1952
213/214

SUR

NÚMERO 213-214 JULIO - AGOSTO DE 1952

LO VIVO Y LO MUERTO DEL EXISTENCIALISMO[1]

I

Se han publicado ya tantos libros y trabajos sobre el existencialismo que el que tome parte en la discusión debe presentar primero sus credenciales y especificar el punto de vista desde el cual ha de discutir el tema. Escribo como alguien que ha asistido al origen de este movimiento en Alemania, a su trasplante a Francia y a su reciente acogida en el mundo anglosajón. En 1929 publiqué un libro: *Neue Wege der Philosophie,* en el cual introduje el término *Existenzphilosophie* (filosofía de la existencia). Que yo sepa, fuí el primero en describir este fenómeno. Di una interpretación según la cual toda filosofía moderna está basada en los principios antitéticos de la razón discursiva (*ratio*) y de la vida. Entendía la existencia como un nuevo principio que apunta a superar

[1] F. H. Heinemann, autor de este ensayo, fué profesor en la Universidad de Francfort de 1930 a 1933 y desde entonces lo es en la de Oxford. De sus numerosas obras las mas conocidas son *Plotin* (1921) y *Neue Weger der Philosophie* (1926). Su pensamiento, impregnado de una sólida erudición histórica, se orienta en la línea del existencialismo. Heinemann ha colaborado en numerosas revistas europeas y americanas, de las que sólo citaremos dos en español: la *Revista de Occidente,* de Madrid, y *Notas y Estudios de Filosofía,* de nuestro país (Tucumán).

la unilateralidad de la filosofía racionalista y de la irracionalista, y que en lugar de partir del *cogito* de Descartes (en su doble sentido de conciencia y pensamiento) comienza con el sujeto en triple relación con los hombres, el Universo y Dios. "El sujeto que responde a los hombres o guarda una relación de interdependencia con respecto a ellos, al Universo o Dios, es la clave para la interpretación del mundo humano, de la Historia y del Universo mismo." Este partir del hombre como un ser-en-el-mundo me parecía y me parece aún correcto. Nos permite evitar el error del aislamiento, que trata en forma separada elementos que sólo tienen sentido en relación con otros elementos. En lugar de separar del mundo exterior la conciencia y sus elementos, esta nueva filosofía parte del hombre como un ser-en-el-mundo. Esto nos permite eliminar pseudo-problemas que surgen del falso aislamiento de la conciencia, tal como el de la realidad del mundo exterior. No sólo es lógicamente imposible afirmar (con Descartes) o refutar (con Berkeley) la existencia de los objetos materiales, sino que este problema carece de sentido. Se presenta únicamente cuando se parte de supuestos falsos. No pretendo ni por un momento que esta interpretación haya sido aceptada como válida por los existencialistas que publicaron sus obras después de 1929. Pero todavía está en pie y parece ser, si no el *terminus a quo*, el *terminus ad quem* de todo este movimiento.

Digo esto porque el existencialismo entretanto ha virado en redondo, lo cual hace atractiva su reconsideración. Kierkegaard protestaba contra el omnicomprensivo Espíritu Universal de Hegel, en el cual el individuo desaparecía como una ola en el mar. Introdujo la existencia como categoría específicamente religiosa, refiriéndose con ella a la criatura singular, finita, responsable, simple, doliente y culpable, que tiene que tomar frente a Dios una decisión: "o esto o aquello", y que está, por consiguiente, más interesada en cuestiones éticas y en la salvación que en especulaciones abstractas. La "existencia" se refiere aquí, en sentido religioso, al Yo del hombre que se apodera de la eternidad en un instante (*Augenblick*) y que cae en completa desesperación si pierde la eternidad y sobreestima lo temporal. Abre una nueva vía a lo Trascendente; el hombre se encuentra de nuevo ante su Dios, pero sigue siendo único, sigue siendo el individuo que está separado de sus semejantes y del Universo. Jaspers y Heidegger tradujeron estos términos religiosos en conceptos filosóficos y los secularizaron. Hei-

degger llegó a una posición agnóstica, al paso que Sartre y Camus son abiertamente ateos. Pero estos términos han sido ahora traducidos de nuevo al lenguaje religioso por Gabriel Marcel, Nicolás Berdiaeff y Martin Buber. Jaspers en sus últimas publicaciones se mueve en la misma dirección. El personalista Emmanuel Mounier en su animada relación de las filosofías existencialistas defiende la tesis de que toda forma del existencialismo —cristiano o ateo— desarrolla una dialéctica de conversión que oscila entre los polos de la existencia perdida y la existencia recuperada. El existencialismo señala un retorno al mundo de los elementos religiosos. Es sin duda una exageración, pero es verdad que el camino del existencialismo ha conducido de la religión, a través del agnosticismo y del ateísmo, de nuevo a la religión. Parece que ya se hubieran explorado las principales posibilidades de este punto de vista, y que por tanto fuera el momento de volver a valorarlas. Esta reconsideración resulta obligada porque el existencialismo ha llegado a ser una moda, y está en peligro de ser desplazado antes de que sean comprendidos sus motivos más profundos. Por eso tenemos que preguntarnos: ¿Qué es lo vivo y qué es lo muerto del existencialismo?

Pero ¿qué es el existencialismo? No es posible dudar de su valor representativo y expresivo. Representa una de las formas esenciales de la filosofía europea occidental en la época del derrumbe de Europa. La *Existenzphilosophie* alemana, el *existentialisme* francés y el *esistenzialismo* italiano, aunque difieren profundamente en forma y contenido, tienen de común que surgen en la estela de las catástrofes nacionales. Pero ¿qué son estas formas del existencialismo? ¿Son, como dicen los marxistas, los últimos intentos desesperados de una decadente burguesía que antes de su hundimiento definitivo se aferra a un individualismo exagerado como a una tabla de salvación? ¿O son, por el contrario, una expresión del filosofar auténtico, una protesta, un movimiento de resistencia espiritual contra el avasallamiento del individuo por las masas y contra las pseudo-filosofías de las concepciones totalitarias de los bolcheviques y de los fascistas? ¿O son un intento genuino que ha fracasado, sin embargo, en aquella parte de Europa que ha sido anegada por la inundación de la Eurasia rusa, y cuyo destino en la Europa occidental depende de la historia política de las próximas décadas? Y si hay algo genuino en estos intentos ¿dejaremos en el

hemisferio occidental que este movimiento se extinga sólo porque haya llegado a ser la moda de nuestros días?

II

Para responder a estas preguntas es menester volver a Kierkegaard cuyo punto de vista (hasta donde interesa a nuestra discusión) puede sintetizarse en las siguientes proposiciones tomadas de su *Postdata Final Acientífica*:

1º Todo conocimiento esencial se refiere a la existencia: es pensamiento concreto.

2º Todo conocimiento que, en un acto de reflexión interna, no se refiere a la existencia interior, es esencialmente contingente, o conocimiento inesencial, o pensamiento abstracto.

3º Por esto sólo el conocimiento ético y religioso es esencial.

4º El método de la reflexión objetiva va de la verdad subjetiva a la verdad objetiva (matemática, metafísica y conocimiento histórico de diferentes clases). En este campo puede pasarse por alto al sujeto existente.

5º En la reflexión objetiva la verdad se hace objetiva y es imperioso que el sujeto no se tenga en cuenta a sí mismo. En la reflexión subjetiva, en cambio, la verdad se convierte en apropiación (*Aneignung*), interioridad o subjetividad; es necesario aquí que el sujeto existente penetre en su propia subjetividad.

6º La verdad esencial es por ello subjetiva, interior; o "la verdad es subjetividad".

En otras palabras, Kierkegaard representa una reacción no sólo contra Hegel sino contra la ciencia moderna en general, en la medida en que se hace cada vez más abstracta. Está interesado en una revaluación del conocimiento humano. Quiere volver del conocimiento abstracto inesencial al conocimiento concreto esencial, de lo exterior a lo interior, de lo objetivo a lo subjetivo, de las posibilidades a la realidad. Deja a un lado la vieja distinción de verdades de hecho y verdades de razón; ambas le son de poco provecho porque descuidan lo que es esencial para él: la verdadera existencia, es decir, la existencia a los ojos de Dios. La verdad para él no es ya una cualidad de las proposiciones sino de las personas humanas. Significa lo mismo que "existir verdaderamente", a saber,

a los ojos de Dios, participar de la Verdad Divina o elegir el propio destino eterno. Es como si dijera: "Si se tuviera todo el conocimiento del mundo y el alma estuviera dolorida, no serviría de nada". Es fácil ver que la distinción de Heidegger y Sartre entre el ser inauténtico y el auténtico, la oposición de Jaspers y Berdiaeff a la objetivación, y la distinción de Mounier entre la existencia perdida y la existencia recuperada derivan de la discriminación de Kierkegaard entre el conocimiento inesencial y el conocimiento esencial.

Pero no me interesan aquí las influencias históricas; pregunto: "¿Qué es lo vivo y qué es lo muerto en Kierkegaard?" Muy vivo está su ardiente deseo de lo concreto, su búsqueda de la realidad; su insatisfacción con la ciencia abstracta que se mueve en meras posibilidades sin alcanzar nunca la realidad; su apetencia de realidad; su idea de que la elección y la decisión trascienden la relatividad del conocimiento e introducen algo incondicional. Tan pertinente es toda esta tendencia, tan grande el peligro de que las ciencias abstractas lleguen a transformarse en un juego de símbolos, que una de las más importantes novelas alemanas de postguerra —*Glasperlenspiel* de Hermann Hesse— muestra que el problema kierkegaardiano de la transición del juego abstracto a la existencia concreta es uno de los más esenciales de nuestro tiempo. Esta tendencia se relaciona, como en Pascal, con la búsqueda de una ciencia del hombre, anhelo aún insatisfecho. Está muy viva y es más necesaria que nunca la revaluación que hace Kierkegaard del individuo como persona en su relación con lo Trascendente. La presión del grupo, la máquina y el estado amenazan la existencia misma de la persona hoy mucho más que en los tiempos de Kierkegaard. Por esta razón es estimable el énfasis que pone en la existencia humana. Ha mostrado que es el hombre lo que importa; que el conocimiento y la filosofía tienen implicaciones existenciales, o que la filosofía, en sus partes más esenciales, debe ser existencial. Pero como ocurre a menudo, tenía razón en lo que afirmaba y estaba equivocado en lo que negaba. Al sobreestimar la importancia de la reflexión subjetiva menospreció la reflexión objetiva. Su desvalorización del conocimiento objetivo ha muerto, porque es una cuestión puramente personal; es comprensible que un hombre religioso diga que todo conocimiento mundano es locura ante Dios. Pero desde el punto de vista del conocimiento, no tiene sentido rechazar la reflexión objetiva, porque la reflexión subjetiva y la objetiva son estricta-

mente interdependientes. Hay más, si se desea conocer al sujeto se lo quiere de modo objetivo. Su exaltación de la subjetividad y la tesis de que la verdad es subjetividad han caducado, como el anti-intelectualismo y el irracionalismo implícitos en la transición a la elección y a la decisión. Creo que Peter Wust tiene razón al derivar de esta fuente el fideísmo irracional (*vernunftblinden*) de Karl Barth y de Emil Brunner. Es valioso el descubrimiento de un camino que va del individuo a lo trascendente; pero por otra parte se sobreestima el individuo como tal y se descuidan las relaciones entre el individuo y otras personas, y entre el individuo y el mundo.

III

¿Qué diremos acerca de Heidegger? ¿Es un existencialista? Esta cuestión no es de ningún modo fácil de contestar. Topamos aquí con un fenómeno paradójico. En cierta medida Heidegger, *qua* filósofo de la existencia, es una creación mía. Mi libro lo interpretaba como existencialista y especialmente como ontólogo de la existencia. Al hacer esto contribuí a fomentar la tendencia existencialista que predominó en Alemania alrededor de 1930. Heidegger protestó una vez en privado contra esta interpretación durante la memorable reunión del "Davoser Hochschulkurse" en marzo de 1929 que culminó filosóficamente en una discusión entre Ernst Cassirer y Heideger acerca de Kant y la metafísica. Desde entonces ha repetido públicamente esta protesta. Pero todo resultó inútil. Tal es el poder de las palabras y de los conceptos y, en general, de las construcciones que ordenan el caos de nuestra experiencia, que la imagen de Heidegger como existencialista ha prevalecido a pesar de las intenciones del hombre real. Su influencia en Alemania y en Francia se basa en su real o pretendido existencialismo. No sólo casi todos los escritores del existencialismo, sino también los autores de manuales, lo catalogan como existencialista o hasta lo convierten en adalid de todo el movimiento. ¿Cómo se explica esto? En interés de la justicia histórica debe subrayarse que fué Jaspers quien inauguró el existencialismo. De nuevo se presenta la prioridad de lo aparente sobre lo real. *Sein und Zeit* de Heidegger apareció en 1927, cinco años antes de la *Philosophie* de Jaspers. Además, el existencialista Jaspers, a pesar de aceptar el título de *Existenzphilosophie*, y a pesar de sus últimas y voluminosas publicaciones, permaneció

casi providencialmente sin forma. De aquí que el principio de la existencia, por astucia de la idea, se apodera de Heidegger y lo hiciera desempeñar, contra su voluntad, el papel de existencialista. Porque, en lugar de moverse entre meras posibilidades como Jaspers, eligió una posibilidad y con extraordinaria habilidad y penetración, trazó imágenes de la existencia inauténtica y auténtica que constituían una verdadera expresión de los tácitos anhelos de la época. Le robó a Jaspers en Alemania el título de existencialista, tal como hizo Sartre con Marcel en Francia. Su completo fracaso humano en el ensayo existencial del Tercer Reich ha demostrado por desgracia que Heidegger como persona asimiló el principio sólo intelectual y no existencialmente, mientras que Jaspers pasó por esta prueba con todo éxito y ganó muchísimo en prestigio.

Heidegger quiere ser considerado como filósofo del ser y no como filósofo de la existencia. Pero nadie ha tenido en cuenta el hecho de que él es un ontólogo, aunque principalmente un ontólogo de la existencia. ¿No será que trata de combinar elementos irreconciliables: la existencia y la ontología? No tendrá razón Berdiaeff al decir que es imposible una ontología de la existencia? Heidegger es en realidad un primitivista arcaico, un hombre que cree que la verdad se dió en una especie de revelación natural a los primeros filósofos griegos como *Unverborgenheit des Seins* (lo inocultable del ser) y lo que hay que hacer es retornar a estas fuentes y reinterpretar a Parménides y a Platón. "El pensamiento está en la pendiente hacia la pobreza de su esencia original" (*Das Denken ist auf dem Abstieg in die Armut seines vorläufigen Wesens*). ¿Certificaremos a su favor que Heidegger *qua* filósofo de la existencia ha muerto, y lo que hay de vivo en el existencialismo lo está no a causa de él sino a despecho suyo?

IV

El primer lugar entre los filósofos de la existencia, no sólo en el orden del tiempo, corresponde a Karl Jaspers. Vió el problema que es aún el nuestro, y al verlo dió un penetrante diagnóstico de nuestra época en su libro *El ambiente espiritual de nuestro tiempo* (1931). Describe la forma actual de la existencia humana como "existencia-masa" y la posición actual como "provisión-masa en la producción racional con la ayuda de los inventos técnicos". Se inte-

resa por la suerte del individuo que está en peligro de convertirse en simple engranaje de la enorme máquina del moderno estado del bienestar y de perder su substancia y su yo. Cree que *el* problema de nuestro tiempo consiste en saber si frente a estos hechos la persona independiente, que labra su propio destino, podrá sobrevivir. Quiere mostrar el camino de la existencia inauténtica del hombre masa a la auténtica existencia del yo. O más bien, desea recordarnos lo que significa ser un yo. Jaspers es el gran psicopatólogo filósofo de nuestra época que sobresale en la diagnosis de nuestra enfermedad, en la descripción de las verdaderas enfermedades mentales (en su psicopatología) y de las posibilidades humanas y filosóficas. Su filosofía de la existencia es esencialmente *terapéutica*. Exhorta a cada individuo a cuidar de su substancia histórica como de su yo. Sabe que la enorme variedad de casos no permite la prescripción de una y la misma curación para todos, y que el filósofo sólo puede estudiar las posibilidades ideales en relación con casos específicos.

Pero paradójicamente, a despecho de su actitud y de su convicción de que sólo puede formular preguntas y no dar respuestas, hace del principio de la existencia la base de la filosofía de la existencia. El término "existencia" se torna medio del pensamiento reflexivo y encaja en las ambigüedades y contradicciones dialécticas de una reflexión infinita que nunca llega a término. Estas contradicciones surgen porque trata de combinar elementos irreconciliables, a saber el principio de la existencia de Kierkegaard y la actitud crítica o escéptica de Weber, en especial su postulado de *Wertfreiheit der Wissenschaft* (libertad de valor de la ciencia) que buscaba excluir las valoraciones de la esfera de la ciencia objetiva y recomendaba el estudio de las posibilidades como condición para comprender la realidad. El imperativo de Kierkegaard: "Decídete a cada instante con absoluta responsabilidad ante Dios" y el consejo de Weber: "Reprime cualquier clase de juicio de valor y cualquier decisión en tu doctrina" se oponen mutuamente, con el resultado de que Jaspers llega a ser por una parte *un fidèle manqué* y por el otro *un sceptique manqué*. Weber determina paradójicamente la *realidad* y Kierkegaard meramente la *posibilidad* del *filósofo* Jaspers, pues como filósofo sigue el principio de moverse sólo entre posibilidades. Desea quedar libre para todas las posibilidades, incluyendo por una parte, el *sí* absoluto de la fe irracional y por otra, el *no* absoluto del nihilismo, sin tomar nunca una decisión. En con-

secuencia, todo está invertido. Lo que sería una realidad, la elección del individuo, llega a ser una mera posibilidad, y lo que debería quedar como posibilidad como una realidad. Así Jaspers llega a ser el filósofo escurridizo (*der schwebende Philosoph*). Le place flotar: "flotando en mi situación", "flotando en relación a cualquier forma determinada de existencia" y *Aufstieg zun schwebenden Innesein*. "Tengo conciencia de ser", dice, "por no haber aceptado nunca una forma determinada, por no haber encallado nunca".

