porque el amor-admiración es su propia recompensa. Por eso es notable que el cronista de *The Times* haya aceptado de buen humor nuestra inquietante admiración por la literatura de su país y considere valederos y repetibles algunos puntos de vista de argentinos.

SÓLO LA LITERATURA. — *¿Hay que quemar a Sade?* Es la pregunta que Simone de Beauvoir elige para titular su estudio del Marqués de Sade, cuya primera parte aparece en el número de diciembre de 1951 de *Temps Modernes*. Los libros y artículos sobre Sade abundan en Francia en los últimos seis años. Simone de Beauvoir se ha movilizado para realizar una disección del personaje, que *ya* tiene algo de definitiva. Los medios con que cuenta son poderosos: fenomenología, psicoanálisis, sociología y la monumental e inerte *Psichopathologia Sexualis* de Kraff Ebbing, todo ello al servicio de un intelecto metódico y osado, poseído por la pasión de no dejar nada en la sombra. Como Sartre en su estudio de Jean Genêt, y su propio *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir trata aspectos del sexo que, hasta ahora, sólo se atrevían a tratar los especialistas. La destreza de esta escritora en el manejo de las diversas técnicas de indagación da a su análisis un carácter inapelable y un poco mecánico: su iluminación es la del reflector de gran potencia, no de la tímida bujía, que respeta algunas sombras. Es una luz cruda que muestra evidencias y descubre fundamentos. La prosa pálida de Sade, su estilo monocorde de viejo breviario piadoso, que vuelve tan fantasmales las figuras de sus orgías, interesa a Simone de Beauvoir mucho menos que su vida real (de la cual no hay demasiados datos: la infancia es desconocida y Simone lo lamenta). La extensa obra de Sade da cuenta de sus fantasías eróticas, pero los gustos reales, realizados, del marqués, su naturaleza genital, son materia de conjeturas. Simone de Beauvoir recuerda su actividad política incruenta, la docilidad y mansedumbre ante la familia

y la sociedad, llegando a la conclusión de que Sade se negó a aceptar la dureza de la vida real y decidió "ser malo", en un juego erótico más o menos premeditado, en ese mundo casi imaginario del erotismo perverso. "Sade subordinó la existencia a su erotismo porque se le apareció como la única realización posible de su existencia; si se entrega a éste con tanto brío, desvergüenza y testarudez es porque atribuye más importancia a las fantasías que él mismo se cuenta a través del acto voluptuoso que a los acontecimientos contingentes: eligió lo imaginario".

Ocurrida la Revolución, la acata y justifica sinceramente, pero el derramamiento de sangre bajo el Terror le parece tan execrable como las ejecuciones bajo el antiguo régimen. Para él, la crueldad cívica y política era una abominación, una profanación: la crueldad era la sustancia con que componía sus sueños eróticos vividos. Nunca midió sus fuerzas fuera de la alcoba. Es aquí donde busca la ilusión de la soberanía. El libertino, al torturar al ser que se le somete (mediante una retribución, las más veces), "experimenta todos los deleites que tiene un individuo nervioso que usa sus fuerzas; domina; es un tirano". (Cita de Sade.)

Un comentador profundo de Sade, Klossowski, ve la génesis de su neurosis en el odio profundo a la madre. Simone de Beauvoir acepta con reservas esta hipótesis, y aunque el sadismo de Sade fué practicado contra las mujeres y sus aventuras femeninas fueron innumerables, no cree en su heterosexualidad: "Odia a las mujeres porque no son el hombre que él desea".

Según esta interpretación, el sadismo sexual compensaría la carencia de agresividad normal en el mundo social. Tendría una función semejante a la que atribuye Freud al sueño. Pero si el juego erótico participa de la naturaleza del sueño, también es realidad opaca, limitada por la limitación del cuerpo, no reducible enteramente a los caprichos de la imaginación. Sade hace reír a uno de sus personajes: "Lo que hacemos aquí es sólo la imagen de lo que querríamos hacer". El acto erótico ideal es irrealizable. ¿Cómo podrá Sade satisfacerse? ¿Con el crimen? Pero... "¿que puede hacer un tirano con ese objeto inerte, un cadáver?" (S. de B.) No; el erotismo de Sade no puede realizarse ni en el crimen ni en la disipación más desenfrenada: sólo le queda la literatura.

UN RETRATO DE SOR JUANA INÉS. — *Abside*, de México, dedica un número a la evocación de Sor Juana Inés. Es una antología de textos de diversas épocas, en su mayoría romances y sonetos gongorinos, que celebran el ingenio y la belleza del Fénix mexicano.

Trato de encontrar en la "Silueta de Sor Juana Inés", de Gabriela Mistral, algún indicio que pueda aclarar la admiración súbita que me inspira —es al primer retrato que veo de ella— el rostro intenso, juvenil y presente. Pero pierdo pie en esta prosa suculenta, empastada, de un movimiento tan despacioso, complaciente y apoyado. Gabriela compara la ironía de Juana a una espina de rosa, y observa: "No es así en el rosal, donde la suavidad del pétalo está separada de la espina; la Mon-

ja pone la espina en el centro de la rosa..."; y de su enfermedad final: "El sabor de la sangre, que es la vida, es el mismo sabor de la lágrima, que es el dolor. Ahora sí la Monja sabia ha completado el círculo del conocimiento..."

Esto rebela a Gabriela Mistral, sin duda, pero nada dice de la marisabidilla que echaba harina en torno a un trompo que bailaba, "para que se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía con su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales..." ¿Cómo explicar esta cara de ciervo, esta "flor al viento delicada", con imágenes opulentas o humorales? La harina, que a Gabriela Mistral le haría pensar en la lenta germinación del trigo, en el barro nutricio, en granos rebosantes, en nobles y sudorosas manos de panaderos —y describir con el vocabulario del Libro de Ruth y de Salomón— existe para Sor Juana como materia servicial de sus investigaciones físico-matemáticas.