Ésta es una ilusión psicológicamente muy interesante por basarse en el temor de la decisión (*Entscheidungsangst*). Jaspers es una personalidad tan rica, original y dotada de la más fina sensibilidad artística y psicológica, que su incursión por los reinos de la posibilidad ha conducido a los más interesantes descubrimientos y nos ha enriquecido con concepciones importantes como la de *Grenzsituation* (situación-límite). Pero se condena a sí mismo a lo informe y al indiferentismo. Por cierto, tiene la posibilidad de superar la "impasse" y yo me sentiría muy feliz si su confesión *Die Schuldfrage* (problema de la culpa) pudiera ser interpretada como el comienzo de una nueva filosofía. Esto sin embargo exigiría tal cambio revolucionario en los principios de su filosofía, que bien se podría dudar de que sea factible.

¿Qué es lo muerto en la filosofía de la existencia de Jaspers?

1º El intento de moverse en meras posibilidades. Esto es incompatible con el principio de la existencia. Por eso la filosofía resultante es no existencial. Kierkegaard diría: "Jaspers ha pensado todas las posibilidades y sin embargo no ha existido". Una fundamental confusión de la ciencia moderna consiste en tomar por existencia la discusión abstracta de los puntos de vista, de tal manera que la gente cree que podría existir (pasando con indiferencia de un punto de vista a otro) por cuanto cada individuo existente como existente tiene que ser más o menos unilateral.

2º *El esfuerzo por hacer del principio de la existencia la base de una filosofía o crear una filosofía de la existencia.* Kierkegaard tiene razón. "No puede haber ningún sistema de la existencia." Jaspers lo sabe; sin embargo queda en la actitud del llamado; no obstante, trata de construir un sistema que, sin embargo, es contradictorio en sus términos. Al crear una filosofía de la existencia, Jaspers y los existencialistas como Sartre confunden una parte con el todo, un atributo o función de la filosofía con sus sustancia.

3º Hay un tercer punto, que es de importancia general y que he discutido en otra parte. Lo agrego aquí porque no dispongo de espacio para un análisis del existencialismo de Sartre. Parece que Jaspers es incapaz de superar el nihilismo, por la razón misma de que quiere mantener abierta la posibilidad de un absoluto *No* y porque cree que el nihilismo es irrefutable. Como nuestro peligro no es simplemente la mecanización sino el aniquilamiento del hombre, en nuestra situación la *superación o no superación del nihilismo es piedra de toque para el éxito o fracaso de una filosofía en nuestro tiempo.* Por lo que veo, como he tratado de mostrar en mi trabajo, ni Heidegger ni Jaspers ni Sartre salen airosos de esta prueba.

V

Pero ¿rechazaremos todo el movimiento porque ciertas filosofías de la existencia han fracasado? ¿No debemos, al contrario, repetir la pregunta?: "¿Qué hay de vivo y qué hay de muerto en el existencialismo?" Ahora vemos con claridad que los "sistemas existencialistas", la "lógica existencialista" y la "ontología existencialista" están muertos. La existencia no puede ser sistematizada; es un principio de vida que escapa a todo sistema procústeo. No puede construirse una "ontología fundamental de la existencia", pues al hacerlo se toma la "existencia" como una específica clase de ser, es decir, se presupone una "ontología del ser" más fundamental. De la misma manera la lógica existencialista es imposible, porque la lógica es la ciencia del razonamiento correcto, y la existencia, sea lo que fuere, no es ciertamente el principio del razonamiento correcto.

Por otra parte, ésta no es una razón suficiente para rechazar todo el movimiento. Acabo de recibir una bibliografía del existencialismo francés. Aunque basada en una definición algo artificial del "existencialismo francés", sus 36 páginas recogen las publicaciones de Marcel, Berdiaeff, Sartre, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir y otros, y la consiguiente discusión de sus obras. El Primer Congreso Argentino de Filosofía, que se llevó a cabo en Mendoza en abril de 1949, dedicó tres sesiones al existencialismo. Todas estas discusiones debieron seguramente versar sobre algo. De hecho, los *problemas* del existencialismo están vivos porque surgen de la *Existenzerschütterung* (quebrantamiento de la existencia) de mi-

llones de hombres en Europa. No es de ninguna manera una casualidad que esta filosofía surgiera como una respuesta a las catástrofes nacionales, al principio en Alemania después de la primera guerra mundial, luego en Francia después del colapso y más tarde en Italia en condiciones similares. Los problemas de nuestro tiempo se han tornado existenciales de una manera que difiere fundamentalmente del modo como la generación precedente planteaba los problemas. En su autobiografía G. E. Moore refiere que su interés filosófico se despertó por una discusión entre Mc Taggart y Bertrand Russell, y que la tesis "el tiempo es irreal" dió lugar a su pregunta, "¿qué entiende la gente al decir que el tiempo es irreal?" Moore agrega que los problemas que atrajeron posteriormente su atención fueron siempre de esta clase. No fueron sugeridos por "el mundo o las ciencias", sino por las "cosas que otros filósofos han dicho acerca del mundo o las ciencias". Para nosotros estos problemas en apariencia externos, algo accidentales, son sustituídos por otros que parecen ser más importantes. Surgen inmediatamente de nuestra situación humana y nos tocan directamente como personas. Nosotros no buscamos los problemas. Los problemas nos eligen. Tenemos que expresarlos y atender a su exigencia. Todas estas cuestiones parten de un punto y a él retornan. Porque la propia existencia del hombre en este mundo está amenazada, porque el aniquilamiento del hombre, su deshumanización y la destrucción de su humanidad y de todos los valores morales es un peligro real, por ello el sentido de la existencia humana se ha convertido en nuestro problema. Tenemos que re-interpretar al hombre, su posición en el Universo, sus relaciones con sus semejantes y con Dios. Los problemas del existencialismo están vivos en la medida en que son, en sentido estricto, la expresión de la presente crisis del hombre, y en sentido amplio, de la permanente condición humana. Están vivos primero y ante todo como problemas metafísicos. Su importancia para la transformación de la metafísica se halla en el hecho de que son concretos y no abstractos. La filosofía moderna se basa en el principio abstracto del *cogito,* o en el supuesto de que no se me da nada sino los datos de la conciencia. Esta *cogitatio,* conciencia, pensamiento, *Bewusstsein überhaupt* o Espíritu (*Geist*) se suponía aislada y separada de la realidad. Los elementos de esta conciencia están allí y nadie sabe de dónde vienen; como dice Hume, las impresiones de la sensación "surgen originariamente en el alma de causas desconocidas". No niega que "dependan de causas naturales

y físicas", pero deja a la anatomía y a la filosofía natural la investigación de esta dependencia. Sin embargo, esto no basta, porque la misma dependencia puede ser esencial para la interpretación de estas impresiones. Por tanto no comienzo con el *Cogito ergo sum,* sino con el *Respondeo ergo sum.* Respondo, luego soy. Esta proposición no se ofrece como una verdad de certeza indudable de la cual pueden derivarse otras proposiciones igualmente indudables. Es, como el primer axioma de Descartes, una verdad de hecho y no una verdad de razón. Nos proporciona meramente una fórmula clave para la coordinación de las diferentes esferas de nuestra experiencia, que apunta a uno de los misterios de nuestra existencia. Soy en la medida en que respondo. Sólo respondiendo gano existencia en todas las esferas de mi ser (cuerpo, órganos sensibles, alma y espíritu). El hombre llega a ser por un acto de respuesta; su evolución consiste en una cadena de actos de respuesta complicados y relacionados entre sí. Responde mientras vive. Quien ya no responde está muerto.

Esto apunta a otro aspecto de los problemas existencialistas. En ellos el que interroga de pronto se torna cuestionable o problemático. Antes su existencia se daba por supuesta. Pero en los acontecimientos caóticos de nuestro siglo su propia existencia está amenazada. Tenemos que vérnosla de nuevo con las preguntas: ¿Qué es el hombre? ¿Cuál es su puesto en el Universo? ¿Cuál es su relación con el mundo animal? ¿Es simplemente un animal superior o el portador de la luz eterna? ¿Cuál es su papel en el mundo? ¿No lo habrá comprendido mal? ¿Cuál es el sentido de todo esto? Las preguntas tienen una doble función: subjetivamente despertar al hombre de sus sueños semiinconscientes y recordarle su verdadero yo, y, objetivamente, abrirle los ojos a un nuevo análisis de toda la esfera humana. En realidad, los problemas han llevado al estudio de la antropología filosófica y han de ser probablemente fructíferos para la psicología. Los problemas de la psicología existencialista están muy vivos. Esto se aplica también a los problemas morales del existencialismo. Dígase lo que se quiera contra Sartre; es él quien ha formulado el problema moral de la Resistencia:

"La elección que cada uno de nosotros hizo de su vida y de su ser fué una elección auténtica porque la hicimos cara a cara con la muerte, porque podía haber sido expresada en estos términos: Antes la muerte que. . ."

Su definición de la libertad como "total responsabilidad en la

soledad total" es una descripción sincera de esta situación, pero es un simple reflejo de la actitud totalitaria del opresor alemán en un hombre de la Resistencia francesa. Sartre nos obliga además a reconsiderar la formulación del problema moral en la presente situación que él describe como absurda, y el problema de los "semejantes", aunque rechacemos su descripción de otras personas como alguien que nos mira insistentemente. Estos son problemas concretos que tocan a la existencia humana, no problemas abstractos de un cálculo hedónico o de una regla moral meramente formal que en su validez universal se refiere al hombre en abstracto.

Pero cualquiera que sea la actitud del filósofo individual frente a estos problemas y aun si creyera que no le atañen, siempre debería aceptar el desafío del existencialismo. Le ayudaría a superar la filosofía no existencial de nuestro tiempo. La filosofía no existencial se interesa por meras palabras, o los símbolos y su manejo, por la aclaración de problemas científicos o por la mera charla. No está segura de sus problemas y a veces hasta ignora lo que son. El análisis lingüístico y la distinción de las diferentes clases de símbolos son importantes, pero no bastan. Las palabras y los símbolos son simplemente el medio para un fin, y no el fin mismo. No pueden reemplazar al pensamiento, ni siquiera en los signos substitutivos del álgebra y de la lógica simbólica. Un filósofo no puede dejar de preguntar lo que ellos significan. Sabe muy bien que la palabra "realidad" tiene diferentes significados. Pero ni un positivista lógico a ultranza podrá negar que uno de estos significados predomina en el problema de la realidad, cuando v. g. una bomba ha caído cerca de él y le ha roto una pierna. Debería darse cuenta que la filosofía tiene algo que ver con el hombre, que debe ser expresión del hombre total y no meramente de su intelecto. Exige también una decisión de su voluntad. Su filosofía debería responder a las exigencias de su tiempo. No debería tratar de esquivarlas y no debiera imaginarse que puede tornarlas inexistentes evadiéndose de ellas. O ¿es que no ve cuáles son las exigencias de nuestro tiempo? ¿Puede realmente pasarlas por alto? O ¿no quiere verlas por la sencilla razón de que él mismo está contagiado de la mortal enfermedad de nuestra época? Cualquiera que sea la fórmula que se elija —deshumanización del hombre, aniquilamiento del hombre o el problema de si el hombre sobrevivirá frente a la destrucción nihilista de los valores humanos y morales— los hechos son indiscutibles. Una vez más el mundo humano se parece al

valle lleno de huesos de la visión de Ezequiel. Y la cuestión se nos plantea de nuevo: "Hijo del hombre, ¿pueden vivir estos huesos?" La integración en un todo de las partes diversas y desintegradas, la rehumanización del hombre, tal es la tarea que debemos afrontar. No se puede esperar que un filósofo infunda nuevo aliento a los huesos muertos, pero se puede esperar que recuerde a los seres humanos lo que significa ser hombre. En suma, lo que necesitamos no es filosofías de la existencia, sino filósofos existenciales.

F. H. HEINEMANN

(Traducción de Roberto Rojo Alderete)

AL MARGEN DE LA PSICOLOGIA DEL ARTE

I.—"Los *estilos son significaciones conquistadas por formas; los hemos visto combatirse, sucederse, pero sustituir siempre el sistema desconocido del mundo por la coherencia que ellos imponen. Todo estilo consiste en poner forma a los elementos del mundo que permiten orientarlo hacia una parte esencial del hombre*".

El juicio final

Nada anunciaba, en los Cristos florentinos esculpidos por Miguel Ángel, al coloso del *Juicio Final* cuyo gesto de maldición sume en las tinieblas a los culpables arrancados a la efímera noche de la tumba. Ese gesto procede del Angélico —en quien parece dirigirse a los ángeles—, y su transformación es una de las más significativas en la historia de la pintura. En la Sixtina la multitud desamparada converge en una majestad donde se acurruca una Virgen patética, y todo —incluso la luz que rodea el torso de Hércules dos veces más ancho que lo exigido por las convenciones de la época— contribuye a convertir el hervidero de Josafat en el cortejo triunfal de un héroe. Pero el Juicio está presente: ese héroe no es un Aquiles; su gesto, la multitud a la que domina, la gran pre-

sencia difusa de la muerte y sobre todo la armonía de los ocres con los azules oscuros cuya noche bíblica no han alterado tantos retoques, dan a la obra el acento de los salmistas. Ese héroe, que es muy poco Jesús, pertenece indudablemente a Dios.

¡Qué papel pequeño el de Jesús en la Biblia de la Sixtina! La bóveda entera lo anunciaba, y cuando aparece sobre el altar (casi treinta años más tarde), los Tiempos se han cumplido. Esa lamentación heroica —la única que conoce la pintura mundial— ignora el temblor que impone la piedad de Rembrandt a las manos ofrecidas de su Cristo, y a las manos amenazadoras de sus Profetas: Rembrandt es el hombre de la Biblia entera. Frente a tal desenlace de la aventura humana, ¿en qué acaba la Encarnación? Ese Mesías triunfante no nació en un establo, no fué escarnecido, no asistió a los desesperados en Emmaus. No fué crucificado entre los ladrones. ¿Con qué sobrehumana humildad se le acercaron los santos que lo rodean ahora como una guardia real aterrada? Al son ultramundano de esas trompetas en la caída de todas las murallas, se extinguen las lamparillas seculares de los pesebres de Navidad en la tierra, la estrella de los pastores y el genio de Giotto. Los compasivos animales del pesebre pasan a ser simples bestias; el asno ya no rezará cruzando las orejas..., la Encarnación se ha convertido en una *prueba,* en tiempo de humillación.

Tiempo de humillación

Los Juicios góticos, el de Reims, el de Bourges, habían sido a menudo Resurrecciones; el de Miguel Ángel es una condena. No son elegidos sus santos angustiados, y el fresco no se ordena precisamente en torno a Cristo (como el Paraíso del Tintoreto), sino más bien lo desordena sabiamente el gran vacío donde se desmorona sin colmarlo el alud de condenados. A los desnudos se ha atribuído la influencia que ejerció, que aun ejerce, el arte de Miguel Ángel; y más aun desde que tres papas decretaron la destrucción del *Juicio Final.* Ello asombra, pues el desnudo cristiano era legítimo antes del pecado y después de la muerte: Eva y los resucitados. Respuesta que dió juiciosamente la Inquisición de Venecia al Veronese cuando éste quiso cubrir sus perros bravos con la autoridad de Miguel Ángel. Asombra también que el *Juicio,* condenado al pudor un mes antes de la muerte de Miguel Ángel, haya sido acusado, durante otros dos siglos, de "deshonesto"; esa confusión de Titanes era sos-

pechosa de sugerir chocarrerías a los hombres a quienes las estatuas de Bernini aleccionaban. Ahora bien; el *Juicio* es, evidentemente, una de las obras menos sensuales que existen. Pero sus vilipendiadores, que ignoraban las razones de su hostilidad, no se engañaban cuando veían en ella una obra enemiga.

Porque esos desnudos no están embellecidos, pero están magnificados. Para Miguel Ángel el mal no es "una privación"; no es de barro su infierno. El polvo humano que se arremolina al viento del Juicio, esboza la gran sombra luciferina; es el Último día, es también el fin de Satanás en lo sucesivo sepultado en su reino de los muertos. Cosa que podía expresar un arte cercano al de Milton y al del último Hugo, que Miguel Ángel presintió evidentemente; y que lo fué a través del hombre. Pero el hombre de Miguel Ángel —en ese fresco que no agota su arte, como *Macbeth* no agota el de Shakespeare— está en oposición al hombre "reconciliado" de Rafael; el hombre es la suma que se arriesga en un misterio punzante que *no puede* aclararse. El Nuevo Testamento salva al hombre de Rafael; el Antiguo engrandece al de Miguel Ángel, lo ahonda, lo obliga a convertirse en la más alta expresión de su drama, donde resuena el eco del drama universal. Es héroe no en la medida en que domina su condición, sino en la medida en que asume su grandeza. El arte es para Miguel Ángel un medio de revelación: pinta su rostro en la piel atroz de desollado que San Bartolomé presenta, no a Cristo, sino a los espectadores. Nada permitirá comprender mejor la conquista de una significación por el genio como comparar la ironía gótica de los esqueletos de Signorelli con el sonido grave que desde la parte inferior del fresco orquesta la polifonía de Miguel Ángel: la muerte contemplada por el hombre, el hombre a quien fascina la multitud atormentada con su rostro inexorable, presente para siempre detrás del rostro del Juez que la domina en vano.