Dos revistas. — Ha aparecido el número 7-8 de *Notas y estudios de filosofía* de Tucumán. Es asombroso que en nuestro medio se pueda editar una publicación tan seria y competente, con una sección bibliográfica muy amplia que da cuenta de los principales libros de filosofía publicados en los últimos meses en todo el mundo (sobre todo en Alemania y en alemán). Esta última especialización es utilísima, ya que nuestra ignorancia de la actividad filosófica en idioma alemán (desde la muerte de *Revista de Occidente* y la resurrección desganada de su *Biblioteca*) es considerable. *Alfar* (Nº 89, Montevideo), la revista literaria uruguaya, tiene un denso sumario en el cual predominan los poemas y los comentarios de poesía. El tono es sereno, las imágenes aireadas, el papel no recuerda el papel de diario de nuestras revistas. Estos escritores, es evidente, no viven en la zona del "ruido y la furia", tan extensa ya en el mundo, y que nos incluye.

Mirad los lirios del campo. — El número 24-25 de *Demos* cuenta con varios artículos sobre temas de política internacional, encarados desde un punto de vista conservador, que se expone y razona en algunos de ellos, y se asume, sin más, en otros. Ejemplo del primer caso es *Paradoja y concepto de la Democracia*, de Carlos P. Blaquier, donde se distingue entre democracia formal ("sistema de gobierno en que la voluntad del Estado coincide con la voluntad de la mayoría") y democracia sustancial ("sistema de gobierno en que la voluntad del Estado tiende a la realización de fines colectivos en base a la libertad y a la igualdad jurídica entre los hombres"). Como la democracia sustancial "no es una necesidad innata del hombre, sino hija de la razón y de la cultura", la igualdad absoluta "debe ser *atenuada* en los *medios de poca cultura*, en base a un *criterio calificativo*, valorador de circunstancias, para asegurar el *contenido democrático* de la voluntad estatal".

Naturalmente, los términos que subrayo permiten una riquísima variedad de interpretaciones y gradaciones. De 1930 a 1943 nuestra práctica política coincidió con *una* de las posibles acep-

ciones de esas palabras. En la página 91, en un comentario a un libro de Laski, la actitud política no se explica: hace acto de presencia: "...casi le perdonamos a Harold Laski que sienta simpatía por esa cosa tan fea que es el marxismo"... "Laski habla el lenguaje mezquino del despojado que reclama un metro más de patio y una ventana a la luz; el lenguaje realista de los utopistas del socialismo, que hablan de amor humano en términos de salarios". Laski... "olvida los lirios que crecen en el campo... olvida toda la avaricia, la mezquindad, el egoísmo que suelen florecer entre los pobres y afean tanto el panorama, cualquiera sea el barrio en que se muestren a la luz".

CASAS MOVIBLES Y ORNAMENTOS VANOS. — El número de verano de *Espiga* abarca variedad de temas (literatura, folklore, arte, fotografía, teatro, danza, música, arquitectura). Un artículo de G. Breyer y N. Bar se ocupa de la posible integración de la pintura y la arquitectura en la vivienda moderna. El cuadro "se siente incómodo y ajeno dentro del ambiente de la vivienda actual". Los pintores deben resolver su problema pictórico "frente a la arquitectura y la plástica en general".

Sin embargo, los intentos de "integración" realizados hasta ahora están en punto muerto. El muralismo mexicano no quiso morir como las flores y, en vez de seducir, prefiere persistir. Breyer y Bar recomiendan a los pintores que se familiaricen con "plantas, cortes, proyectos y medios de ejecución", y opinan que el trabajo de equipo permitió a la arquitectura pasar a una modalidad nueva. "La modalidad de la arquitectura actual, la razón que le permitió cambiar de base, es el concepto de articulación"... "Con la precisión de las piezas articuladas se podrá introducir más tarde otros valores, como el movimiento... no nos interesa predecir si (la arquitectura) será giratoria y suspendida..."

Los autores creen firmemente en el trabajo de equipo. Pero el trabajo de equipo, cuando se trata de grandes obras, no incluye sólo a los artistas y trabajadores, sino también, y principalmente, a los grandes capitalistas (en los países que toleran el gran capital privado) o a los funcionarios nombrados por el gobierno (en los países socializados). Las soluciones de "compromiso" a que deben llegar estas personas pueden ser sorprendentes. Querría citar un ejemplo revelador, del cual fuí testigo. En 1950 quedó terminado, sobre el río Este de Manhattan, el edificio de las oficinas de las Naciones Unidas. Los más grandes arquitectos vivientes trazaron los planes. El edificio, en forma de un libro de pie, más bien delgado, tiene líneas extraordinariamente puras, y maravilla por la simplicidad y audacia de su concepción. Las dos paredes principales, paralelas al río y a la Primera Avenida, son de un vidrio verdoso en su totalidad. Al atardecer, a la luz de patio de Nueva York, la silueta de la ciudad se refleja en la pared occidental, como en un estanque vertical. Transparente, de un espesor mínimo, frágil de aspecto (necesitó una superestructura de hierro para que el viento no lo sacudiera) tiene la estricta belleza de un "proyecto en el aire": de

lo que es, ya que la unión de las naciones *es* un estanque vertical, por el momento. Al verlo de afuera, el transeúnte piensa en las condiciones racionales de trabajo de esos empleados de la U. N., con tanta generosidad de luz y de ventanales, suspendidos entre el río y esa ciudad de sueño.

Pero entremos al edificio y visitemos las oficinas. ¿Son dignas del noble exterior? La aglomeración, la congestión, la proliferación de cubículos sin luz natural para el proletariado (las mecanógrafas), la grosería jerárquica y burocrática expresada en la disposición interior del espacio, que da impresión de pesadez y avaricia, los techos que aplastan, la vigilancia facilitada de los subordinados, la abundancia de vidrios para aterrorizar a los perezosos o soñolientos, la iluminación a neón recomendada por los fabricantes de anteojos, el ambiente de colonia de topos, la violencia y la resignación...