En ese Juez sin precedentes acaba de cambiar no sólo el rostro sino también la significación de Cristo. Y en consecuencia, la de las figuras que lo rodean. Por emparentados que estén esos desnudos con los de la bóveda; por emparentados que estén esos rostros con los de los Profetas, adquieren otra significación porque son posteriores a la venida de Cristo y ya no la preceden. Mal se entiende que un Juez de Israel surja por encima de los Condenados de Signorelli, allí donde figuran los demonios de alas puntiagudas y los caballeros de leyenda dorada; no se entiende mejor que los desnudos de las catedrales, y aun el pobre rebaño humano de Orvieto, fueran

dibujados alrededor del Juez. El desnudo friolento de los góticos pinta siempre al hombre desposeído; aun en el arte románico de Autun, las almas juzgadas tienen gestos de niño. Pero el espanto convulsiona a los condenados de Miguel Ángel sin someterlos, y el gesto exterminador que los domina procede, a través del Angélico, del pasado más lejano: es el que fulminará a los ángeles rebeldes.

El hombre engrandecido, no salvado

La caída de éstos debía figurar en la delantera del Juicio. ¿Por qué imaginarla? Allí está. Miguel Ángel borra del cristianismo un cuento de hadas secular. Si Cristo heroico no es vencedor de monstruos sino de una humanidad heroica también por su condenación misma, vencedor de una marejada dolorosamente prometeica. Lo que se temerá en esos desnudos, petrificados en sus contorsiones como la mujer del Diluvio, no es una voluptuosidad que ignoran (y Signorelli había sido más turbio), sino el acento de epopeya aportado al conflicto agustiniano. Aquí, "el hombre a tal punto mancillado por el pecado que su mismo amor, sin la gracia, mancillaría a Dios", ha encontrado en la soledad su agitación sublime. Está engrandecido, no salvado. Cuando cayeron los lienzos que ocultaban el fresco, el Papa, dicen, se arrodilló y oró. A la misma hora, sin duda Lutero meditaba... La única respuesta al *Juicio Final* es la gracia.

La nueva significación de Cristo se extiende al mundo entero y a cada una de sus figuras. Esas formas, bajo el nombre de barroco, cubrirán Europa. Pero si hicieron estallar aquéllas sobre las cuales se apoyara primeramente Miguel Ángel; si olvidaron a Donatello y a Verrochio así como la enseñanza del fresco recibida en Ghirlandajo; si el brazo de Cristo borró el brazo tímidamente pintado por el Angélico, esas formas mantendrán su vasto decorado. Si el genio de Miguel Ángel transformó totalmente el antiguo espectáculo gótico, Venecia recubrirá con su opulencia esa armadura del Príncipe Negro. Su color invertirá su acento, sacará de esa angustia el triunfo del *Paraíso* del Palacio Ducal. Hasta que, después del deslumbrante y pueril *Juicio Final* de Rubens, ese "Dies irae" afronte una sociedad romana a tal punto extraña a la voz agustiniana que ya no la entienda siquiera. Y cuando el palacio arruinado sólo sea para

la piadosa fiesta jesuíta una decoración pasada de moda, los profetas de Israel irán a obsesionar, en el ghetto de Amsterdam, el último taller de Rembrandt.

La plenitud

II. — *"El artista parece un jugador permanente cuya obra capital es la partida ganada. Ha ganado, ¿pero qué? En primer término, la plenitud. Lo que permanece de un gran artista, ya se crea al servicio de Dios, de la belleza, de sí mismo o de la pintura, es la mayor densidad de su arte."*

Y acontece que la obra capital nos llega como tal, no en función de su autor; es ella la que resucita toda la obra desaparecida. La *Pietà* de Villeneuve no domina la pintura de su autor, de quien nada sabemos. La resurrección de Vermeer se operó en torno a la *Vista de Delft*; la de Latour, en torno al *San Sebastián* de Berlín; la de Grünewald, en torno al retablo de Issenheim. Hemos pasado, aquí, de la obra capital al conjunto de la obra; luego de ese conjunto al hombre. ¿De dónde procede, pues, el poder de esos cuadros que ninguna idea preconcebida de la belleza reveló?

En primer lugar, de su autonomía. No pertenecen a ningún maestro conocido; ahora bien, los cuadros que no pertenecen a maestros, no pertenecen al azar sino a discípulos o a eclécticos. Ninguna de esas pinturas era ecléctica; y el *San Sebastián* no era, evidentemente, la obra de un "Caravagista septentrional" cualquiera. Cada una expresaba un mundo pictórico pleno y particular; cada una era un fragmento oscuro de un lenguaje conocido: el de la conquista.

Un lenguaje conocido

Alguien lo hubiera distinguido antes de no estar frecuentemente amortiguado en los maestros. El genio se conquista obstinadamente, pero no cuadro por cuadro. Los pintores viven de su pintura, y pintaron largo tiempo rostros que no habían elegido; tales trabajos de Rafael en la Sixtina debilitan su acento hasta perderlo. En una palabra, el pintor no pinta siempre con su genio... No lo abandona, no lo mezcla al de otros maestros; parece diluirlo en el gusto de

época, en obras menores que se degradan hasta llegar a ser, en los vulgarizadores, una reconquista del maestro por el gusto. Cuando Thoré redescubrió a Vermeer, Rafael estaba aún en plena gloria y su ejemplo es indudablemente el más revelador. Se lo tenía desde mucho tiempo atrás por el inventor e intérprete más distinguido de una suavidad cristiana que debía terminar en San Sulpicio. Sus encantadoras Vírgenes habían seducido a los siglos, y sin duda Rafael no fué indiferente a la parte más vulnerable de su obra. Pero supongamos su gloria borrada como lo estuvo la de Vermeer, y que se encuentre, en alguna iglesia apartada o en el desván del Palacio Pitti, la *Virgen de la silla;* experimentaríamos en seguida el sentimiento que experimentan frente a ese cuadro los espectadores poco sensibles a Rafael, entre los cuales me cuento: el del genio. La presencia de un mundo pictórico autónomo sería tan evidente como lo es a nuestros ojos; aun más, sin duda, pues no bien se ubicara nuevamente en la historia ese maestro olvidado, se descubriría que su genio reside en eso que intentó tomarle el Ingres más abstracto, no en lo que tomó el Guido a sus ilustraciones. Esa composición ceñida en extremo, esa intensidad gobernada, esa misma abstracción, expresan con una claridad de símbolo aquello que diferencia netamente a Rafael de Fra Bartolomeo o de Andrea del Sarto, así como aquello que opone el esfumado de su dibujo duro, que Ingres comprendió tan bien, al de sus imitadores. Y las grandes obras de Grünewald antes de que se llamara Nitthardt, la de Latour desconocido, las de Vermeer olvidado, lo fueron por la presencia de un mundo pictórico semejante, coherente, autónomo y cerrado. Esa plenitud no es tan sólo el dominio de lo que la obra representa, aunque muchas veces produzca esa ilusión; es conquistada por sí misma, existe por sí misma, y todo artista la reconoce al pasar, aun en un arte muy diferente del suyo (a condición de que no lo rechace), con tanta seguridad como reconoce la armonía o la monumentalidad. Es equívoca en las obras clásicas, que a menudo buscaron su sucedáneo; pero Poussin utiliza el paisaje italiano para asegurar la suya, y no la encuentra ornándola, pues sus procedimientos de composición serán imitados en vano, en tanto que sus figuras hablan el lenguaje de sus árboles. Es evidente en todas las otras artes. Despierta en nosotros el sentimiento que experimentaban los hombres de la Edad Media en presencia de animales desconocidos cuando sentían inmediatamente que no eran ni autómatas ni monstruos, sino formas que habían adquirido en regiones lejanas

de la vida universal, sentimiento que experimentamos nosotros mismos en presencia de las plantas que vemos por primera vez. Es exactamente *el sentimiento de creación*. Ninguna obra secundaria lo engendra; la *Pietà* de Nouans es una obra capital, y sin duda tan de Fouquet como la *Escuela de Atenas* lo es de Rafael, quien está lejos de haberla pintado solo. Esa plenitud está presente tanto en las figuras del Antiguo Imperio como en el *Auriga* o en la *Dama de Elche*, tanto en tal cabeza kmer como en *Uta*, tanto en el *Adán* de Miguel Ángel como en los de Van Euck y Masaccio, tanto en la *Ninfa y el pastor* de Ticiano como en el *Conde de Orgaz*, en el *Triunfo de la sardina* de Goya, en el *Castillo Negro*, en los *Cuervos* de Van Gogh, en *Guernica* o en el *Taller con pájaro* de Braque. Los cuadros más significativos de los grandes artistas han reemplazado en el cimacio del museo a los cuadros italianizantes, pero el cuadro más significativo no domina la obra de un maestro sino cuando posee esa plenitud, que nada tiene que ver con la riqueza. Se ha querido considerar capital el cuadro donde el artista emplea todos sus medios; pero los emplea a veces, si así puede decirse, por supresión: la tela capital de Rembrandt no es la *Ronda nocturna*, y Rubens no es menos Rubens cuando sólo quedan, de la profusión de la *Kermesse*, las huellas rubias de los hijos de *Elena Fourment*... La obra elegida por nosotros entre las grandes es aquella cuyos medios están más estrechamente emparentados con los de nuestro arte, y por ahí entra en la metamorfosis. Seguirá siendo elegida tanto tiempo como viva el lenguaje que prestamos a la pintura, que no es inmortal...

Un lenguaje que no es inmortal

Sin duda esas obras elegidas lo son entre las obras capitales, que son altas conquistas pero en un dominio específico. Tengamos cuidado con la literatura, donde algunas de ellas se refieren a la experiencia o a la palabra. Aquel que no oye a Mozart tampoco oye a Beethoven, admira los cobres; y aquel que se niega a ver a Piero della Francesca no ve ni a Miguel Ángel ni a Rembrandt, confunde sus obras con las de sus imitadores. Cuando la pintura se convierte en una lengua universal (en la Edad Media es una evidencia y no una lengua, pero no es universal), ya no tiene obras maestras sino para quien la comprende, así como no existen obras maestras de la

música sino para quienes no la consideran un vano ruido. Pero, por haber llegado a serlo, sus obras más grandes adquieren su plenitud de acento tanto frente a sus iguales lejanas como frente a las obras menores: el *Hombre del casco* de Rembrandt frente al genial *Retrato de Yoritomo* así como frente al mediocre *Porta estandarte*. Entonces desaparece el misterio de su acción. No, no hay *einfühlung*, no hay participación que explique la acción de Rembrandt; ni estamos "liberados de la gravedad", ni se nos introduce inconscientemente en la posada de los *Peregrinos de Emmaus*. Por real que sea, llegado el caso, nuestra participación en lo representado (sobre todo en el teatro), no la provoca menos una obra mediocre que una obra maestra. Un ritmo de marcha nos hace marchar, no nos mueve a admirarla. Por su cualidad y no por lo que representan, aunque sea desconocido, nos llegan los cuadros; y las grandes obras nos llegan en tanto que tales, no en tanto que otra cosa. Un gran artista no es autónomo porque sea original; es original porque es autónomo. De ahí su parte de soledad. Pero hemos descubierto en qué constelación se ordenan esas estrellas solitarias.

"Los grandes artistas no son los transcriptores del mundo; son sus rivales."

III. — *"Algunos artistas y teóricos oponen con vehemencia el arte moderno a algunos artes antiguos; el público, por su parte, los une en su pasión, y la que le inspira la pintura moderna lo lleva a colmar el Louvre, no a desertarlo. El Museo imaginario se elabora, al mismo tiempo que el conflicto que opuso el arte moderno al arte oficial termina con el triunfo del primero, y parece imponer la autonomía de la pintura. Contribuye a sustituir una cultura que en todos sus dominios pretendía concebirse, por una cultura que no se concibe; ¿pero puede concebirse una cultura vinculada con ese arte de Grandes Navegantes?"*

Nuestro arte victorioso teme no sobrevivir sin metamorfosis a su victoria. No ha cesado de invocar a su sucesor y comienza a sospechar que la pintura no continuará quizá la curva seguida desde Manet, y sobre todo desde Cézanne, hasta Picasso. ¿Pero hasta qué punto nuestro arte es el de nuestra cultura? Es posible que el sucesor del arte que hemos llamado moderno sea un arte aun más específico; no es imposible que ese arte sea la resurrección misma,

antes de ser el arte imprevisible, sin duda más vasto y más profundo, nacido de esa resurrección.

Es que a las resurrecciones de obras emparentadas con las de nuestro arte, se añade otra de naturaleza totalmente distinta, cuyas consecuencias son aun hoy imprevisibles y que el mundo nunca había conocido. No deja de sorprender que un arte de saciedad se remita a Miguel Ángel, que Bonnat se remita a Rembrandt; pero nos parece no menos singular que una pintura que encuentra su valor en sí misma resucite tantos valores que le son extraños; que Manet y Braque puedan ser traductores de los lenguajes que nos dirigen el gran arte búdico, el arte sumerio, los artes precolombinos. Por otra parte, no lo traducen pero nos permiten entenderlos. El cirujano que opera a un enfermo de cataratas no le traduce el mundo: se lo da o se lo devuelve. Antes del arte moderno, nadie veía una cabeza kmer, menos aun una escultura polinésica, porque nadie las miraba. Estaban cubiertas para sus espectadores por la misma máscara que el arte griego para los del siglo XII, el arte medieval para los del siglo XVII. He dicho que la proyección del presente en el pasado no cesó, que resucitábamos a los pre-románicos en tanto que expresionistas; pero nuestra civilización es la primera en no resucitar únicamente los artes que no se parecen al suyo. Los resucita a través de éste, no a su imagen.

La proyección del presente en el pasado

No se hubiera opuesto, en el siglo XII, una estatua Wi a una estatua románica, sino un ídolo de los budistas a un santo. No se hubiera opuesto una pintura Song a Poussin, sino un paisaje extraño a la obra de "un arte magnífico". Ahora bien, si no se miraba ese paisaje ante todo como obra de arte, no significaba nada. No era negado por el talento pictórico de Poussin, sino por la noción del arte al cual ese talento servía, inseparable de ella. Del vasto y grandioso dominio del arte extremo-oriental, el clasicismo se anexó la *chinoiserie;* el estetismo y los primeros artistas modernos, las estampas japonesas; nuestro arte aporta a la cultura estatuas dignas de las de nuestra Edad Media, los frescos y pinturas budistas, los Braque agudos de los rollos de los Tairas, la aguada Song.

Ningún arte fué distinto en otro tiempo de los valores exclusivos, y no específicos, a cuyo servicio estaba y que volvían invi-

una obra que lleva en sí misma su propia existencia, según el proceso que dió a los animales de Altamira su independencia mágica; pero esta independencia no es la autonomía de Picasso.

No olvidemos que somos los primeros en aceptar la idea de que cada arte es inseparable de una significación particular que se ha hecho evidente: las formas que antes no accedían a una significación preconcebida del arte (o cuyas cualidades técnicas no mantenían una intrusión a menudo amenazada) no eran vinculadas con otras significaciones, sino rechazadas al limbo. Ahora bien: las más conmovedoras de nuestras resurrecciones son a menudo las más significativas; ni los *Reyes* de Chartres, ni el *Cristo devoto,* ni el de Grünewald son obras tibias. Pintores y escultores las miran como si en ellas la fe estuviera al servicio del arte, pero no ignoran lo que deben a su fe, ni lo que tantas obras rescatadas deben a su comunión desaparecida; y la multitud a la cual el arte moderno ha operado de cataratas acoge lo que sugieren las obras rescatadas, como la multitud romántica acogió una confusa significación de obras góticas y románticas cuando descubrió sus formas.

Pero la fe que trasmitían las obras medievales en modo alguno era ya la suya. Llegaba como nos llegan hoy todas las significaciones, a través de la metamorfosis cuya acción resulta más visible cuando toca un pasado más lejano. El bisonte de Altamira no es ni un grafito ni un dibujo moderno, pero nada nos dice (salvo de la presencia de la creación artística aun en la prehistoria) de los magdalénicos, y poco del particular sentimiento mágico que expresa. La significación de las figuras sagradas de Egipto, que pertenecen a un arte histórico, nos es sugerida más que trasmitida. Los grandes lenguajes que la metamorfosis aporta, ya no son los lenguajes originales: "*cada obra capital, o sentida como tal por nosotros, nos trasmite uno de ellos como si fuera el de un artista creador de toda la riqueza espiritual que expresa. Sabemos que una cabeza budista kmer implica siglos de budismo, pero la miramos como si el escultor hubiese inventado su espíritu y su complejidad. Dispone para nosotros de un 'absoluto relativizado'. Mágicas, cósmicas, sagradas, religiosas, las grandes obras nos llegan desde el fondo del pasado como otros tantos Zaratustras inventados por sus respectivos Nietzsches*".

(*Traducción de Aurora Bernárdez*) *ANDRÉ MALRAUX*

SECRETO MANIFIESTO

Es preciso empezar por hablar de lo que pasaba en el Grand Hotel, porque la cosa partió de allí. Y como todo el mundo sabe lo que pasa en un Grand Hotel, se hace penoso hablar de ello.

Además hay que recalcar que no pasaba nada extraordinario sino, precisamente, lo más habitual: se desenvolvía con perfecta ortodoxia el rito del Grand Hotel. La única particularidad digna de señalarse, la única determinante, en cierto modo, o más bien condicionante del hecho, es que esto ocurría en el Grand Hotel de Amalfi.

Después del almuerzo bajo la pérgola, o por la noche, en la terraza iluminada por globos traslúcidos como lunas fijas, se agrupaba la gente, remansándose según sus afinidades alrededor de algunas mesas que se constituían en núcleos. Había una mesa del barón Dolju, que mediante anécdotas de polvorienta diplomacia reunía a los que se deleitan con el sabor de la política, había una mesa de Mr. Nathan, en la que se formaba una tertulia donde se hablaba de cosas, de mujeres, es decir, de amor, y había, por el estilo, otras muchas islas.