Los arquitectos tuvieron libertad para levantar un edificio funcional que responde a una concepción digna del trabajo —y, en apariencia, lo han hecho— pero, como obraban en equipo, debieron hacer concesiones al punto de vista administrativo, y construir el interior del edificio a imagen y semejanza del alma burocrática. Es decir, el funcionalismo limpio de la sede de las Naciones Unidas es una apariencia, un ornamento vano, un plastrón no más honrado que esos blasones de nobleza en las casitas de Palermo Chico.

Tal vez la gran arquitectura (la pública) no pueda ser limpia en una sociedad que no lo es.

LEONES EN LOS CINEMATÓGRAFOS. — A. García Fernández analiza el carácter de algunos héroes de Montherlant en su *Tipología de Montherlant*. A su modo de ver, Montherlant crea caracteres enteros y fatales, como Esquilo y Calderón, instalándonos "en el reino absoluto y fatal de la voluntad". El articulista sigue el proceso del héroe de Montherlant a través de Alvaro Dabo, Malatesta y Jorge (de *Hijo de nadie*). Aunque suele ser injusto el identificar a un autor con sus personajes, creo que en este caso es lícito hacerlo, pues los ensayos de Montherlant expresan la visión del mundo que sus personajes teatrales o novelescos no hacen más que confirmar. El amoralismo de Malatesta, el magnífico desdén de sus españoles, son signos de la voluntad de grandiosidad de un hombre nervioso que reverencia la fuerza, no de una grandeza real. El móvil repetido de sus heraldos y delegados es la *amplificatio* de un carácter en una situación no muy riesgosa. Al héroe de *Les jeunes filles*, señala Simone de Beauvoir, le basta tocar una mujer para convertirse en un soberbio león. "Tan pronto como se sentaron el uno junto al otro, él puso la mano sobre el muslo de la muchacha (encima del vestido), luego la detuvo en el centro de su cuerpo, *como un león* que mantiene su pata estirada sobre el pedazo de carne que ha conquistado..." (*Les jeunes filles*). Comenta la implacable Simone: "Este gesto que tantos hombres realizan todos los días modestamente, en la oscuridad de los cinematógrafos, es proclamado por Costals —Montherlant— "el gesto primitivo del Señor".

LA PULGA Y EL PULGAR. — André Bay y Gaston Bachélard presentan en *La table ronde* una colección de cuentos breves, sin modelo escrito, que transcriben directamente de labios de algunos niños. Es menester, dicen, que el lector siga la inspiración de las imágenes ingenuas en su dinamismo natural de ímpetu imaginativo. El lector debe revivir las imágenes en estado *naciente*. Para el niño, "la imagen es un acto". Un ejemplo aclara la diferencia entre la fabulación del adulto y la del niño. En una de las historietas, cuando un chanchito entra en la escuela, el maestro le dice: "Préstame la cola para destapar la botella de tinta". Contado por un adulto, se diría simplemente que la cola del chanchito tiene forma de tirabuzón. El niño percibe directamente la imagen cómica, en movimiento; el adulto, la fija. Para el niño, "todos los objetos son instrumentos". Es un demiurgo. Otra característica de la fábula infantil es el animalismo predominante y la naturaleza comestible del universo creado.

Gaston Bachélard señala que la educación literaria desarrolla en el niño las funciones de reducción, no las funciones de imaginación, enseñando a introducir razones causales entre las imágenes y disminuyendo la rapidez del relato. Cito uno de los cuentos más briosos: "La pulga y el pulgar".

"Había una vez un hombre del tamaño de un pulgar que se casó con una pulga tan grande como mi cabeza. Se casaron y, de noche, se acostaron en la misma cama. La pulga picó al marido, le hundió el aguijón con mucha fuerza. La pulga chupa, chupa, se hincha, se hincha y se pone muy colorada con la sangre de su marido. De repente, no tiene nada, busca al marido pero ya no lo encuentra más. Se lo había tragado entero."

*PATRICIO CANTO*

BORGES, CONFERENCISTA. — Para llegar a la hora en que principia la conferencia, he debido vencer muchos inconvenientes. Mi trabajo, que por lo general coincide con los actos culturales, me priva del placer de asistir a ellos. Un accidente fortuito me brinda esta noche la oportunidad, y aunque mi cena quedará postergada, es lo de menos en esta ocasión. Lo esencial es haber conseguido estar allí justamente al iniciarse el acto, y el trajín y la molestia sufrida son historia antigua cuando logro sentarme.

El lugar no es bueno, pero es un lugar al fin, que tuve que conquistar un poco contra la mala voluntad de las personas, que sentadas con comodidad en "punta de banco" consideran intruso a quien pretende la silla vacía que quedó providencialmente en el centro.

Apenas si he podido echar una ojeada al salón. El orador surge, y es tan rápida y silenciosa su entrada que ya ha ocupado el sillón frente a la mesa cuando notamos su presencia y nos desconcierta con la primera frase. Digo desconcierta y no podría decir de otra manera, que otra cosa no hace en el desarrollo de esta disertación donde cada párrafo es una sorpresa para el oyente. Así es de original su punto de vista por más frecuentado que sea el tema, al que encontrará siempre una

nueva interpretación, la precisa faceta que ignorábamos, el recóndito sentido que no habíamos descubierto.

Una tras otra, sin solución de continuidad, como una lluvia fina, persistente e implacable, las frases —respetuosas de una sintaxis extraordinaria— van sucediéndose apretadas, desnudas, en el más opaco y monocorde de los tonos, sin el más ligero matiz que les preste el encanto de la oratoria. Y no sólo la voz llega exenta de inflexiones y de retórica, todo el espectáculo es decididamente monótono porque un solo tono visual se presenta en ese hombre gris cuyos ojos miran sin encenderse a un auditorio que parece serle invisible, y cuyas manos repiten un ademán que quedó a medio camino, retrayéndose para juntarse. La misma sonrisa con la que alguna vez intenta subrayar una observación amable o festiva se inicia amplia, pero se trueca de inmediato con la prisa que recuerda el recoger una red arrojada de improviso.

Aquí no hay esas salvadoras pausas del disertante corriente que bebe unos sorbos de su copa de agua, u ordena sus papeles dejando al oyente la posibilidad de acomodar su cuerpo, o toser la tos que le cosquillea impertinente, o descruzar la pierna. A lo sumo, en el curso de la clase, la mano del hombre gris se introduce en el fondo de un desplanchado bolsillo del saco y luego de mucho hurgar extrae unos anteojos que imaginamos deben andar sueltos y revueltos entre papeles u objetos sin destino alguno. Colocados ya, la mano izquierda palpa el libro dejado sobre la mesa a la espera de ser utilizado.

Acostumbrados a que los oradores lean citas o trozos "ad hoc" en medio de la disertación, para reforzar opiniones o demostrar tesis, esperamos que se inicie la lectura y como en verdad lo que dicen los otros no nos interesa en este momento, inferimos que ese lapso nos vendrá bien para desconcentrarnos. Nuestra esperanza no llega a realizarse porque la lectura alcanza a dos renglones apenas, más para darse una satisfacción a sí mismo y compensar la molestia de haber traído el libro que por necesidad. Lo más seguro es que el texto no se abra y los anteojos vuelvan a su refugio sin emplearse, con el mismo ademán impreciso con que fueron extraídos.

¿Cuánto tiempo estamos en esta inmovilidad absoluta, pendientes de este fluir incesante? El plazo pedagógico que limita a cuarenta minutos la facultad de atención sin esfuerzo está holgadamente superado sin duda, pero cuando el espectáculo termina, de la manera más inesperada, sin punto final, con la desaparición del hombre gris, nos damos cuenta súbitamente de la tensión en que mantuvimos el cuerpo sentado en el borde de la silla, la cabeza absurdamente estirada, forzando el oído para no perder una sola de esta palabra prieta, sustancial, y aguardamos la salida del público en que abunda —¡oh injustamente vapuleada juventud moderna!— gente joven.

Al mirar a las gentes que despejan la sala con calma, como si todavía estuviesen asidas al invisible hilo que las mantenía expectantes, comprendo el significado del acto a que acabo de asistir. No es sin duda la prisa del espectador defraudado que considera una liberación el final del espectáculo y le urge abandonarlo como si anhelara

resarcirse del tiempo perdido. Ojos brillantes cambian entre sí miradas de entendimiento como en promesa tácita de continuar los comentarios que ya han empezado en voz baja al desfilar por la escalera que los conduce al exterior, y hasta la misma señora que, a mi lado, durmió profundamente durante la clase, me mira avergonzada de su deserción. Yo no me atrevo, como casi desearía, excusar su actitud diciéndole que no es culpa de ella ni del orador, ya que la lluvia sólo puede fecundar donde hay semilla, y no es culpa de ella el no tenerla.

Paso frente a la mesa vacía cuya silla no movió el orador al abandonarla, porque desde un principio estuvo sentado en su borde y no se preocupó de acercarla al pupitre, y pienso en el protagonista, esforzándome en imaginarlo con otra modalidad —es decir si esta conferencia hubiera sido dicha con una oratoria perfecta—, pero mi intento falla. Estas opiniones tan personales, si se emitieran con voz "impostada" o simplemente engolada, resultarían vanidosas o agresivas. En este tono opaco son siempre —como quieren ser— juicios privados que nos piden anuencia para aparecer en público y que de ningún modo pretenden imponerse. Pero se imponen, sin lugar a dudas, no dejándonos tiempo a sopesarlos, porque nuevas sugerencias se van sucediendo una a otra sin respiro y sin intermitencias.

Este malabarista de silogismos que saca partido de escritores pueriles y sin hondura, creando intenciones donde sólo percibimos hechos cotidianos registrados en crónicas, da la impresión de que hablara para sí mismo, de que está ordenando sus pensamientos para desembarazarse de ellos. Su erudición no pesa porque nos la ofrece tímidamente, ocultando el esfuerzo de llevarla en la frase sencilla que aclara y no deslumbra. Y éste es su mérito, el ofrecer el gran esfuerzo realizado simplemente, como agua que rebalsa una fuente, disimulando cuanta piedra debió sortear la vertiente para colmar la fuente. Intenso trabajo de depuración a veces subestimado por los mismos que lo realizan y que valoran más la función de crear, cuya alegría sienten, que la tarea de re-crear, cuyo deber se imponen.

Ahora estoy esperando mi tranvía, no "con la paciencia de los que no están acostumbrados a esperar", sino con la placidez que me produce el eco de tanta palabra que despertó emociones en mi espíritu. Podría decir que estoy también eufórica como en los días de mis inquietudes juveniles, en que toda conferencia repercutía en mi sensibilidad con la frescura de lo nuevo, y en ese estado regreso a mi casa con la sensación del día cumplido. Gracias, Jorge Luis Borges.

*HERMINIA C. BRUMANA*

# *Bibliografía*

## I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

Cádiz, Luis M. de: **En los umbrales de la filosofía** (Atlántida, Bs. As., $ 10.—).
Combes, André: **Introducción a la espiritualidad de Santa Teresita del Niño Jesús** (Ed. Desclée, De Brouwer y Cía., $ 45.—).
Dilthey, Wilhelm: **Historia de la filosofía.** Trad. Eugenio Imaz. (Fondo de Cultura Económica, México, $ 11.—).
Gomperz, Theodor: **Pensadores griegos. Una historia de la filosofía griega.** Volumen I. (Guarania, Bs. As., $ 80.—).
Libedinski, S.: **El otro mundo. El mito y la ciencia** (Ed. Rosario, Rosario, $ 45.—).
Santayana, George: **Escepticismo y fe animal.** Trad. Raúl A. Piérola y Marcos A. Rosemberg. (Losada, Bs. As., $ 28.—).
Straubinger, Juan Monseñor Dr.: **El antiguo Testamento.** Tomos II y III. (Ed. Desclée, De Brouwer y Cía., $ 70 c/v.).
Taine, H. A.: **Filosofía del arte** (Espasa Calpe, $ 45.—).
Troeltsch, E.: **El protestantismo y el mundo moderno.** Trad. Eugenio Imaz. (Fondo de Cultura Económica, México, $ 6.—).