Éstos eran los asiduos, los que generalmente invernaban allí, huyendo del clima de sus países, y cuando llegaban los veraneantes les acogían como dueños de casa. Pero entre los veraneantes aparecían con frecuencia ciertos turistas burgueses que no eran acogidos por nadie. Llegaban a veces jóvenes parejas, ostentando su dinero en la carrocería del coche o en los diamantes de las mujeres, y estos burgueses transitorios quedaban al margen de la relación establecida entre los *habitués*. Sin embargo, no discordaban; ellos también estaban incluídos en aquel concierto que nadie oía, porque cada uno ejecutaba su parte como uno solo, creyendo gestos mudos los movimientos de los otros. Ninguno de ellos sospechaba que pudiera haber un lugar donde llegasen acordadas las diversas resonancias, ni mucho menos que su total fuese inteligible.

¿Cómo dar idea de aquella diversidad? Los fragmentos de diálogos inconexos que se podrían citar son muchísimos, tantos que

causarían confusión. Será preciso destacar unos cuantos, los que en aquella ocasión estuvieron estrechamente unidos, ignórandose.

Concretamente, en aquella ocasión dos parejas de jóvenes burgueses aparecieron en la terraza, precedidas por el *maître,* pasaron con aplomo por entre la gente y ocuparon una mesa.

Durante la comida solamente hablaban tres comensales; el cuarto comía en silencio, y en su pecho, que subía y bajaba suavemente, se mecía un broche rutilante.

Hablaron del ambiente *refinado,* de la iluminación *discreta;* hablaron de la comida y las opiniones no fueron unánimes.

—La comida... Sí, es de calidad, está bien servida, aunque si vamos a ver, en total no es gran cosa.

—Pero, querido... En todo caso, a un sitio así no se viene por la comida.

—Ya, ya lo sé.

—Y esta noche que estamos gozando, doctor, ¿no le parece que vale más que el mejor plato?

—¡Oh!, eso sí, la noche...

La noche que estaba extendida sobre el Grand Hotel y sobre Amalfi, mirándola hacia la colina parecía negra, hacia abajo, sobre el puerto, era plateada, el agua estaba llena de espejuelos que culebreaban entre los barcos anclados y el comentario que inspiraba tenía que ser parco; sólo el silencio podía retratarla tal como era: indecible. Por lo tanto, aquella noche no se dijo nada más de la noche.

Al día siguiente, a la hora del almuerzo, la luz verde a través del follaje de la pérgola, la luz blanca nacarada sobre los manteles, pedían ser glosadas largamente, y el doctor y el ingeniero no tardaron en extenderse sobre el esplendor del día. Hablaron de la alegría de vivir, de lo tonto que es matarse trabajando cuando se puede ser feliz sin más que unos calzones rotos, tumbándose al sol en la playa...

—¿No le parece, doctor?

—Eso es lo que yo me he dicho mil veces.

—Pero no es lo mismo, querido, no es lo mismo.

Y hasta la cabeza bovina que rumiaba en silencio, aunque no llegó a asentir, se balanceó un poco, como diciendo: "Qué cosas tan tontas se les ocurren. Claro que no es lo mismo..."

Luego, porque en el hielo hay una botella que al volcarse en las copas las llena de un vino rubio, color topacio, y porque al

llegar las copas a los labios la frescura se extiende hasta la garganta y de allí parte hacia una transmutación del frío en ardor que llega a las venas, por todo esto, el doctor y el ingeniero hablaron de un pueblo pagano, bien apegado a la tierra, un pueblo que sabe vivir el placer del momento. De aquí partieron a considerar que la juventud es algo precioso y que a veces no sabemos apreciarla; no pensamos que la juventud pasa y luego...

—Luego viene la vejez, doctor.

—¿Y luego?...

—Luego está el misterio.

—¿Qué misterio? ¿Qué es eso del misterio?

—Le diré, doctor, si yo supiera lo que es el misterio...

—Lo que yo sé es que no estamos en una época de tinieblas: hoy todo está claro. ¿Quién cree en el misterio hoy día? ¿Qué le parece, ingeniero, se puede creer en el misterio aquí, con esta luz?...

Así quedaba cumplido el rito diurno y luego llegaba otra vez la noche. Entonces, cuando la orquesta dejaba escapar unas notas limpias que se destacaban en el ambiente como los globos luminosos en la oscuridad, al ocupar su mesa decían los tres comensales:

—¡Qué noche!

—¡Qué noche!

—¡Oh, qué noche!...

Aquella segunda noche recorrió la terraza un estremecimiento general, como si hubiera cruzado el espacio un meteoro. Pero el fenómeno fué más próximo: fué en la misma terraza donde apareció este nuevo personaje, destacándose con tal singularidad que por su presencia todos los otros, los más notables, los que momentos antes se movían como primeras figuras, quedaron convertidos en coro.

Pasó ligera —era una mujer—, cruzó en diagonal la terraza y fué a sentarse junto a la baranda desde donde se divisaba el puerto: allí ocupó una mesa, sola.

Al pasar, repartió algunos saludos. Varios hombres le salieron al encuentro; ella les abandonó un momento su mano, pero no se dejó detener y alcanzó su mesa. Entonces los comentarios se alzaron por todas partes, en la voz del coro.

—Viene sola.

—No lo estará por mucho tiempo.

—No ha cambiado nada.

—¿Por qué había de cambiar?

—Porque pasan los años.

—Todavía no los teme.

En las mesas donde predominaban los hombres, los grupos se hicieron divergentes, las conversaciones perdieron coherencia, porque los que quedaban de espaldas al sitio que ella había ocupado se volvían apoyándose en el respaldo de la silla y todos tomaban actitudes inestables, prontos a levantarse al menor signo.

Los grupos de mujeres, por el contrario, se apiñaron; las cabezas concurrieron en el comentario susurrado ligeramente, mientras los ojos la seguían. Los ojos se escapaban de las órbitas, se hacían dúctiles y ubicuos; las ojeadas superaban la línea recta, y sorteaban las mesas, pasaban a través de la inmovilidad del *maître*, giraban rodeando las espaldas de senadores y banqueros. Las miradas pertinaces, insaciables, llegaban hasta ella, y Mrs. Nathan, que no quiso arrojarle la ojeada furtiva, se volvió, apoyándose en el respaldo de su asiento, movió la cabeza enseñando su sonrisa de grandes dientes, como quien agita un pañuelo, y dijo:

—¡Esta querida Irene! . . .

—En todo el invierno no he oído hablar de otra cosa.

—Ahora no tendremos que oír: veremos.

El murmullo llegó hasta la mesa del ingeniero y del doctor y allí no levantó comentarios: produjo un estupor casi enojoso. Al pasar Irene, los cuatro comensales se sintieron incómodos; no sabían por qué y era precisamente porque no lo sabían. Las dos mujeres la encontraron intolerable como si se hubiera presentado desnuda, y, realmente, iba como desnuda. No llevaba joyas ni adornos muy visibles, el pelo le nacía bien alrededor de la frente y le caía hacia atrás, con sencillez. En torno de su cuerpo flotaba una cosa que era apenas un vestido: era un trozo de muselina que se sostenía sin tocarle los hombros ni la espalda, como cuando alguien que camina en contra del viento lleva durante un rato un papel o una hoja seca adosada a una pierna. Así, una tela ligera, de tonos claros, iba apoyada en su cuerpo, sin que se pudiera decir que lo cubriese.

Los dos hombres de aquella mesa estaban dispuestos a declarar —si alguien se lo preguntase— que no les gustaba.

A la mesa de Irene llegaron asaltantes de todos los grupos, pero ella, deshaciéndose de los lazos que le tendían, se acercó a la mesa de la vieja condesa de Bari, que estaba como siempre acompañada por su sobrino; después de cambiar unos cuantos besos y unas cuantas noticias, Irene dijo a la condesa:

—Me llevo a Pablo un rato; se lo devolveré en seguida.

Pablo era mucho más joven que Irene, pero la amistad entre ellos era una amistad, no era una escena más de la comedia.

Y la comedia acababa de terminar. Una vez que se encontraron sentados en dos sillones próximos, al fondo de la terraza, mirando hacia la montaña, todo lo que quedaba atrás había terminado. Estaban en otro plano, en el mundo de la confidencia. Pero no de la confidencia cargada de problemas o conflictos; estaban, simplemente, en el mundo donde se comunican los pensamientos que casi no se sabe a qué obedecen, los deseos aparentemente caprichosos, pero que tienen un valor si se les puede vivir en intimidad.

Irene expuso su plan en seguida:

—Mañana, a primera hora, nos vamos hacia Ravello. ¿Ves esa hendidura en la montaña? Por ahí es, no hay más que seguir el torrente.

—Sí —dijo Pablo—, conozco el camino, pero ¿por qué quieres ir?

—No sé por qué, pero quiero absolutamente. Yo estuve allí hace ya más de diez años y quiero volver ahora. A Ravello no, al camino; quiero hacer ese camino otra vez.

—¿Con quién estuviste?

—Con *alguien.*

Irene comprendió que tenía que explicar por qué quería ir; no tenía sentido ir con otra persona si esa persona no sabía lo que buscaba allí.

—Mira —dijo—, este año he rodado como nunca y hace meses que no se me quita de la cabeza la idea de volver a ese sitio. Desde Miami vengo pensando en subir por el camino de Ravello. Si no hubierais estado vosotros, me habría llevado un desencanto porque siempre me hice a la idea de que tú ibas a acompañarme.

—¿Tienes miedo de ir sola?

—Siempre tuve miedo de ir por ese camino y nunca fuí sola. Es terrible el camino ese.

—Sí, es algo sombrío, pero yo fuí con personas de mi familia y no me enteré mucho.

—Pensé primero ir sola, pero luego me dije: no, sola no voy a quedarme parada indefinidamente en ciertos sitios que son los que quiero volver a ver, en sitios donde había ciertas cosas de las que necesito hablar con alguien, y entonces pensé que de todo eso sólo puedo hablar contigo.

—Bueno, empieza por decir qué son esos sitios y esas cosas.

—Primero, si vas de acá para allá, hay un molino abandonado, sobre el torrente; luego, donde el camino hace el ángulo que toma ya la subida hacia el pueblo, hay una poza muy honda, ¿no la recuerdas? El torrente se remansa allí, la montaña forma detrás un terraplén todo cubierto de hiedras y lianas. El agua es profunda y verde...

—¿Y qué pasó?

—No pasó nada. Había en el agua una culebrita que nadaba muy despacio, parecía un cordón de seda que resbalase por su peso. La sacamos del agua con una rama, la pusimos en la orilla y nos quedamos mirándola. Un chico que venía hacia el pueblo, cuando la vió dijo: "Es una víbora". La palabra nos dió miedo y el muchacho le pisó la cabeza con el tacón del zapato.

"No, no pasó nada más... Luego, había también... Bueno, no es que había, porque no estaba allí quieta: la vimos pasar. Era una mujer que iba en un coche descubierto, parecía inglesa, era bonita, ni joven ni vieja, y tenía una cara que no puedo explicarte. Lo único extraordinario era la cara que tenía, pero ¿cómo puedo yo decirte lo que había en aquella cara? ... Lo más atroz era que uno sabía que todo el mundo podía tener esa cara. Era como la última cara que se puede tener, como la cara que se tendrá cuando se llegue al final de todo.

"Muchas veces, después, dijimos: "No, no hay que poner nunca la cara de la señorita..." ¡Ay!, qué extraño, se me ha olvidado el nombre que le dábamos. Porque le dimos un nombre que luego hemos repetido mucho... Pero, Dios mío, ¿cómo la llamábamos?

—Recuerda sistemáticamente cómo iba vestida, dónde estabais cuando pasó, y así hasta que des con el nombre.

—Bueno, iba en un landó descubierto, llevaba una blusa blanca con valenciennes, creo que la falda era gris y que llevaba zapatos de tacón bajo, aunque no era una mujer como para gustarle andar por la montaña, y nada más... Nosotros estábamos al borde del camino, del lado del torrente, cuando la vimos pasar ya estaba casi oscureciendo. Y nada más... No puedes figurarte cómo me angustia no recordar el nombre que le dábamos. ¡Y no haber sabido jamás cómo se llamaba!... Fíjate, aunque ahora lo recordase, por ese nombre no podría buscarla, pero tengo la impresión de que si la llamase a gritos, acudiría.

—A lo mejor ella os dió también un nombre y ahora os está llamando; por eso quieres acudir.

—¿Será posible? . . . Entonces hace meses que me llama, porque no puedo quitarme de la cabeza ese camino. Mañana, cuando estemos allí, ¿crees que recordaré?

—Seguramente. ¿Sabes?, ahora soy yo el que tiene miedo de que recuerdes más. ¿Por qué era tan atroz todo eso?

—Pero yo no te he dicho que fuese atroz.

—Sí, lo has dicho.

—El caso es que lo era. Bueno, ya me conoces.

—Probablemente lo único que había de atroz en todo aquello eras tú.

—¿Y la víbora, las hiedras colgando del terraplén, y el molino abandonado? . . . Mañana lo verás todo.

—Sí, todo: nos pararemos al borde del camino y veremos subir en el landó a la señorita. . .

—¡La señorita de Ravello! Así la llamábamos; eso, nada más que eso. ¿Comprendes? Eso, lejos de Ravello era algo.

La noche pasó en un vuelo. A la hora convenida se encontraron en el garage: se habían escapado por una puerta lateral, evitando cruzar el "hall", donde se reunía la gente antes de ir a la playa.

Cruzaron la plaza, y en vez de salir directamente a la carretera fueron siguiendo algunas calles que parecían más resguardadas por la sombra de las casas, pero el sol estaba ya alto y la sombra no llegaba a la calzada: el día que empezaba era ya puro fuego.

Tomaron una calle que iba a desembocar al camino, una calle no muy ancha, donde se cruzarían con dificultad dos coches. Del lado derecho bajaban callejuelas, casi todas escalonadas, algunas en ángulo o zigzag, que dejaban a la altura del piso en ciertos lugares las azoteas que correspondían al plano más bajo. Estas callejuelas eran estrechísimas, como tajos en la blancura de las casas, y al fondo brillaba el mar, cegador.

Irene dijo:

—Me dejé olvidado el sombrero. Si hubiera donde comprar uno . . .

—Seguramente —dijo Pablo—, por aquí siempre venden cosas de paja.

Al cruzar una de las callejuelas pendientes, vieron que asomaban cestos colgados a la puerta de una casa. Dejaron el coche en la esquina y bajaron, pegados a la pared, procurando meterse en el medio metro de sombra que daba en la acera.

El zaguán estaba lleno de objetos de paja y cuerda: cestos, sombreros, sandalias. Dijeron: "Qué cosas tan bonitas. Vamos a llevar algunas".

Cambiaron unas cuantas palabras más. Pablo dijo:

—Compraré un cesto para que mi tía lleve a la playa sus novedades literarias.

Irene:

—Yo también elegiré algo.

Pero esto que dijeron y acaso alguna otra cosa, ya no tuvo el *tempo* normal de un diálogo. Irene y Pablo estaban ya muy lejos uno de otro: entre ellos quedaba el zaguán, con los seres y objetos que lo poblaban.

Al entrar en el zaguán, entraron realmente en la sombra; había allí cierta frescura, pero la habitación estaba traspasada por la luz porque en el fondo, frente por frente a la puerta de entrada, había otra puerta que daba a un pequeño huerto lleno de sol. En aquella puerta estaba sentado un viejo, cosiendo una red. Se levantó al verles entrar y fué a atender a Pablo: empezó a enumerar precios y a señalar detalles de la manufactura.

Irene, por su parte, descolgó unas sandalias de rafia y se puso a examinar el tejido. Tenían fibras verdes, rojas, amarillas; mientras las observaba, escuchaba una melodía que sonaba muy cerca. Sabía de dónde provenía, porque al llegar había visto que en la acera, junto a la puerta del zaguán, estaba sentada, en una silla baja, una mujer durmiendo a un niño.

La voz era muy dulce y muy entonada, cantaba una canción de cuna conocida. Irene observó que al empezar la estrofa, la acometía, aunque muy suavemente, de un modo grandioso; luego, el ritornelo ya era más trivial; pero empezaba la estrofa siguiente y el arranque era como un acento que se elevaba hacia lo más alto, desde lo más profundo.

Irene salió a la puerta con la sandalia en la mano, fingiendo que salía a mirarla a la luz para que la mujer no callase al sentirse observada. Y la mujer siguió cantando, sin notar siquiera su presencia.

Irene escuchó, sin mirar, el principio de la estrofa.

Nini ninino se ti vuoi dormire
Il letto te lo faccio de viole . . .

Imaginó la placidez del sueño de aquel niño bajo el canto dulcísimo, y miró con disimulo: el niño no dormía, su expresión no era plácida: era como ausente, sin inteligencia, sin vida. Tenía la cara echada sobre el hombro de la madre y le caía de la boca un hilo de baba que corría a lo largo de la blusa; la cabeza estaba echada en el hombro, como abandonada a su peso, que el cuello desproporcionado con ella nunca podría alzar. El resto del cuerpo también permanecía inmóvil entre los brazos de la madre; sólo una mano, que colgaba de un bracito esquelético, movía un poco los dedos con movimientos inciertos como las estrellas de mar.

Irene lo revisó todo en una ojeada, no perdió detalle, pero sin embargo no le bastó: quiso seguir observando.

La canción descendía al ritornello.

Nini nino,
Che pazienza che si vuo!...

En la casa frontera, una voz vibrante rompió el encanto.

—¡Oh Mario!... ¡Oh Nineta!...

Una mujer, asomada a la puerta, gritaba a pleno pulmón. Cada vez que gritaba contraía el vientre y retemblaba todo su cuerpo.

—¡Oh Mario!... ¡Oh Nine!...