## II. CIENCIA

Bertini, Eugenio: **Complementos de geometría proyectiva** (Espasa Calpe, $ 96.—).
Blas, L. Dr.: **Química de los insecticidas** (Espasa Calpe, $ 56.—).
Broglie, Louis de: **Física y microfísica** (Espasa Calpe, $ 38.—).
Freud, Anna: **Psicoanálisis del niño** (Imán, Bs. As., $ 12.—).
Isaacs, Susan: **Años de infancia** (Imán, Bs. As., $ 13.—).
Krieck, Ernest: **Bosquejo de la ciencia de la educación.** Trad. Lorenzo Luzuriaga. (Losada, Bs. As., $ 12.—).
Prélat, Carlos E.: **Química Pura** (Espasa Calpe, $ 32.—).

## III. LITERATURA

### a) Ensayos

Alain: **Veinte lecciones sobre las Bellas Artes.** Trad. Alejandro Ruiz Guiñazú. (Emecé, $ 15.—).
Azorín: **La ruta de Don Quijote** (Ed. M. Aguilar, $ 12.—).
Barreiro, José: **El espíritu de Mayo** (Ed. Claridad, Bs. As., $ 20.—).
Beguin, Menajem: **Rebelión en Tierra Santa** (Rueda, Bs. As., $ 30.—).
Del Carril, Bonifacio: **Buenos Aires frente al país** (Emecé, $ 15.—).
Hogarth, D. G.: **El antiguo Oriente.** Trad. Jorge Hernández Campos. (Fondo de Cultura Económica, México, $ 11.—).
La Encina: **La pintura española** (Fondo de Cultura Económica, México, $ 11.—).
Madaule, Jacques: **Graham Greene** (Ed. Desclée, De Brouwer y Cía., $ 32.—).
Stravinsky, Igor: **Poética musical.** Trad. Eduardo Grau. (Edición Emecé, $ 12.—).
Terracini, Benvenuto: **Conflictos de lengua y de cultura** (Imán, Bs. As., $ 22.—).
Zamora, Vicente Alonso: **Presencia de los clásicos** (Espasa Calpe, $ 5.—).

### b) Biografía

Alcalá Galiano, Antonio: **Recuerdos de un anciano** (Espasa Calpe, Bs. As., $ 8.—).
Casella, Alfredo: **Stravinsky** (Ricordi, Bs. As., 14.—).
De la Torre, Lisandro: **Cartas íntimas** (Futuro, Bs. As., $ 12.—).
Fueloep-Miller, René: **Dostoyevsky** (Espasa Calpe, Bs. As., $ 25.—).
Gunther, John: **El enigma de Mac Arthur** (Espasa Calpe, Bs. As., $ 28.—).
Machado de Ossis: **Memorias póstumas de Blas Cubas** (Fondo de Cultura Económica, México, $ 17.—).
Ramón y Cajal, S.: **Mi infancia y juventud** (Espasa Calpe, Bs. As., $ 8.—).

### c) Novelas, Cuentos

Arraiz, Antonio: **Todos iban desorientados** (Losada, Bs. As., $ 20.—).
Austen, Jane: **La abadía de Northanger** (Espasa Calpe, Bs. As., $ 8.—).
Bates, H. E.: **El jacarandá.** Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. (Emecé, $ 18.—).
Blake, Nicholas: **El abominable hombre de nieve.** Trad. María D. A. de Derisbourg. (Emecé, $ 15.—).
Carey, Bernice: **El hombre que eludió el castigo.** Trad. J. R. Wilcock. (Emecé, $ 12.—).

Cervantes, Miguel de: **Novelas ejemplares** (Espasa Calpe, $ 8.—).
Crane, Frances: **El paragua rosa** (Ed. M. Aguilar, $ 30.—).
Dostoievski, Fedor: **El ladrón honrado** (Espasa Calpe, $ 5.—).
Fernández, Lirio: **Puma ciego** (Emecé, $ 16.—).
Gálvez, Manuel: **Han tocado a degüello** (Espasa Calpe, $ 8.—).
Gómez Bas, Joaquín: **Barrio gris** (Emecé, $ 16.—).
Kafka, Franz: **La condena.** Trad. J. R. Wilcock. (Emecé, $ 16.—).
Kesselring: **Arsénico y encaje antiguo** (Ed. M. Aguilar, $ 30.—).
Lagerkvist, Pär: **Barrabás** (Emecé, $ 15.—).
Menéndez Pidal, R.: **Antología de prosistas españoles** (Espasa Calpe, $ 8.—).
Montgomery, L. M.: **Anne la de la isla.** Trad. José García Díaz. (Emecé, $ 18.—).
Moravia, Alberto: **El amor conyugal** (Losada, $ 20.—).
Palacio Valdés, Armando: **Marta y María** (Espasa Calpe, $ 8.—).
Palma, Ricardo: **Tradiciones peruanas completas** (Ed. M. Aguilar, $ 180.—).
Pérez Galdós, Benito: **La familia de León Roch** (Espasa Calpe, $ 30.—).
Piovene, Guido: **Los falsos redentores** (Losada, $ 20.—).
Quentin, Patrick: **El buscador.** Trad. María Inés Bellocq. (Emecé, $ 12.50).
Reyles, Carlos: **El embrujo de Sevilla** (Emecé, $ 18.—).
Romains, Jules: **La bandera negra.** Tomo XIV de "Los hombres de buena voluntad". (Losada, $ 22.—).
Rosemberg, Juan Rodolfo: **Almas libérrimas** (Gamar, Bs. As., $ 12.—).
Sinclair, Upton: **La cosecha del dragón** (Claridad, Bs. As., $ 30.—).
Sinclair, Upton: **Un mundo que ganar** (Claridad, Bs. As., $ 30.—).
Verrie: **La leyenda del librero asesino de Barcelona** (Ed. M. Aguilar, $ 12.—).
Waltari, Mikar: **El aventurero** (Jackson, Bs. As., $ 19.50).
Waugh, Evelyn: **Obra suspendida** (Emecé, $ 15.—).
Wilder, Robert: **Mujer de temple** (Siglo Veinte, Bs. As., $ 25.—).

d) Poesía

Arcipreste de Hita: **El libro de Buen Amor** (Espasa Calpe, $ 5.—).
Homero: **La Ilíada,** traslado de Alfonso Reyes. Primera parte: **Aquiles agraviado.** (Fondo de Cultura Económica, México, $ 30.—).
Ratti, Horacio Esteban: **Coral** (Medio Siglo, Bs. As., $ 15.—).
Silva, José Asunción: **Poesías completas** (Ed. M. Aguilar, $ 56.—).
Sor Juana Inés de la Cruz: **Lírica personal.** Primer tomo. (Fondo de Cultura Económica, México, $ 31.50).
Walsh, María E. y Bonomini, Ángel: **Argumento del enamorado. Baladas con Ángel** (Losada, $ 15.—).

e) Teatro

Esquilo: **La Orestíada y Prometeo encadenado** (Espasa Calpe, $ 5.—).
Goethe: **Fausto** (Espasa Calpe, $ 5.—).
Williams, Tennesee: **Un tranvía llamado deseo. El zoológico de cristal y Verano y humo** (Losada, $ 25.—).

## IV. HISTORIA, GEOGRAFÍA, VIAJES

Baillie Fraser, Jaime: **Viaje a Persia** (Espasa Calpe, $ 5.—).
Brenan, Gerald: **La faz actual de España.** Trad. Miguel de Amilibia. (Losada, $ 23.—).
De las Casas, Fray Bartolomé: **Historia de las Indias.** Tres volúmenes. (Fondo de Cultura Económica, México, $ 79.50).
Levene, Ricardo: **Las Indias no eran colonias** (Espasa Calpe, $ 5.—).
Merimee, Próspero: **Crónica del reinado de Carlos IX** (Espasa Calpe, $ 8.—).

# *Libros recibidos*

Aimi, Ismo: **Estampas de Buenos Aires.** Prólogo de Josué Quesada. (Ed. Araujo Hnos., Bs. As.).
Alcorta, Gloria: **Visages** (Rostros). Trad. Rafael Alberti. (Ed. Botella al Mar, Bs. As.).
Amorim, Enrique: **La segunda sangre. Pausa en la selva. Yo voy más lejos** (Ed. Conducta, Bs. As.).
Annouilh, Jean: **Teatro (Piezas negras).** Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre. (Losada, Bs. As.).
Arciniegas, Germán: **Biografía del Caribe** (Sudamericana, Bs. As.).
Balchin, Nigel: **Raza de traidores.** Trad. Aurora Bernárdez. (Emecé, Bs. As.).