No obtenía respuesta de un grupo de chicos que se revolvía abajo, en la calle. Los chicos estaban absortos en sus juegos, sordos a las voces, embriagados con sus propios gritos, entre los que sobresalía el ladrido de un perrillo blanco.

La mujer corrió calle abajo y volvió en seguida trayendo a sus crías medio a rastras. Gritaban, protestaban y ella les reprendía entremezclando insultos y promesas. El grupo, jadeante, se metió en la casa. Irene pudo ver que el perrito blanco venía detrás, con la lengua rosada colgándole a un lado de la boca abierta. Su jadeo era un paroxismo de alegría, de la alegría de estar allí y venir corriendo.

En ese momento la madre, sentada en su silla baja, acometió una nueva estrofa.

Nini ninino l'uomo piccolino
Con la sua barba scobava la casa...

Irene la miró fijamente, sin disimular; ella siguió cantando con la cabeza inclinada, mirando al suelo, sin darse cuenta.

Irene volvió al zaguán. De cara al rincón donde estaban colgadas las sandalias, revolvió los pares amontonados tomando unas y dejando otras, mientras escuchaba. El impulso de aquella voz, sin subir en la escala, parecía elevarse, pero era más bien que se dilataba, como una puerta que se abre en la oscuridad sobre la luz. Aquella expansión de la melodía parecía que iba a dar acceso a algo, se insinuaba con tanto apremio como una pregunta que forzosamente va a tener respuesta.

En aquel momento, pensó Irene: "Si yo me sacrificase enteramente, ese niño se salvaría".

En seguida trató de reaccionar: "¡Qué disparate! ¿Por qué había de sacrificarme? ¿Vale más la vida de esa criatura que la mía? . . . ¿Por qué había de hacerlo? . . . Porque puedo hacerlo: es seguro que si yo me sacrificase enteramente, ese niño se salvaría".

Entonces la madre volvió al ritornello trivial.

Che pazienza che si vuo . . .

Y de modo terminante, Irene zanjó la cuestión: "Es una idea estúpida, no comprendo por qué se me ha ocurrido".

Inmediatamente se vió en su casa de los Abruzos, aquella casa que tanto había abandonado. Todo apareció ante ella: el jardín, invadido por el bosque, los viejos criados de su infancia, y ella misma, no como había sido antes, no como era ahora: como sería más tarde. Todo lo vió claramente, el vestido que llevaría y la forma en que tendría recogido el pelo cuando hubiera llevado a cabo su sacrificio total, que consistiría en eso. Porque no era un sacrificio que le exigiese acometer ningún trabajo ni empresa difícil, sino, simplemente, renunciar, volver la espalda a todo, a la vida, encerrarse allí ignorando lo que pasara en el mundo; incluso el resultado de su sacrificio. Aunque esto no era posible ignorarlo, porque lo único seguro era que si ella se sacrificaba enteramente . . .

En ese momento, la madre acometía le estrofa gloriosa.

Il letto te lo faccio de viole . . .

Irene reflexionó sobre aquel sentimiento que la invadía: "¡Es tan arrebatadora esa estrofa! Me estoy dejando enajenar por la belleza de todo esto. Pero . . . ¿dónde está la belleza? ¿Qué belleza

puede haber en lo que estoy viendo? ¡A quién se le ocurre hablar de belleza a propósito de semejante cosa! . . ."

Y al oír el principio del tercer verso, en el que la frase musical volvía a dilatarse corroborada por las palabras:

Il cusccinetto di fiori d'aprile . . .

le pareció que aquellas notas levantaban del fondo de su memoria otra melodía, que, siendo muy distinta, parecía partir de un acorde que les era común.

Trató de recordar las notas y no podía precisar si había un punto de coincidencia en el primer compás. Esperó que la madre terminase el ritornelo para confrontar su recuerdo con la estrofa que iba a recomenzar. Y la estrofa brotó esta vez con una letra distinta:

E quando Gesucristo a scuola andava
Con gli altri fanciulletti in compagnia

Al mismo tiempo, en su mente, arrancando del mismo acorde inicial, brotó clara la otra melodía. De aquel primer acorde se levantó, como un telón de apoteosis, el órgano del colegio, el coro de voces infantiles que elevaba el lamento máximo de la piedad:

Stabat Mater dolorosa . . .

El canto, tal como se extendía por la capilla, fué desenvolviéndose en su memoria y, al mismo tiempo, el recuerdo de todas las bellezas acumuladas por el hombre alrededor de la imagen mentada por las palabras del canto. La capilla se confundió con otras iglesias cargadas de oro y de cortinas de púrpura, donde las llamas de mil velas temblaban, reflejándose en las formas de las estatuas, en los frescos y mosaicos. El canto se hacía cada vez más grandioso, tanto que ya no podía albergarse en la pequeña capilla del colegio ni en las grandes naves de ninguna de las iglesias monumentales: describía una bóveda ilimitada bajo la que ardía, como una legión de candelas, toda Roma, toda su grey.

Entonces la madre acometió la segunda mitad de la nueva estrofa:

E la sua mamma che ge lo diceva
Che cosa ne fai tu speranza mia? . . .

La visión de la gran nave inmensurable se convirtió en una sola figura: una talla vista en otras tierras, en la que las lágrimas saltaban de los ojos de la Virgen, como recién brotadas, apuntando en el borde de los párpados enrojecidos, con ese sonrojo que causa el estallido del llanto. Y aquella imagen ya no estaba bajo la nave de una iglesia: estaba allí mismo, a dos pasos de ella, cada vez la veía más clara, más próxima, más precisa, y le parecía que era de sus mismos labios de donde salía el final de la frase:

Che cosa ne fai tu speranza mia? . . .

Luego, no sólo la veía, sino que la sentía. Aquellos párpados que sostenían las lágrimas como recién brotadas estaban tan cerca de su cara que sentía el calor de su sonrojo, como si le llegase a la frente su aliento.

Entonces Irene quiso pedir auxilio, quiso llamar a Pablo para que la sacase de allí, pero la voz no le obedeció, no pudo pronunciar su nombre. Pudo solamente volver la cabeza hacia donde estaba para llamarle con una mirada de angustia, pero Pablo no vió su mirada: estaba entretenido eligiendo cestillos. En cambio, el viejo marinero se volvió a mirar a Irene.

El viejo respondió a la mirada implorante, porque sólo él sabía que la mirada de Irene iba hacia allí, pidiendo socorro, y la rechazó con severidad. Irene no pudo sostener su mirada y bajó los ojos: entonces vió los pies del viejo marinero.

Eran unos pies de viejo marinero, descalzos, el pantalón remangado sobre la pantorrilla. Eran unos pies esculturales, tan perfectos que parecían que hablaban, que parecían llenos de sabiduría, y además aquellos pies no pisaban en el suelo. Irene les vió dar dos o tres pasos alrededor de Pablo, que seguía inmóvil, y vió con toda claridad, tan claro como la realidad misma, que caminaban sobre la luz. Las baldosas del suelo quedaban borradas debajo de ellos por un resplandor que tenía también algo de agua y que era lo que les sostenía.

Irene no pudo volver a levantar los ojos, comprendió que tenía que seguir a aquellos pies a donde fuera. Era inútil resistirse: había que ir detrás de ellos hacia la voz que decía desde lejos "¡Hombre de poca fe! . . ."

Al fin, cuando a Pablo le fué dado mirar a Irene, vió que no

se sentía bien: la cogió por el brazo, la metió en el coche y la llevó al hotel.

La noche que siguió a aquel día fué en todo idéntica a la anterior, pero Irene no apareció en la terraza del hotel. Todo tendía a repetirse, porque las miradas que la habían perseguido la noche antes estuvieron también aquella noche escrutando su ausencia, y cuando su ausencia fué ya suficientemente ostensible, Mrs. Nathan no quiso dejarla pasar en silencio; se volvió a mirar su mesa vacía y, moviendo la cabeza, dijo:

—¡Esta querida Irene!...

Sólo en la mesa del doctor y el ingeniero no se la recordaba. Los tres comensales que animaban la sobremesa estaban entretenidos en mirar los reclamos de los grandes hoteles que pensaban visitar a lo largo de la costa de Sorrento.

A la mañana siguiente las dos parejas salían hacia el primer punto de su itinerario y tomaban la calle que va oblicuamente a salir al camino de Ravello.

El sol ardía en medio del cielo. Por las callejuelas laterales el brillo del mar traspasaba la sombra de las casas. La mujer del doctor dijo de pronto:

—Mira, querido, parece que allí venden cosas de paja; si parases un poco, podríamos comprar unos sombreros. Llegaremos a Ravello en pleno mediodía.

Hubo una pequeña discusión. Los hombres querían seguir, las mujeres querían bajar del coche, y bajaron.

Fueron los cuatro arrimándose a la pared y las dos mujeres entraron en el zaguán; el viejo marinero vino a mostrarles sombreros y cestillos. Los dos hombres se quedaron a la puerta, charlando. El ingeniero tenía un pie en la cuneta y el otro en el borde de la acera, el doctor estaba arriba y encendía un cigarrillo en el mechero que el ingeniero le ofrecía. A su espalda sonaba un canturreo, que no llegaba a llamarle la atención, pero tampoco podía dejar de escucharlo. Así, como por un desplazamiento naturalmente originado por la conversación, el doctor dió un paso y bajó a la cuneta; el ingeniero, al mismo tiempo, dió otro paso y subió a la acera.

En ese momento la madre, sentada en su silla baja, entonaba su melodía, suave, acompasada, con el ritmo maquinal de una devanadera. El doctor la miró fijamente; ella, en medio de su cantilena, levantó la cabeza y cruzó su mirada con la del doctor.

Iba por el segundo verso de la estrofa cuando levantó la cabeza;

Nini ninino l'uomo piccolino
Con la sua bar . . .

En medio de la palabra, su cantilena quedó cortada. Se hizo el silencio al cruzarse la mirada de la madre con la del médico, que rechazaba el hechizo de la canción, que dió dos pasos hacia ella y alargó las manos hasta la criatura echada en su hombro.

El ingeniero fué detrás de él por curiosidad y el médico tomó entre sus manos la cabeza inerte, palpó los ganglios en el cuello, levantó los párpados, recorrió con sus dedos todo el cuerpecito, volviendo de un lado a otro el pequeño ser, que parecía ir a desarticularse. La madre miraba aterrada, pero no podía resistirse a la autoridad de la mirada de él: escuchaba en silencio las explicaciones que el doctor daba al ingeniero, respondía temerosamente a algunas preguntas:

—¿El padre sifilítico, alcohólico? . . .

—No, el padre murió en el mar . . .

El médico explicaba al profano, pero en realidad lo que hacía era formular para sí mismo su diagnóstico y sus palabras se perdían, escuchadas por dos seres que no podían comprenderlas; no así el discurso de sus manos, que ensayaban sobre la cabeza del niño una expedición hacia la vida, con un uno por mil de probabilidades de acierto.

Las manos del cirujano, pulcras, con la piel brillante, como las manos que frecuentan la lejía, eran tan suaves y delicadas que podían manejar al ser más frágil sin lastimarlo y al mismo tiempo tan estrictas en sus movimientos, tan enérgicas en sus indicaciones, como cuchillas, como máquinas de cortar, serrar o coser. La madre miraba aquella mano derecha que juntaba el pulgar con el índice, como si tuviera un instrumento cortante, y dibujaba detrás de la oreja una línea hacia arriba, que luego bajaba, luego torcía hacia un lado y luego hacia el otro, y entonces la mano parecía levantar la tapa dibujada, señalar allí dentro y cortar o extirpar algo.

El ingeniero atendía absorto, lleno de admiración por la prueba proyectada que, sin duda, resultaría brillante en el caso de que se llegase a intentar. La madre no escuchaba: veía lo que hacía el médico y sabía que a todo aquello había que obedecer.

Entonces empezaron las proposiciones que la madre trataba de

rechazar porque no veía el medio de aceptarlas. Repetía vagamente:

—No tenemos recursos, somos pobres, no tenemos recursos...

El médico insistía; tenía que llevarle el niño a Nápoles, su consultorio en la calle...

—Somos muy pobres, no podemos, no podemos...

Las dos señoras, terminadas sus compras, salieron, reclamando una mirada para las bonitas cosas que habían adquirido. La mujer del doctor vió de reojo al niño enfermo y dijo: "¡Oh, pobrecito!... Pero, querido, ya has trabajado bastante durante el invierno: me parece que es justo..."

El médico les empujó a todos hacia el coche, diciendo: "Yo voy en seguida; quiero darle la dirección del consultorio, por si va alguna vez a Nápoles".

Al mismo tiempo que apuntaba en un papel una dirección y una fecha, volviéndose de espaldas a los otros, sacaba de su cartera un montón de billetes y hechos una pelota los escondía en la mano de la madre. Por última vez cruzaron sus miradas de mandato y obediencia.

Al quedarse sola, la madre no pudo reanudar su canto con el niño echado en el hombro: le puso atravesado en su falda, colgándole de un lado las piernecitas fláccidas y en el otro apoyada la cabeza. El niño no demostraba ninguna extrañeza en la mirada, que iba maquinalmente de un lado para otro.

La madre quería comprender, quería ver la huella del instrumento que se había movido contorneando la oreja, cortando y abriendo hacia el cuello, pero no había tal huella y el pensamiento se le llenó entonces de todo lo que sería preciso hacer... Con aquel dinero había que comprar lo necesario para el viaje, luego, pagar el viaje mismo. ¿Cómo sería todo?... Con aquel dinero era posible, pero ¿cómo es lo que es posible?...

La madre llevaba ya años en aquella quietud, mecida por su propio canto; el sufrimiento causado por la desgracia no tenía más compensación que aquel ausentarse, aquel elevarse con la dulzura de la melodía en la que todo quedaba dicho. El canto era la única forma que tenía de comunicarse con su hijo, era el único trabajo que él le daba, el único comentario que podía hacer, la única plegaria. Ahora tendría que empezar otra cosa, que era, primero, el viaje a Nápoles, y después todas las peripecias que originase el viaje a Nápoles.

Y en todo lo que duró la espera, hasta que las vacaciones del médico terminaron y llegó el día de la fecha apuntada en el papel, no volvió a haber en la calle aquella quietud, arrullada por la melodía. La madre dejaba al niño en la cama y lavaba o recosía ropa, preparaba todo lo que creía necesitar, aunque en realidad no lo necesitase, pero todo lo que estaba desde siempre abandonado, ahora exigía ser puesto en orden.

Luego llegó el viaje. Difícil el de ida, fácil y desconcertante el de vuelta. La madre, sola en un rincón del coche, azorada como si hubiera perdido algo, sintiendo que los que la mirasen tendrían que encontrar que faltaba algo entre sus brazos, algo sobre su pecho, que iba toda ella como vacía, como descubierta... Y al mismo tiempo aquello era un gran alivio y hasta una esperanza, pero también era como si la hubieran despedido. El médico le había arrebatado a la criatura y la había guardado en su hospital, como si fuese algo muy valioso para él. Había dicho que primero tenía que prepararle.

Se sucedieron los viajes semanales, en los que nada parecía avanzar. La madre intentaba hablar con el médico, preguntarle si había alguna mejoría: no obtenía una respuesta clara. Le contestaban que había que esperar tales y tales reacciones. Al fin un día, cuando llegó, encontró que el niño estaba envuelto en una bola de vendajes que apenas dejaba ver los ojos, la nariz y la boca. Los ojos estaban cerrados: le dijeron que dormía. Las facciones aguzadas, amarillas, con un rictus de vejez en los labios, le hicieron la impresión de la muerte.

La enfermera le puso la mano en el hombro y le dijo en voz baja: "El doctor no quiere que se diga nada todavía, pero mi impresión es muy buena."

—¡Su impresión es buena!... —dijo la madre, y con los ojos nublados por el horror se fué sin comprender nada.

A la semana siguiente todo fué igual, poco más o menos, pero ya el hecho de que no fuese peor daba alguna esperanza y la enfermera le susurró al oído que su impresión era buenísima.

A la tercera semana, el aspecto del niño no había variado gran cosa, únicamente el vendaje era menos voluminoso, se le veía mayor parte de la cara; la venda le llegaba justo a los ojos y esta vez tenía los ojos abiertos. La madre conocía bien aquella mirada, que era limpia, pero siempre lenta, como si los ojos rodasen de un lado para otro indiferentemente, y al acercarse no esperó que la reco-

nociera, porque ninguna señal podía dar de ello, pero al cabo de mirarle largo rato sorprendió una cosa nunca vista en él y que ni ella misma se había dado cuenta de que le faltaba: el niño pestañeó, hizo por primera vez en su vida un parpadeo rápido. La madre, no se atrevió a juzgar aquella novedad, pero la enfermera dijo en seguida: "¡Ha visto! . . ." y luego, al oído: "Que no sepa el doctor que se lo he dicho, pero está salvado".

Paso a paso, cada día un nuevo progreso, y los más notorios eran los signos de protesta: al fin, el llanto. Pero un llanto desentonado, que no era el vagido del niño que acaba de nacer: era una especie de grito elemental, que parecía escapársele a pesar suyo.

Llegó un día en que el médico devolvió a la madre su hijo, curado. Atenderle, desde entonces, fué mucho más difícil, porque el niño, aunque fuera de peligro y avanzado en el uso de sus facultades, era todavía tan inválido como antes: ahora sin aquella quietud. Inauguraba el movimiento, pero todavía era incapaz de servirse de él, su inteligencia se despertaba y toda su capacidad de atención se invertía en reclamar una atención constante. Iba poco a poco balbuceando palabras, pero en él no había la gracia del bebé, ni su media lengua mimosa; sino una torpeza trabajosamente vencida.

La madre veía el progreso siempre creciente y sabía que aquello era la curación, pero las otras mujeres que antes respetaban su desgracia, con un alejamiento que encubría el terror, ahora iban a ver cómo había quedado el niño después de la cura prodigiosa y encontraban un ser titubeante, quejumbroso, desproporcionado, sin poder sostener su cabeza pesada sobre el cuerpo débil; entonces las mujeres preguntaban con un dejo escéptico: "¿Y el médico dice que está curado? . . ."