Beauvoir, Simone de: **Todos los hombres son mortales.** Trad. Silvina Bullrich. (Emecé).
Belloc, Hilaire: **El testigo ocular** (Emecé).
Benítez, Rubén: **Canción nueva** (Ed. Oeste, Bs. As.).
Berès, Pierre: **Autographes. París VIII.**
Berès, Pierre: **Livres Français des quinzième et seizième siècles** (Ed. Catalogue).
Boneo, Martín Alberto: **Grandes poetas ingleses** (Bs. As.).
Bonomini, Ángel: **Argumento del enamorado.** M. E. Walsh: **Baladas con Ángel** (Losada).
Bowra, C. M.: **La herencia del simbolismo.** Trad. P. Canto. (Losada).
Borges, Jorge Luis: **La muerte y la brújula** (Emecé).
Bosquet, Alain: **Langue morte** (Ed. Sagittaire).
Bowen, Elizabeth: **Hacia el Norte.** Trad. M. A. Oyuela. (Emecé).
Carlson, Earl R., M. D.: **Born That Way** (Ed. The John Day Company. New York).
Casal Muñoz, Julio: **Ser y muerte** (Ed. Alfar, Montevideo).
Certad, Aquiles: **Tres obras de teatro** (Ed. Interamericana).
Cichero de Pellegrino, M. A.: **Alfonsina Storni** (Ed. Los trabajos y los días).
Claudel, Paul: **Partición de mediodía.** Trad. Ángel Battistessa. (Emecé).
Coloma, Luis: **La reina mártir** (Difusión, Bs. As.).
Colón, Antonio: **Una época de la pintura santafesina** (Santa Fe, 1951).
Cristia, P. S. y Gorbau, S.: **Ritmo industrial en la última década** (Ed. Rosario).
Croce, Benedetto: **Goethe** (1ª parte). Trad. M. Lugareri. (D'Accurzio, Mendoza, 1951).
De Faría, Octavio: **Mundos mortos** (Librería José Olimpo Editora, Río de Janeiro).
Delmar, Maira: **Secreta isla** (Ediciones Arte. Barranquilla, Colombia, 1951).
Demitropulos, Libertad: **Muerte, animal y perfume** (Agrupación Cultural Renacimiento, San Salvador de Jujuy).
De Vega, Lope: **Fuenteovejuna** (Ed. Marcos Sastre, Bs. As.).
Dickman, Enrique: **El mensaje de George Bernard Shaw** (La Vanguardia, Bs. As.).
Dos Passos, John: **El gran proyecto.** Trad. Floreal Mazia. (Ed. Hermes, México).
Edelberg, Betina: **Ciudad a solas** (Ed. Botella al Mar, Bs. As.).
Eliade, Mircea: **La noche bengalí.** Trad. M. Peyrou. (Emecé).
Esquezani Mayo, Roberto: **Memorias de un estudiante soldado** (Ed. del Ministerio de Educación, La Habana, Cuba).
Fagoaga, Isidoro de: **Domingo Garat** (Ed. Vasca Ekin, Bs. As.).
Fagoaga, Isidoro de: **Pedro Garat** (Ed. Vasca Ekin, Bs. As.).
Fernández, Lirio: **Puma ciego** (Ed. del autor).
Flaiano, Ennio: **Tiempo de matar.** Trad. R. Brughetti. (Sudamericana).
Fonfrías, Ernesto J.: **Bajo la cruz del sur** (Biblioteca de autores portorriqueños, San Juan de Puerto Rico).
Fraga, Eduardo R.: **Cuentos del camino** (Ed. La Gota de Agua, Rosario).
Francovich, Guillermo: **Toynbee, Heidegger y Whitehead** (Ed. Raigal).
Gamarra, Pierre: **La femme et le fleuve** (Ed. A la Baconnier, Neuchatel).
Gide, André: **Si la semilla no muere.** Trad. Luis Echavarri. (Losada).
Gordon Childe, V.: **Qué sucedió en la historia** (Ed. Lautaro, Bs. As).
Gori, Gastón: **Vagos y mal entretenidos** (Colmegna, Santa Fe).
Green, Julien: **Moira.** Trad. Silvina Bullrich. (Emecé, Bs. As.).
Greene Arnold, Samuel: **Viaje por América del Sur (1847-1848).** Trad. Clara de la Rosa. (Emecé, Bs. As.).
Harris, Frank: **Vida y confesiones de Oscar Wilde.** Trad. Ricardo Baeza. (Emecé).
Hatfeld, H. A.: **Superrealismo.** Trad. Carlos V. Frías. (Ed. Argos, Bs. As.).
Hecker Filho, Paulo: **Na paz da lua** (Ediçoes Fronteira, Porto Alegre).
Hecker Filho, Paulo: **Internato** (Ediçoes Fronteira, Porto Alegre).
Hecker Filho, Paulo: **Ah! Terra** (Ediçoes Fronteira, Porto Alegre).
Hecker Filho, Paulo: **Diário** (Desembro 1948 - Março 1949). (Livraria do Globo, Porto Alegre).
Herrera, E. A. Grunauer: **El singular caso del doctor Simeón Croz** (Ed. Difusión, Bs. As.).
Hull, Richard: **Prueba de nervios.** Trad. Clara de la Rosa. (Emecé).
Irazusta, Julio: **Tito Livio.** Universidad Nacional de Cuyo.
James, William: **Compendio de Psicología.** Trad. Antonio Salcedo (Emecé).
Jourcenar, Marguerite: **Memoires D'Aurien** (Ed. Glon. París).
Lagerkvist, Pär: **Barrabás.** Trad. Martín Aldao (h.) (Emecé).
Lamarque, Nydia: **Echeverría, el poeta.** Buenos Aires.
Lanuza, José Luis: **Esteban Echeverría y sus amigos** (Ed. Raigal, Bs. As.).
Larreta de Álzaga, Agustina: **Tiempo detenido.** (Sudamericana).
León, Carlos Augusto: **Tres Poemas.** Cuadernos de Paz.
Lezama, Hugo E.: **La cintura de niebla** (Ed. Inst. de Letras de la Ac. de La Plata).
Libedinsky, S.: **El otro mundo. (El mito y la ciencia)** (Ed. Rosario, Santa Fe).
Livonius, Maruja: **Fragmentos** (Ed. La Mandrágora. Bs. Aires).
**Los mejores cuentos policiales.** Elegidos por J. L. Borges y A. Bioy Casares (Emecé).