La madre contestaba con acritud:

—Claro que está curado. ¿No lo veis que está curado? . . . ¿Es que está igual que hace seis meses? . . .

—No, igual no está . . .

Y se marchaban con el deseo de decir que ellas le encontraban peor.

El viaje semanal en el tren, porque el niño tenía que seguir frecuentando el consultorio donde le inyectaban alternadamente todo lo necesario para fortalecer cada uno de sus órganos y además reseñaban al detalle el proceso de su convalecencia, el viaje era ago-

tador, porque el calor del vagón abarrotado de gente, la sed, el miedo que le causaban las caras desconocidas, todo hacía que el niño fuera en un interminable descontento, en una incansable protesta hasta Nápoles. Las miradas de los viajeros variaban entre la compasión y la irritación por la presencia de aquel ser deplorable... y así siguieron pasando meses.

Pero un día, después de un año cumplido de la operación, el niño empezó a dejar de protestar. Ya se tenía sobre sus piernas, regía la cabeza sobre el cuello, un poco bamboleante, pero libre de todo apoyo, podía tener en la mano un pedazo de pan y mordisquearlo a su gusto: empezó a encontrarse en paz con el movimiento. El esfuerzo y la dificultad de entrar en relación con los objetos dejó de serle doloroso, quedó proporcionado con sus facultades y se acostumbró a pasar largo rato en silencio, sentado en el poyo de la puerta, viendo cómo las otras gentes se movían y efectuando dentro de sí la certeza de que él también podía moverse, podía correr detrás de los otros chicos.

Tardó un año más en poder correr y todos aquellos meses se los pasó en intentos. Primero, observando cómo lo hacían los demás, y cuando ya creía tener el arranque para echar los pies con ligereza, veía que sólo podía avanzar pegado a las casas, apoyando la mano en la pared. Pero también aquello pasó como sin sentir al cabo de unos meses. Cuando se acercaba la turba de los otros chicos era cuando más temía ser atropellado, hasta que, insensiblemente mezclado a ellos, pudo correr con todos, un poco a la zaga.

Así llegó al sexto año de su vida: a la zaga de los otros, pero acortando cada vez más la distancia porque era de ellos, principalmente, de donde sacaba el estímulo más poderoso. Su torpe media lengua progresaba poco con las correcciones de su madre, pero cada día copiaba un giro de la jerga con que los chicos se entendían, ensayaba un grito o un silbido de llamada. Y cuando llegó a los siete años tenía ya los dientes nuevos, y se empezó a hablar de enseñarle las letras. Él presentía que aquello debía de ser como otro tratamiento, y las idas al consultorio ya menudeaban menos; algunas veces olvidaba o fingía olvidar las medicinas que tenía que tomar en casa; ahora le amenazaba aquello que era una continuación del sanatorio, porque allí había empezado: allí le habían sometido a ciertas pruebas y había resultado normal o casi normal.

Se negó, en un principio, y el médico dijo que era mejor esperar: no convenía forzarle. Así la amenaza se alejó y pudo seguir

entregado a sus éxtasis o aguzando sus facultades mentales en la observación de un bicho cualquiera, a veces de un cangrejo, que sostenía por el caparazón, viéndole patalear largo rato; le tocaba los ojitos movibles, le levantaba el segmento triangular que le remata el abdomen y aprendía cómo la vida iba por allí dentro.

Pero el médico le consideraba normal o casi normal, y aunque se le concediera todavía una tregua antes de entrar en la disciplina de las letras, había una serie de pequeñas responsabilidades que pesaban ya sobre él: ir a buscar el pan unas cuantas casas más abajo, traer del fondo del huerto ramas o cepas secas para encender el hogar. Pequeños trabajos que no eran penosos, pero que eran trabajos.

Mientras tanto, en el Hotel, se habían sucedido las estaciones y los turistas de invierno y de verano habían venido muchas veces a comprar sombreros y cestillos. El abuelo había muerto y la madre atendía ahora a los compradores.

Un día, aquel año, en su séptimo año, cuando ya todo lo anterior quedaba lejos, llegó una pareja de turistas que había dejado el coche a la entrada de la callejuela, pero él estaba abajo, en la parte donde la calle se doblaba quedando al borde de la acera la baranda de una azotea, como un balcón sobre el mar: estaba entretenido y no se dió cuenta de que habían llegado turistas.

La madre mostró sus mercancías. A la señora le gustaban muchas cosas, el marido parecía contrariado. Al fin, después de una disputa mal disimulada, ella fué prescindiendo de casi todo: dejó las sandalias, dejó el cestillo, se limitó al sombrero. Reducida al sombrero, tuvo que descender hasta el más ordinario, un pavero de paja de arroz que costaba unas pocas liras. Entonces el marido dijo: "Ves, otro inconveniente; no traigo nada suelto y esta mujer seguramente no podrá cambiar un billete grande".

La madre se apresuró a decir: "No, yo no tengo cambio, pero por eso no va a quedarse la señora sin el capricho: mi niño irá a cambiar a la panadería".

Se asomó a la puerta y gritó hacia el fondo de la calle: "¡Oh Pierino!"

Nadie respondió, y sin embargo Pierino estaba con los otros allá abajo; le distinguía agachado junto a la baranda, mirando algo en el suelo. Volvió a gritar: "¡Oh Pierin!"

Silencio. Los chicos miraban atentamente algo que había en

medio del grupo, y no se volvió ni una sola cabeza aunque la llamada se repitió por tercera vez.

La madre gritó furiosa. Veía que el cliente, tan mal dispuesto a comprar, iba a escaparse, ayudado por las circunstancias, y no quería ir ella por no dejar sola la mercancía. Pero no pudo contenerse y echó a correr por la acera, llamando al niño.

Pierino levantó al fin la cabeza, reconociendo más el ruido de las chinelas en las losas que la voz de su madre, porque su madre gritaba con violencia, con una dureza desacostumbrada: "¡Pierino! ¿No oyes que te estoy llamando? . . . Dí, ¿por qué no respondes cuando oyes que te llaman? . . ."

Pierino llegó junto su madre, volviendo la cabeza hacia el grupo de chicos y señalando con la mano: intentaba dar una explicación de lo que hacían.

—Estaba . . . Había . . . Estaba viendo . . .

Pero a la madre no le interesaba que le explicase nada: quería sólo que Pierino resolviese la situación antes que el comprador se impacientara, y le puso en la mano el billete, recalcándole bien lo que tenía que decir al panadero:

—Es para cambiarlo nada más, ¿comprendes? Al señor Antonio, se lo das y le dices; de parte de mi mamá, que me haga el favor . . .

La madre no le dijo más que esas pocas palabras que resumían la comisión, pero el tono era un reproche, era una advertencia de que hay que responder, hay que acudir y hacer lo que sea necesario. El tono y el movimiento de la mano le descubrían a Pierino que lo necesario debe ser mucho y muy importante. Y el niño dijo todavía: "Estaba viendo. . ." La madre insistió: "¿Has comprendido? . . ." Pierino dijo que sí con la cabeza y fué hacia la panadería.

Al llegar repitió su lección un par de veces, pero el panadero estaba despachando a unas mujeres y no le atendió. Pierino se puso a esperar que terminara.

La atmósfera de la tahona era como el aliento de un ser muy íntimo y muy bueno, y allí le parecía fácil dar la explicación que no había podido dar momentos antes. Hubiera querido decir a su madre lo que estaba viendo, que era la cola de una lagartija cortada, pero le resultó demasiado difícil explicarlo y, además, ella no quería escucharle.

Allí, apoyado en el mostrador, recordaba la cosa tremenda

que había visto, y si fuera aquella cosa sola lo que recordaba habría seguido sumido en su fascinación como cuando estaba con los chicos, pero ahora veía al mismo tiempo el ademán iracundo de su madre, oía el tono de su voz y comprendía que había otras muchas cosas terribles en el mundo. Sentía que estaba cerca de algo, pero el nombre de ese algo le era desconocido; con tanta claridad como si su mente fuese ágil y desarrollada, comprendía que aquél era un día trascendente en su vida. Pero su modo de comprender no era más que un estar delante de ello.

Aquel rato que pasó Pierino esperando en la panadería fué uno de esos momentos en que se siente la presión de un lazo que se estrecha. Le parecía que no estaba solo, percibía cosas lejanas y desconocidas que le tocaban. Cosas con las que tenía un vínculo muy fuerte, porque aquél era un día decisivo en su vida y la cadena se estremecía en todo sus eslabones. Los seres, cosas y lugares que formaban la constelación de su destino estaban con él, porque para eso habían existido. Un terraplén cubierto de hiedras, una víbora muerta por un niño, una mujer que al pasar deja caer la melancolía de su mirada sobre dos amantes, todo esto había existido para que Pierino conociera la vida, el color del mar y el olor del pan. Y, naturalmente, Pierino había existido para ellos. Pierino había padecido cuatro años de invalidez para hacer brotar la canción de su madre, como una plegaria irresistible, como un canto de sirena que había arrastrado a Irene a la salvación.

Todo esto era lo que rodeaba a Pierino junto al mostrador de la panadería mientras pensaba, por primera vez en su vida, que debe haber cosas terribles en el mundo.

Mientras tanto, su madre veía pasar el tiempo, y los minutos se le hacían eternos. Temía que la tardanza del niño alarmase a los señores y no sabía cómo llenar el silencio. Hubiera querido entretenerles con cualquier historia, pero no sabía más historia que la suya propia.

Empezó a hablar y relató su historia; los pormenores de la enfermedad de Pierino, que había empezado con su vida, la pobreza después de muerto el marido, sostenida sólo por el comercio de aquellas pequeñeces. Recalcó bien que aquello era su único ingreso para que comprendiesen lo importante que era para ella su adquisición, y la señora la miró con un ligero alzamiento de hombros, como diciendo: "Yo bien quisiera..." El marido arqueaba las cejas, como si dijese: "Es una estupidez pretender vivir de eso..."

La madre, en un silencio, se asomó a la puerta y miró hacia el fondo de la calle: Pierino no venía. Entonces contó la curación de Pierino y empezó diciendo: "Eso, señores, sí que fué un milagro".

Describió aquella mañana en que el médico explicaba a su amigo la enfermedad del niño, luego los viajes a Nápoles, la operación, la convalecencia, al fin.

Pierino apareció en la puerta, con el montoncito de billetes chicos bien agarrado.

La madre se precipitó sobre ellos y los contó en seguida. Dijo, con una satisfacción inmensa: "¿Ven, señores? No ha perdido nada: está justo". Cobró su pequeña parte y devolvió el resto.

La señora, al salir, como lo único que se le permitía dar era una frase amable, acarició la mejilla de Pierino y dijo: "Que monada de chico, ya se le puede confiar un encargo".

La madre contestó: "¡Ah, señora, si usted le hubiera visto antes, comprendería que sólo un milagro! . . ."

Entonces el señor que llevaba largo rato callado, saltó:

—¿Dónde está el milagro? . . .

Cogió a su mujer por el brazo y echó a andar, pero todavía volviéndose a la madre, siguió:

—Yo no veo el milagro por ningún lado: está enfermo, le curan y se pone bueno. ¿Dónde está el milagro? . . . Vamos a ver, ¿dónde está el milagro? . . .

Nadie respondió. Se fueron remontando la calle, Pierino y su madre se quedaron a la puerta viéndoles ir y sin poder decirles dónde estaba el milagro, porque el milagro ya no estaba en ningún sitio. El milagro no tiene más duración que el rayo y, como el rayo, una vez que ha pasado ya no se sabe dónde está. Las fuerzas que con su conjunción le hicieron estallar se habían dispersado en el tiempo y no quedaba ni un solo testimonio de aquel momento férvido.

Quedaba, sí, un testigo mudo e insensible: de todo lo que había en la calle aquella mañana radiante, sólo quedaba junto al quicio de la puerta, sobre la acera, la silla de paja medio desfondada.

ROSA CHACEL

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LAS FUENTES LITERARIAS DE JORGE LUIS BORGES

Sobre la legitimidad de esta búsqueda me tranquiliza *El acercamiento a Almotásim*: precisamente, el cuento podría ser una bella hipóstasis del rastreo de fuentes literarias, desde el rasgo ennoblecedor que cruza fugazmente un poema de don José Zorrilla, por ejemplo, hasta el versículo de los Salmos que a través de innumerables mediadores lo ha inspirado [1].

Un infinito acercamiento rectilíneo es un ensueño de austera elegancia griega. En ésta, como en cualquier otra manifestación de vida, el azar interviene para transformar la recta ideal en arabesco de diseño simétrico a distancia, sutilmente variado de cerca. Ahí están las obvias simetrías: vacilantes paralelismos (Franz Kafka, Isak Dinesen [2]) y menudas coincidencias (*El aleph*, pág. 12: "desnudo en la ignorada arena", la *Eneida*, V, 871: *nudus in ignota, Palinure, iacebis harena*). Coincidencias que ni son muestra de pereza ni de admiración huera: no es sino que el escritor reciente —Borges frente a Virgilio, Virgilio frente a Homero— juzga frívolo variar lo ya perfecto y, al trasladarlo intacto a la lengua materna, revela al lector que había pasado distraídamente por el original, su desatendida belleza. Lo mismo dígase de "la honda visión" de *Las calles* de Buenos Aires, "hecha de gran llanura y mayor cielo", que en Lucrecio, VI, 1287 y sig. suena:

conspectum altumque uidebit
latis aequoribus factum, latioribu' caelis.

Más interesa otro género de acercamientos.

1 Véase "Una aplicación amorosa de la prueba cosmológica" en *Comparative Literature*, VI, 118 y sigs.

2 Pero ¡qué femeninamente sensual y tumultuosa la danesa frente a las esencias de Borges! Un ejemplo: la sustitución del Cardenal por el actor en el primero de los *Seven Gothic Tales*, los avatares de la cantante en el último, son un tanteo melodramático rumbo a la interferencia entre el tribuno y Homero en *El inmortal*.

En *Forjadura* (*Poemas*, pág. 68), que pondera lo difícil de la hazaña poética —fijar para siempre la realidad en el verso—, leemos:

> púrpura de palabras
> sobre la espalda flagelada del tiempo.

El alfaquí fanático Abú Ishaq de Elvira había dicho burlando del tormento de un azotado (E. García Gómez, *Cinco poetas musulmanes*. Buenos Aires-México, 1945, pág. 109):

> La espalda del reo es la vitela y el cálamo el azote.
> ¡Terrible escritura de un contrato indisoluble!

Ocho siglos antes, otro español inspirado y sanguinario, Aurelio Prudencio, había puesto en boca de la mártir Santa Eulalia de Mérida estas palabras, próximas a las de Borges (*Peristephanon*, II, 130 y sigs.; cf. ensayos menos felices en X, 557 y 1119):

> *Scriberis ecce mihi, Domine.*
> . . . . . .
> *Nomen et ipsa sacrum loquitur*
> *purpura sanguinis eliciti.*

Claro es que la trayectoria de un motivo literario no ha de ser forzosamente una vertical limitada por su sublime o su ínfima expresión. Más allá de Prudencio, el visualizar como una página escrita la espalda desgarrada a azotes es una broma cruel, de tono plebeyo, que se ha colado en dos escritos nada helénicos de la literatura antigua, la novela del alejandrino Aquiles Tacio, V, 17, 6 y la historia del antioqueno Amiano Marcelino, XV, 7, 5.

El general Quiroga va en coche al muere, pero sus redobladas interrogaciones muestran que no puede creer en su muerte (*Poemas*, pág. 88). Hacia la segunda mitad del siglo XII, también Almoqtádir el Magrebí [3] medita incrédulo:

> Murieron otros, pero ello aconteció en el pasado,
> que es la estación (nadie lo ignora) más propicia a la muerte.
> ¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur,
> muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?

[3] No registrado, inexplicablemente, en el repertorio de C. Brockelmann, *Geschichte der arabischen Literatur, zweiter Supplementband*. Leiden, 1938, a pesar de que el be-

Aquí (perdone Borges) la imitación ha quedado muy por debajo del modelo. A las cuartetas algo palabreras de la pág. 88, corresponde la ceñida elegancia de sólo los dos últimos versos, que extreman la lisonja al califa, pues implican que ser su súbdito es excelencia superior a la belleza y al genio. También de los dos primeros versos hallo reflejos parciales a lo largo de los *Poemas*. El comienzo de *Isidoro Acevedo* (pág. 128) calca su sintaxis de afirmación enérgica, glosada con hondura de sentimiento que pretende velarse bajo el deliberado tono prosaico:

> Es verdad que lo ignoro todo sobre él
> —salvo los nombres de lugar y las fechas:
> fraudes de la palabra—

O bien *La noche que en el Sur lo velaron* (pág. 131):

Por el deceso de alguien
—misterio cuyo vacante nombre poseo, cuya realidad no abarcamos—

O bien *La Recoleta* (pág. 143):

> Dije el problema y diré también su palabra:
> siempre las flores vigilaron la muerte. . . *

Cabe anotar a favor de Almoqtádir que su breve carmen reúne este sintagma, pulcramente concentrado, más el movimiento interrogativo, que Borges disgrega en poesías separadas.

El orillero de *La Chacarita* (*Poemas*, pág. 140) canta:

> La muerte es vida vivida,
> la vida es muerte que viene

nemérito M. Casiri, *Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis*. Madrid, 1760, t. 1, anota bajo el número CCLXXIV: *Codex mutilus a Mogreb allatus absque anni nota, uaria complectens carmina in Calipham Yaqub al Mansur, auctore Almoqtadir al Faddi.* Véase también Harvig Derenbourg. *Les manuscrits Arabes de L'Escurial.* París, 1884-1928, t. 1 núm. 735. Creo oportuno advertir que es traviesa interpolación de Borges el apólogo del hombre que olvida los peligros de la vida por una poca de miel, impreso a nombre de Barzuyeh en algunas ediciones porteñas de *Calila e Dimna*. Otra superchería (no menos transparente, a decir verdad) es la historia de Aqueo interpolada en Polibio, VIII, 15 y sigs., que sin duda representa otra versión de *El muerto* (*El aleph*, pág. 29 y sigs.)