Ludwig, Emil: **Freud, el mago sexual.** Trad. Justo Gárate (Losada, Bs. As.).
Lugo, Carlos: **Tratado de la creación** (Ed. Americalee, Bs. As.).
Martínez, Orlando: **Juan Del Encina. El músico poeta** (Ed. Academia Nac. de Artes y Letras, La Habana, 1951).
Melella, Dora: **Después está el mar** (Ed. Botella al Mar, Bs. As.).
Mendoza Varela, Eduardo: **Historia de Ganimedes** (Ed. Iqueima, Bogotá).
Merlino, Salvador: **Color y forma** (Ed. del autor, Bs. Aires).
Mikats, Mariano: **Vidas sin valor** (Ed. Difusión, Bs. Aires).
Molina, Enrique: **Costumbres errantes o la redondez de la Tierra** (Ed. Botella al Mar, Bs. Aires).
Monseñor D'Andrea, Miguel: **Discursos y sermones** (Ed. Difusión, Bs. Aires).
Moravia, Alberto: **La desobediencia.** Trad. H. M. Cueva. (Emecé, Bs. As.).
Moravia, Alberto: **El amor conyugal.** Trad. Mario Albano. (Losada, Bs. As.).
Mosquera, Ricardo: **Irigoyen y el nuevo mundo** (Ed. Raigal, Bs. As.).
Pérez Reyes, H.: **Estación del agua** (Trujillo, Rep. Dominicana).
Plaza, Angélica: **Hormiga y estrella** (Ed. Letras, Montevideo).
Pose, Ricardo: **Tahiti estaba lejos** (Ed. El Matutino, Bs. As.).
O'Neill, Enrique: **Viaje a la noche y otros nueve dramas.** Trad. León Mirlas. (Sudamericana).
Papini, Giovanni: **Descubrimientos espirituales.** Trad. de V. Horia y E. T. de Walsh. (Emecé, Bs. As.).
Pardo, Raimundo: **La doctrina epistemológica** (Sociedad Argentina de Filosofía, La Plata).
Paton, Alan: **Tierra mártir.** Trad. Lucrecia M. de Sáenz. (Emecé).
Piovene, Guido: **Los falsos redentores.** Trad. Atilio Dabini. (Losada).
Pla, Roger: **El duelo** (Jackson, Bs. As.).
Prieto, Justo: **Paraguay** (Ed. "El Ateneo", Bs. As.).
Proverbios (Refranes) De sefaraditas-españoles, recogidos por Mosco Galimir (New York, U. S. A.).
Puncel Espejo, Isabel: **Rosal Blanco** (Ed. Difusión, Bs. As.).
Ramaglia, Atilio: **Teseo busca al minotauro** (Ed. Tinglado, Bs. As.).
Ramón y Rivera, Luis Felipe: **La música popular de Venezuela** (Publicaciones de la Embajada de Venezuela).
Raymond, F. M.: **Incienso Quemado.** Trad. José Albuerne. (Ed. Difusión).
Rivera, Angel: **Paradojas sobre la farsa intelectual** (Emecé).
Robles, Fernando: **Cuando el águila perdió sus alas** (México D. F.).
Romero, Chita: **Umbrales del sueño** (Ed. del autor, Montevideo).
Rojas, Manuel: **Hijo de ladrón** (Ed. Nacimiento, Santiago, Chile, 1951).
Rojas Paz, Pablo: **Echeverría, el pastor de soledades** (Losada, Bs. As.).
Roumain, Jacques: **Gobernantes del rocío.** Trad. y prólogo de Fina Warschaver. (Ed. Lautaro, Bs. As.).
Saint-Exupery, Antoine de: **El principito.** Trad. de Bonifacio del Carril. (Emecé, Bs. As.).
Salas, César A.: **Versos de luna y carne** (Ed. Cimera, Bs. As.).
Sánchez, Carlos E.: **El juego encima** (La Habana, Cuba).
Schnitzler, Arthur: **Teresa.** Trad. R. Gluksman y E. Martín. (Ed, Losada, Bs. As.).
Serantes, Marta: **En la tierra del arte** (Mundo Moderno).
Serpa, Enrique: **Noches de fiesta** (Ed. Selecta, La Habana).
Silvestre, Edelmiro Carlos: **Gama** (Bs. Aires, 1951).
Somers, Armonía: **La mujer desnuda** (Ed. Clima, Montevideo).
Stern, Alfred: **La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista.** Trad. Julio Córtazar. (Ed. Imán, Bs. As.).
Supervielle, Jules: **Boire a la Source (Confidences).** (Ed. Gallimard, París).
Tramontín, José A.: **Esquema de lo inconsciente** (Rosario, Santa Fe).
Terracini, Benvenuto: **Conflictos de lenguas y cultura** (Ed. Imán, Bs. As.).
Terzaga, A.: **Jean Arthur Rimbaud. Iluminaciones** (Ed. Assandri, Córdoba).
Troiani, Oiris: **La lágrima rubia** (Ed. Argonauta, Bs. As.).
Uralde, Amilcar: **Elegía total.** Dibujos de Antonio Lozano. (Ed. Voz Viva, Bs. As.).
Vitier, Centio: **Conjeturas** (La Habana, Cuba).
Walpole, Hugh: **En la plaza oscura.** Trad. Cecilia Ingenieros. (Ed. Emecé).
Warner, Rex: **Hombres de piedra.** Trad. María Antonia Oyuela. (Emecé).
Waugh, Evelyn: **Obra suspendida.** Trad. Guillermo Whitelow. (Emecé).
Williams, Tennessee: **Teatro.** Trad. León Mirlás. (Losada, Bs. As.).
Wolfe, Thomas: **Del tiempo y del río.** Dos tomos. Trad. Sara Kurlat de Lajmanovich. (Emecé).
Zamora, Vicente Alonso: **Las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán** (Instituto de Filología Románticа de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires).
Zarrilli, Humberto: **Imagen** (Cuaderno de Julio Herrera y Reissig, Montevideo).
Zuñiga, Olivia: **Retrato de una niña triste** (Ed. El Caetera, México).

# INDICE


Pág.

Condición y destino del artista, por *Francis Ponge* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 1
George Sand y Marie d'Agoult. Muerte de una amistad, por *André Maurois* 8
Sobre la metafísica del sexo, por *Ernesto Sábato* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 24
El sexo y la técnica, por *Alvaro Fernández Suárez* .. .. .. .. .. .. .. .. 47
El regalo, por *Clotilde Luisi* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 57
Cuatro sonetos (traducción de *Manuel Mujica Láinez*), por *Shakespeare* .. 74
Fragmentos de "La Cartomancia", por *Olya Orozco* .. .. .. .. .. .. .. .. 79
El inocente, por *Alberto Girri* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 81
Esta larga queja, por *Guillermo Orce Remis* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 82
Los pájaros, por *Sebastián Salazar Bondy* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 83
El diablo en las colinas (II), por *Césare Pavese* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 85


## CRÓNICAS Y NOTAS


Una novela de Juan Goyanarte, por *Eduardo González Lanuza* .. .. .. .. 122
T. S. Eliot: "Cocktail Party", por *Vera Macarow* .. .. .. .. .. .. .. .. 128
Aldous Huxley: "Mono y esencia", por *F. J. Solero* .. .. .. .. .. .. .. 131
Ennio Flaiano: "Tiempo de Matar", por *Carlos F. Grieben* .. .. .. .. .. 133
Giovanni Papini: "Descubrimientos Espirituales", por *Basilio Uribe* .. .. .. 134
J. Middleton Murry: "El Estilo literario", por *Emilio Sosa López* .. .. .. 136
Gonzalo Torrente Ballester: "Literatura española contemporánea", por *Roberto di Pascuale* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 139
Ernst Cassirer: "Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento", por *Norberto Rodríguez Bustamante* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 140
Macedonio Fernández, por *Jorge Luis Borges* y *Fernández Latour* .. .. 145
La teoría pulsátil del Universo, por *Adolfo López O'Brien* .. .. .. .. .. 150
Cara y Cruz, por *H. A. Murena* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 151

*ARTES PLASTICAS* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 157

*TEATRO* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 168

*CINEMATÓGRAFO* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 170

*CALENDARIO*, por *Patricio Canto y Herminia Brumana* .. .. .. .. .. .. 177

*BIBLIOGRAFÍA. LIBROS RECIBIDOS* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 188



**Este número 209 - 210 de SUR terminóse de imprimir el día siete de abril de mil novecientos cincuenta y dos, en la Imprenta López, Perú 666, Buenos Aires, Argentina. Además de la tirada corriente que forma la presente edición, se han impreso cien ejemplares en papel especial, numerados del 1 al 100 para los amigos de "SUR"**



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