* Y sobre todo *El jardín de los senderos que se bifurcan* (*Ficciones*, pág. 110): "A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feug ¿yo, ahora, iba a morir?"

y en la nota de la pág. 152:

> La vida no es otra cosa
> que muerte que anda luciendo.

Juan de Mena dijo en sus *Coplas contra los pecados mortales*, 6:

> La vida pasada es parte
> de la muerte aduenidera;
> es pasado por esta arte
> lo que por venir se espera.
> ¿Quién no muere antes que muera?
> Que la muerte no es morir,
> pues consiste en el beuir,
> mas es fin dela carrera.

A nadie sorprende que las reflexiones del poeta cortesano del siglo XV se encuentren en una milonga porteña; el fondo de la poesía popular hispanoamericana es la poesía española del siglo XV, traída por los Conquistadores, que no eran vanguardistas en literatura. Ni es la primera huella conocida de los versos de Mena en los nuestros [4]. Pero antes de Mena escribía Pere March:

> *Al punt c'om naix comença de morir.*

Y antes Jean de Meung en su *Testament*:

> *Tantost com li homs naist, il commence a mourir.*

Y antes el trovador Gaucelm Faidit:

> *C'al jorn c'om nais comiensa a morir.*

Y antes Séneca en la *Carta XXIV* a Lucilio:

> *Quotidie morimur... Quemadmodum clepsydram non extremum stillicidium exhaurit sed quidquid ante defluxit, sic ul-*

[4] Véase J. A. Carrizo, *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, s. f., pág. 465 y sigs.

tima hora qua esse desinimus, non sola mortem facit, sed sola consummat [5].

Y antes Manilio en su *Astronómica,* IV, 16:

Nascentes morimur, finisque ab origine pendet.

¿A qué desconocido estoico se remontará en última instancia la acerba ecuación?

En *El jardín de los senderos que se bifurcan* el protagonista medita en un laberinto perdido y lo imagina "inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña" (*Ficciones,* pág. 115). Una ojeada al reciente repertorio de H. R. Patch, *The Other World,* Harvard University Press, 1950, permite vislumbrar tras esta imaginación las concepciones medievales (árabes en particular) que localizan el paraíso en una alta montaña [6]. Además, lo intacto del semidivino refugio ha tentado a otros soñadores. Del paraje en que brota la fuente Erifile, escogido para sus danzas por los dioses silvestres, dice Bernardo de Balbuena, Obispo de Puerto Rico (*Siglo de oro en las selvas de Erifile,* Madrid, 1821, pág. 3):

> con que... es en tanta veneración tenido, que... permanece su frescura de antiquísimos siglos inviolable.

Y al describir cierto bosque (pág. 98):

> de grandes tiempos atrás por los comarcanos pueblos guardada inviolablemente su pureza, sin que jamás de pesada hacha o segur en él se haya oído mortal golpe.

Siglo y medio antes del Obispo, Juan de Mena, movido de pura admiración a Safo (de quien no conocía una sílaba), sale en busca

5 Véase M. de Riquer, reseña de A. Pagés, *Les cobles an les poesies lyriques provençs-catalanes de Jaeme. Pere e Arnau March* en *Revista de Filología Española,* XXXIV (1950) 311. Para Séneca, c. también *Ad Marciam,* 20 y *Hércules furens,* 872 y sigs.

6 Otra ojeada nos recuerda que un toque muy frecuente en la morada paradisíaca es el tiempo inconmensurable con el humano, por abreviado (como en la *Cantiga* del monje y el pajarillo, de Alfonso el Sabio) o por dilatado (como en *El milagro secreto, Ficciones,* pág. 188 y sigs.)

del monte Parnaso y, después de dantescas peripecias, halla en efecto, la "selua inuiolada" de inefable belleza, en las alturas de la montaña (*La coronación,* 28 y 30). Bien mirado, es lo probable que para llegar a su "selua inuiolada", Mena echase por el atajo del libro III, 399, de la *Farsalia* en que Lucano comienza a estremecer laboriosamente a sus lectores con los espantos de la selva de Marsella:

Lucus erat longo nunquam uiolatus ab aeuo, etc.

Y sin trasladarse a Marsella, Lucano pudo deteriorar los versos con que Ovidio había pintado la gruta de la serpiente cadmea (*Metamorfosis,* III, 28 y sigs.):

Silua uetus stabat nulla uiolata securi...

Más frecuente que el inviolado paraíso es en Borges la pesadilla de lo repetido. A la periodización en el tiempo, sobre la que el autor prefiere cavilar en abstracto (*Ficciones,* pág. 124; *Poemas,* pág. 164 y sigs., 174 y sigs.), corresponde en el espacio la repetición que le brinda un símbolo favorito, el laberinto (*Ficciones,* pág. 107, 115; *El aleph,* pág. 13 y, desde luego, *El hijo de Asterión*). A estos relatos hay que agregar *La muerte y la brújula.* No diré que supere a los otros —no es fácil encontrar relato que supere a *El inmortal*—, pero sí que le estoy personalmente agradecida por la sorpresa de su genealogía. *La muerte y la brújula* comienza exhibiendo referencias locales al Cavanagh, al comisario y los periodistas, a la pinturería de rombos amarillos y rojos, al Paseo Colón, al Riachuelo, a Avellaneda y a Alberto Barceló. Con desaforado impulso, Erik Lönnrot marcha tras el pretexto que acicatea su afán de aventura intelectual y, cuando encuentra el hombre a quien busca, éste le quita la vida vengando (entre otros agravios) la muerte de un hermano. La peculiar variante de laberinto es aquí la germinación simétrica que agranda angustiosamente la casa desconocida en que se interna el osado, e insinúa con esa angustia la derrota del protagonista. Todos hemos conocido el dechado de este eficaz esquema. La Parte tercera de *El estudiante de Salamanca* comienza pintando con derroche de "color local" una escena de juego que acaba con el duelo en que don Félix de Montemar mata al hermano de la muerta doña Elvira; en la Parte cuarta, don Félix marcha con desaforado impulso tras el pretexto que aci-

catea su afán de aventura amorosa —la mujer vestida de blanco— y tras ella recorre una Salamanca angustiosamente agrandada por su periódica repetición:

Cruzan tristes calles,
plazas solitarias...
Y una calle y otra cruzan
y más allá y más allá...
Y atraviesan, pasan, vuelven,
cien calles quedando atrás...
Y otras calles, otras plazas,
recorre y otra ciudad...
Otra vez en Salamanca
súbito vuélvese a hallar.

Luego franquea un portal y penetra en una morada no menos ominosa que la quinta de Avellaneda, hasta que el abrazo de la mujer a quien ha buscado le quita la vida vengando (entre otros agravios) la muerte de un hermano. En *La muerte y la brújula* el vengador lo ha amañado todo, compulsando industriosamente *The Jewish Encyclopedia,* calculando exactamente la psicología del aficionado intelectual, rubricando su obra con el detalle superfluo y decorativo de los rombos de color; en *El estudiante de Salamanca* el tramoyista ha abusado, es verdad, de las comparsas sobrenaturales ("sombras, fantasmas, visiones... / crujir de afilados huesos...."), pero también sabe su psicología: ¡con qué acierto echa al estudiante el cebo de la dama desconocida!, ¡con qué virtuosismo le ruega ella que desista de su galanteo y le prodiga virtuosos avisos, apretando infaliblemente el lazo!

Un último ejemplo: como es notorio "la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto" (*Ficciones*, pág. 97) es un objeto abominable, violación del plano, hibridación de recta y curva, de materia y movimiento. Espronceda conocía el horror de una escalera de caracol; por eso precipita a don Félix por una "de caracol torcida gradería" que gira vertiginosamente, suspendida en el aire "y en eterna espiral y en remolino / infinito prolóngase..." También Balbuena: por una escalera de caracol una sombra lleva a Bernardo del Carpio al río de aguas oscuras y a la barca hechizada (*Bernardo,* IX, 80 y sigs.), ecos de la navegación del más allá.

No creo en el político noble ni en el militar filántropo: una baja vocación se agazapa bajo la imponente función social. A la inversa ¿cómo creer en la objetividad impasible del crítico literario? Yo le siento atraído al autor que estudia por admiración y simpatía (que no implican comprensión) y también por la antigua vanidad de arrimarse a beber de fuentes intactas y a coger flores desconocidas.

MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL

HABLA FILIAL

Lenta cae la nieve
en los rebujos del alma,
siento tu piel sobre mis brazas
y amor vuelve hasta ti
madre, se acuja
y vuela y parte, alado pez,
a lúcidos raigones del ayer.

Pues ya como decía
antigüedad arropará nuestra muerte.

Y pasará puro fermento
de tu cuenco, madre, a mi cuenco cetrino,
de tu boca, madre, a mi oquedad de balbuceo.

¿Será así desceñido
ceñidor de los años?

Oh terco río que carcome el tiempo,
oh ave que la piedra picotea.

Traes alivio a ese dolor
que llora nuestro niño,
meces su hondo cuévano, rehaces
feliz morada o sueño.

Y eso tan cerca, madre, mis graneros
al hogar de tu vientre
que mudo y aunque nadie oiga
mueve tu manto la marea
de nacer y morir.

Madre, bajo tus horas
de aliento acoge mi vagido
y labra seminando
en la rueca de rezo.

Duerme, madre.

HABLA INTERIOR

Quién plañe, quién zahiere
esta roja hondonada que no habla,
quién oye mi callar
y parte el pan que fuí, mujer, amigo,
feliz hermana, muerte.

Que da pena la llaga si no alivia,
que da tristor el valle si no engendra.

Y tú, ingle de siempre
a qué diálogo vas, a qué vocero
desatas el precinto,
a qué entraña te unce alto recuerdo
de noche y soledad junto a mí
junto.

Aquí, arquero,
aquí,
late el grumo secreto,
aquí la rústica raicilla
de hambrear nos aúna.

Que yacemos urgidos
en arco de gemir, que tentativa
de nido sólo hace prisión, que aramos
parda paciencia con el habla herida.

Mas cuenta libertad, guija por guija,
se hermana al morador, tupe la hogaza,
le da alma a la sed, yazgo al camino,
acendra ojo su llama
y queda en alta brisa
aquí, cruzándonos la vida
de boca a boca,
así.

Tela senil, de polvo unido a polvo,
la siembra ahí se ahoja
y se acurruca.
Al tiempo
se va en amarillez como la vida
duerme sin sueño, saca el hueso y roe.

Y no vale al amor si no la pena
de estarse lejos, de llamarse dentro
nombre a nombre, no más, y ver la nieve
como un cilicio que a los dos aúna.

EDUARDO LOZANO

EL TOQUE DE QUEDA

"No basta ser un genio: el tiempo y el hombre deben coincidir. Tal vez Alejandro el Grande, nacido en una época de profunda paz, no habría conmovido el mundo. Newton, criado en una cueva de ladrones, podía no haber inventado más que una nueva e ingeniosa ganzúa..."

JOHN CLEVELAND COTTON:
Digresiones sobre el Pensamiento Histórico.

(*Los siguientes fragmentos han sido tomados de cartas del General Sir Charles William Geoffrey Estcourt, C. B., a su hermana Harriet, condesa de Stokely, con el permiso de la familia Stokely. Las omisiones están indicadas por tres puntos.*)

St. Philippe-des-Bains, 3 de septiembre de 1788.

Mi querida hermana:

... Ojalá mi excelente médico parisiense hubiera elegido algún otro sitio para mi convalecencia, pero él confía en las aguas de St. Philippe y yo, que confío en él, debo resignarme a un tedioso par de meses para restablecer mi salud. Recibirás largas cartas mías, aburridas, me temo. No puedo contarte chismes de Baden o de Aix; si no fuera por sus aguas, St. Philippe sería una de las tantas pequeñas y luminosas ciudades que bordean la costa. Tiene sus posadas buenas y sus posadas malas, su placita polvorienta, sus mendigos polvorientos, llenos de pulgas, su correo y su "promenade" con achaparrados tilos y palmeras. Desde las colinas, en los días claros, se divisa Córcega, y el Mediterráneo es de un azul inigualable. En fin, un viejo guerrero de la India como yo no debe quejarse. Me tratan bien en "Le Cheval Blanc" —¿no soy acaso un milord inglés?— y mi excelente Gaston me cuida devotamente. Pero fuera de los meses del verano, hay una melancólica modorra en estos balnearios, y los franceses, nuestros galantes adversarios, saben aburrirse en sus provincias más exquisitamente que cualquier otra nación de la tierra. ¿Quieres creer que la lle-

gada diaria de la diligencia de Toulon es un acontecimiento? Lo es para mí, te lo aseguro, y para todo St. Philippe. Paseo, tomo las aguas, leo a Osián, juego al piquet con Gaston, y sin embargo me parece que vivo a medias...

...Habrás de sonreír y decirme: "Querido hermano, siempre te has jactado de ser un conocedor de la naturaleza humana. ¿No hay sociedad, o alguna persona digna de interés, aun en St. Philippe-des-Bains? Querida hermana: la he buscado honestamente, con poco éxito hasta ahora. He hablado con mi médico, hombre bueno pero rústico; he hablado con el cura, hombre bueno pero tonto. Hasta he intentado frecuentar los círculos sociales del balneario, empezando por el señor marqués de la Percedragon, que tiene noventa y seis cuarteles, los puños sucios y un melancólico interés en mi hígado, y terminando por la señora Macgregor Jenkins, una mujer pudiente y rubicunda, cuya conversación es un franco cañoneo de duques y duquesas. Sinceramente, prefiero mi sillón en el jardín y mi Osián, aun a riesgo de pasar por un oso. Un canalla inteligente sería para mí una verdadera bendición, pero ¿existe algo semejante en St. Philippe? No lo creo. Dada mi actual debilidad, espero a Gaston ansiosamente cuando aparece todas las mañanas con su porción de escándalos pueblerinos. ¡Bonito estado de cosas, dirás, para un hombre que ha servido con Eyre Coote, y que por cambios de la fortuna, por no decir una abominable intriga... (Aquí se omite un largo párrafo acerca de los servicios del general Estcourt en las Indias Orientales y de su mala opinión sobre Warren Hastings.) ...Pero a los cincuenta años el hombre es un tonto o un filósofo. A menos que Gaston me brinde muy pronto un tema sobre el cual pueda ejercitar mi ingenio, empezaré a sospechar que ha sido deteriorado por el sol de la India...

21 de septiembre de 1788.

Querida hermana:

...Créeme, hay muy poco de cierto en las opiniones de tu amigo lord Martindale. La monarquía francesa no puede compararse con la nuestra, pero el rey Louis es un excelente y querido príncipe y la proyectada convocatoria de los Estados Generales ha de tener el más saludable efecto... (Aquí se omiten tres páginas sobre política francesa y sobre la posibilidad del cultivo de la caña de

azúcar en el sur de Francia.) ... En cuanto a mí, prosiguen mis tediosas jornadas y, con las aguas, una decidida mejoría. Continuaré tomándolas...

Me preguntas, sospecho que un poco burlonamente, cómo andan mis estudios sobre la naturaleza humana.

No tan mal, querida hermana. He logrado trabar amistad con un personaje singular y esto, en St. Philippe, es un triunfo. Durante algún tiempo, desde mi silla de la "promenade", he observado a un hombrecito obeso, más o menos de mi edad, taconeando de punta a punta bajo los tilos. Los notables del lugar parecían evitar su compañía, la señora Macgregor Jenkins, por ejemplo. Al principio me pareció un actor retirado; hay algo teatral en su traje y en su andar. Lleva un sombrero de paja de anchas alas, anchos pantalones de mahón y una chaqueta casi militar, y toma sus aguas con tanta ceremonia como Monsieur le Marquis, aunque no con el mismo *ton*. Parecería un meridional por sus vivos ojos oscuros, su corpulencia, su cutis cetrino, y por ese aire fanfarrón característico del verdadero hijo del *Midi* cuando ha traspuesto su flaca y ávida juventud.

Hay en él una especie de fracasada extravagancia que lo distingue del burgués próspero. Todavía no puedo clasificarlo, pero me interesa.

Esta mañana, sentado yo en mi silla habitual, leyendo a Osián, lo vi dar sus solitarios paseos. Yo estaba sin duda más absorto en mi autor que de costumbre, pues debo de haber recitado algunas líneas en voz alta. En ese momento el desconocido me destinó una rápida mirada. Nada más. Pero en la próxima vuelta, al pasar delante de mí, se detuvo tras una pequeña vacilación; sacándose el sombrero de paja, me saludó cortésmente:

—Monsieur me perdonará —dijo con torpe énfasis—. Desde luego, Monsieur es inglés y, desde luego, las líneas que Monsieur acaba de leer son del gran poeta Osián.

Admití ambos cargos, con una sonrisa, y él me saludó de nuevo.

—Monsieur disculpará la interrupción —dijo—, pero siempre he admirado la poesía de Osián —y continuó mi cita hasta el fin del párrafo en buen inglés, pero con un fuerte acento. Lo felicité, claro está, efusivamente. No es común tropezar con un admirador de Osián en la "promenade" de un pequeño balneario francés. El desconocido ocupó la silla vecina y empezamos a conversar. Parece asombroso que un francés pueda conocer tan a fondo a nuestros

poetas ingleses. Quizá haya sido preceptor en una familia inglesa. En este primer encuentro no lo interrogué demasiado, pero noté que también hablaba francés con un ligero acento, lo que me pareció extraño.

Hay en él, a decir verdad, algo canallesco, aunque nuestra conversación fué lúcida y elevada. O mucho me equivoco, o es un enfermo y un desengañado, y sus ojos, cuando conversa, adquieren una insólita animación. Creo que no me gustaría encontrarme con él en un *guet-apens*, y acaso sea, sin embargo, un inofensivo pedagogo arruinado. Bebimos juntos un vaso de las aguas, con gran disgusto de la señora Macgregor Jenkins, que apartó ostensiblemente sus faldas; después de lo cual me hizo saber con todas sus letras que mi amigo era un bandido notorio; como yo la apremiara, justificó sus palabras diciéndome que el personaje en cuestión vivía en las afueras, que "nadie sabía de dónde venía" y que su mujer era "una cualquiera". Bueno, difícilmente se lo podría llamar un caballero, ni siquiera con el complaciente criterio de la señora Macgregor, pero es el caso que me ha brindado la mejor conversación que he sostenido en un mes, y si es un bandido, podremos hablar juntos de los estranguladores de la India. Aunque ya no espero nada tan estimulante... En fin, interrogaré a Gaston acerca de él...

11 de octubre.

...Gastón no ha podido darme muchos informes. Sólo sabe que proviene de Cerdeña o de algunas de esas islas, que ha servido en el ejército francés y que, según dicen todos, trae mala suerte. Ha insinuado que podría decir mucho de Madame, pero yo he eludido la cuestión. Después de todo, si mi amigo es un cornudo (¡no te enojes, querida hermana!), también eso es propio de un filósofo, y considero su variada conversación mucho más sabrosa que los recalentados chismes de la señora Macgregor. Todavía no me ha pedido dinero prestado, cosa que esperaba y —tengo la franqueza de decírtelo— estaba dispuesto a negarle...

20 de noviembre.

...¡Victoria! El sujeto en cuestión es un personaje de primer orden. He comido con él en su casa (una comida bastante mala).

Madame, sea lo que fuere, no es una buena ama de casa. Y a primera vista puede verse lo que ha sido: perduran en ella todos los desteñidos melindres de las coquetas de cuartel. Tiene buen carácter (esa clase de mujeres siempre lo tienen) y quizá fuera bonita en su juventud, aunque sus dientes están escandalosamente estropeados. Sospecho que por sus venas corren algunas gotas de sangre negra, pero tal vez me equivoque. No cabe duda de que pescó a mi amigo muy joven: en la India he presenciado a menudo casos semejantes (la mujer con experiencia y el muchacho recién llegado de Inglaterra). Bueno, es una vieja historia, vieja para mi amigo, también, y sin duda Madame tiene sus encantos, aunque su matrimonio con ella es una de las razones evidentes por las cuales él no ha prosperado en el ejército.

Después de comer Madame se retiró, no de muy buena gana, y él me condujo a su gabinete para que charláramos. Hasta se había procurado una botella de oporto; me dijo que no ignoraba la predilección de los ingleses por el oporto; si bien el que me sirvió se acercaba difícilmente al Cockburn legítimo, quedé conmovido por su atención. El hombre se siente desesperadamente solo (es fácil adivinarlo en sus grandes ojos). Es también desesperadamente orgulloso, con la rápida y conmovedora susceptibilidad del fracaso. Puse todo mi empeño en sondearlo y vi recompensados mis esfuerzos. Su historia es sencilla. No es un bandido ni un pedagogo; es, como yo, un soldado retirado, mayor de la Artillería Real Francesa, retirado con medio sueldo desde hace algunos años. Le hace honor haber llegado a ese alto grado siendo como es un extranjero —natural de Cerdeña, creo habértelo dicho—, pues el ejército francés continúa mal dispuesto hacia los extranjeros, como en los días de la primera brigada irlandesa. Además, no se prospera en el ejército a menos de pertenecer a la nobleza, cosa que él no puede pretender. La India ha sido la pasión de su vida, y eso es lo que a mí me interesa. Palabra de honor, estuvo verdaderamente maravilloso en todo lo que dijo.

En cuanto toqué el tema, por una feliz casualidad, sus ojos se iluminaron y sus achaques desaparecieron. Empezó a sacar mapas de un armario y me acosó a preguntas acerca de mis pequeñas experiencias. Muy pronto —siento vergüenza en decirlo— me confundí en mis respuestas. Sus conocimientos eran librescos, desde luego, pero ¿de dónde diablos los había sacado? No lo sé. De vez en cuando se permitía corregirme con la mayor frescura: "Ocho

morteros de doce libras, creo, en la muralla norte de las antiguas fortificaciones de Madrás". Y lo peor es que tenía razón. Finalmente, no me pude contener:

—Mayor, es increíble —le dije—, he servido veinte años con John Company y creo saber algo del asunto. Pero se diría que usted ha combatido en cada pulgada de tierra de Bengala.

Me lanzó una mirada casi de enojo, y comenzó a enrollar sus mapas.

—He combatido con la imaginación —dijo secamente—, pero mis superiores me han hecho notar con frecuencia que mi tema favorito los aburría.

—No a mí —le dije osadamente—. Lo cierto es que me han sorprendido con frecuencia las oportunidades que su gobierno ha desperdiciado en la India. Es verdad que el problema está resuelto ya.

—De ninguna manera —replicó descomedidamente.

Lo miré.

—Fué resuelto, me parece, por el barón Clive en un sitio llamado Plassey —dije en tono glacial—. Y después por un viejo general, Eyre Coote, en otro sitio llamado Wandeswash.

—Oh, sí, sí, sí —murmuró con impaciencia—, convengo en que Clive... Clive era un genio y encontró el destino de los genios. Robó un imperio para ustedes, y el virtuoso Parlamento inglés puso el grito en el cielo porque al mismo tiempo robó unos miles de rupias para él. Entonces se saltó la tapa de los sesos —¡inexplicables ingleses!— y ustedes perdieron a su genio. Una gran lástima. Yo no habría tratado a Clive de esa manera. Pero si hubiera sido milord Clive, tampoco me habría saltado la tapa de los sesos.

—¿Y qué habría hecho si hubiera sido Clive? —le pregunté, porque la tranquila suficiencia del hombre me divertía.

Por un momento sus ojos se volvieron peligrosos. Comprendí en qué se basaba la digna señora Macgregor para considerarlo un bandido.

—Oh —dijo fríamente—, hubiera despachado un pelotón de granaderos al Parlamento inglés para decirle que cerrara el pico. Como hizo Cromwell. Ese sí que era un hombre. Pero su Clive..., ¡bah! Tenía la pelota a sus pies y se negó a patearla. Retiro la palabra genio. Era un badulaque. Por lo menos, pudo haberse hecho rajá.

Esto, como imaginarás era demasiado.

—El general Clive tenía sus defectos —le contesté glacialmente—, pero era un inglés auténtico y un patriota.

—Era un tonto —dijo tranquilamente mi campanudo mayorcito, adelantando su labio inferior—. Tan gran tonto como Dupleix, y eso es mucho decir. Oh, no le niego alguna habilidad militar, algún talento de organizador. ¡Pero un genio se hubiera lanzado al mar! Era posible sostener Arcot, era posible ganar Plassey: mire —y al decir esto sacó otro mapa del armario y empezó a exponer con vehemencia lo que él hubiera hecho en la India, en 1757, al mando de las fuerzas francesas, cuando debió de haber sido un muchacho que andaría por los veinte años. Golpeaba sobre el papel, desparramaba corchos en la mesa indicando sus tropas (como tomaba los corchos de una caja de lata, éste debe de ser su juego habitual). Y, al escucharlo, desaparecía mi irritación, porque la monomanía del hombre era evidente. A decir verdad, con los corchos sobre el mapa, el plan de campaña no parecía malo. Pero en el campo de batalla las cosas son distintas, por supuesto.

Podría decir que su plan tenía rasgos novedosos, y él lanzaba las palabras violentamente, con gran avidez de elogios.

—Sí, sí —decía—, eso es lo que debió hacerse. Hasta el individuo más obtuso lo comprendería. Yo, enfermo como estoy, con una escuadra y diez mil hombres escogidos... —Soñaba, sin duda. Su rostro macilento estaba cubierto de sudor por el esfuerzo. Todo era absurdo, y a la vez conmovía verlo soñar.

—Encontraría usted bastante oposición —dije con tono divertido.

—Oh, sí, sí —me contestó rápidamente—. No menosprecio a los ingleses. Tienen ustedes una excelente caballería y una infantería sólida. Pero un escaso conocimiento del cañón, y yo soy artillero...

Me dolía hacerlo bajar de las nubes, pero comprendí que era mi deber.

—Por supuesto, mayor —dije—, habrá tenido usted mucha experiencia en los campos de batalla.

Me miró un instante, con imperturbable arrogancia.

—Muy poca —dijo con calma—, pero uno sabe cómo se hacen las cosas o no lo sabe. Y eso basta.

De nuevo me miró por un instante con sus grandes ojos. Es algo loco, claro está. Sin embargo, me sorprendí diciéndole:

—Seguramente, mayor. ¿Qué sucedió?

—¿Qué? —me preguntó a su vez—. ¿Qué sucede a los hombres que sólo tienen su inteligencia para vender? Cuando era joven, puse todo mi capital en la India. Pensé que mi estrella brillaba allí. Comí detestables *puddings* —*corpo di Bacco!*— para llegar allí, pero yo no era un Rhoan o un Soubise y no podía ganar el favor del rey. Y en plena juventud llegué justo a tiempo para ser incluído en la rendición de Pondicherry.

Se echó a reír de un modo casi terrible y bebió un trago de oporto.

—Ustedes los ingleses —continuó— son unos vencedores muy corteses. Pero a mí no me pusieron en libertad hasta que terminó la Guerra de los Siete Años, esto es hasta el 63. ¿Quién va a pedir el canje de un desconocido teniente de artillería? Después vinieron diez años de guarnición obligatoria en la isla Mauricio. Allí conocí a Madame: es criolla. Un lugar agradable, Mauricio. Practicábamos el tiro a cañón sobre las aves marinas, cuando teníamos municiones bastantes —y sonrió fúnebremente—. Por entonces cumplí treinta y siete años. Me tuvieron que ascender a capitán. Hasta me hicieron regresar a Francia. Destinado al servicio de guarnición, en Toulon, en Brest, en . . .

Al pronunciar los nombres, los iba contando con los dedos. El tono de su voz no me gustaba.

—Sin duda —dije—, en la guerra de América, aunque no era gran cosa, había oportunidades.

—¿Y a quién mandaron? —saltó—. A Lafayette, Rochambeau, Grasse: tres vástagos de la nobleza. Oh, a la edad de Lafayette, yo me hubiera presentado como voluntario. Pero hay que tener éxito en la juventud; después, los resortes no funcionan. Y cuando se pasa los cuarenta, vienen las responsabilidades. Tengo una familia numerosa, como usted ve, aunque no de mi propia cosecha —y se echó a reír como de un chiste secreto—. Oh, escribí al Congreso Continental —dijo reflexionando—, pero prefirieron a un bobalicón como Von Steuben. Un excelente bobalicón, un honrado bobalicón, pero ahí lo tiene usted. También escribí al Ministerio de Guerra Británico —dijo en tono apacible—. Le mostraré algún día el plan de campaña con el que ustedes hubiesen podido vencer al general Washington en tres días.

Me quedé mirándolo, un poco aterrado.

—Que un oficial que recibe dinero de su rey envíe a una nación

enemiga un plan para vencer al aliado de su patria —dije secamente—, a eso, en Inglaterra, bueno, a eso lo llamaríamos traición.

—¿Y qué es traición? —dijo despectivamente—. Si la llamamos ambición frustrada, estaríamos más cerca de la verdad.

Me miró fijamente.

—Está usted escandalizado, general Estcourt. Lo lamento. Pero ¿ha conocido alguna vez la maldición —y su voz vibraba—, la maldición de no ser utilizado cuando está uno deseando ser utilizado y cuando lo merece? ¿La maldición de ser un martillo sin un clavo sobre el cual golpear? ¿La maldición... la maldición de vegetar en una polvorienta guarnición cuando tiene uno sueños que harían estallar la cabeza del mismo César, y sin un rincón en la tierra para realizar esos sueños?

—Sí —dije involuntariamente, porque había algo en él que pedía veracidad—, algo sé de eso.

—Entonces conoce usted un infierno no soñado por el cristiano —me contestó suspirando— y si he cometido una traición, bueno, he sido castigado. Hubiera podido ser brigadier, en vez de haber sido escuchado por Choiseul durante unas semanas, con gran trabajo. Y aquí estoy recibiendo media paga, y ya no habrá otra guerra en mi tiempo. Además, M. de Segur ha proclamado que todo oficial debe ostentar dieciséis cuarteles. Bueno, espero que esos oficiales le sirvan en la próxima guerra. Entre tanto, tengo mis corchos, mis mapas y mis enfermedades heredadas. —Sonrió, golpeándose el costado—. Mataron a mi padre a los treinta y nueve años... Hasta ahora no me han tratado tan mal, pero el fin llegará pronto.

Y en verdad, cuando lo miré, hubiera podido creerlo: sus ojos se apagaron y sus mejillas me parecieron fofas. Despues conversamos un rato sobre temas indiferentes y me despedí, pensando si continuaría esta relación. Es una personalidad, sin duda, pero algunos de sus discursos me dejan en la boca un sabor amargo. Puede ser atrayente en grado sumo, aun así, con su gigantesco fracaso que lo cubre con un manto. ¿Y por qué llamarlo gigantesco? Su engreimiento es gigantesco, pero ¿qué más podía esperar de su carrera? Quisiera olvidar sus ojos... La verdad es que me intriga, y me propongo conocerlo a fondo...

12 de febrero de 1789.

... Conozco otra faceta del carácter de mi amigo. Como te dije, estaba yo resuelto a romper del todo esa relación, pero al día siguiente se me acercó con tanta cortesía que no pude valerme de ningún pretexto para evitarlo. Desde entonces no me ha hecho ninguna confidencia molesta acerca de sus traiciones; no obstante, cuando discutimos sobre el arte de la guerra se muestra de una arrogancia increíble. Los otros días llegó a decirme que si bien Federico de Prusia era un buen general, su táctica podía haber sido mejorada. Me eché a reír, sencillamente, y cambié de tema. A veces jugamos a la guerra, con sus corchos y sus mapas; cuando lo dejo ganar, se alegra como un niño... Su enfermedad avanza visiblemente, a pesar de las aguas, y el pobre manifiesta un afán por mi compañía que no puede menos de conmoverme... Después de todo, es un hombre inteligente, y el círculo en que se mueve ha debido amargarlo...

En ocasiones me entretengo pensando qué le habría sucedido si hubiese elegido una carrera que no fuera la de las armas. Tiene, como te digo, ciertas dotes de actor, pero su estatura y su figura no se prestan para los papeles trágicos y, desde luego, le falta el sentido del humor. Quizá debió haber entrado en la Iglesia Romana. Allí, hasta el último pecador puede esperar, al menos, heredar algún día las llaves de San Pedro... Sin embargo, vaya uno a saber, tal vez habría sido un malísimo sacerdote...

Pero vamos al grano. Faltó varias mañanas a nuestros acostumbrados paseos y fuí a su casa que se llama "Santa Elena" —aquí vivimos entre una baraúnda de nombres de santos— para averiguar qué le pasaba. No oí las voces agrias hasta que una sirvienta desgreñada me hizo entrar cuando fué demasiado tarde para retirarme. Mi amigo se precipitaba por el corredor con su cara cetrina llena de fastidio y enojo.

—¡Ah, general Estcourt! —dijo, cambiando rápidamente de expresión—. ¡Qué alegría! ¡Esperaba su visita... porque deseo presentarle a mi familia!

Me había hablado ya de un par de hijastros del primer matrimonio de Madame, y debo confesar que tenía curiosidad por conocerlos. Pero, como muy pronto advertí, no se refería a ellos.

—Sí —dijo—, mis hermanos y mis hermanas, o la mayoría de

ellos, han venido. Forman un verdadero consejo de familia. Llega usted a punto.

Me pellizcó el brazo y su cara se animó con la maliciosa ingenuidad de un niño. —No pueden creer que conozca realmente a un general inglés... ¡Será un golpe para ellos! —murmuró mientras cruzábamos el corredor—. ¡Ah, si hubiera usted venido con su uniforme y sus jarreteras! ¡Pero en la vida no se puede tenerlo todo!

Bueno, querida hermana, ¡qué grupo el que encontré en aquel salón! Es un cuartito charramente amueblado, con el peor gusto francés; una mescolanza de chucherías de Madame y de recuerdos de la isla Mauricio; todos los miembros de la familia estaban sentados de sobremesa, como acostumbran los franceses, bebiendo una tisana y discutiendo. En verdad, aunque el cuarto hubiera sido tan grande como una de las naves de San Pedro, habría resultado pequeño para semejante banda: la anciana madre, tiesa como una baqueta y tan antipática, con ojos ardientes y esa dignidad severa que suele verse en los rostros de algunos campesinos italianos (era evidente que todos le tenían un poco de miedo, excepto mi amigo, y éste, hay que decirlo, la trataba con una filial cortesía que le hacía honor), dos hermanas, una de ellas más bien gorda, morena y maliciosa; la otra con un rostro de gran belleza, y en su pretenciosa y ajada *toilette* y en sus mejillas pintadas los signos evidentes de *cierta profesión*; un cuñado, llamado Buras o Durat, dueño de una posada, con un hermoso rostro de pesados carrillos y modales de sargento de caballería, casado con la hermana morena; y dos hermanos, uno de ellos con algo de oveja, el otro con algo de zorro, y ambos, sin embargo, vagamente parecidos a mi amigo.

El hermano que tiene algo de oveja es por lo menos respetable (lo sospecho), un abogado de provincia no muy próspero, cuyo gran orgullo es haber actuado ante la Corte de Apelaciones de Marsella. El otro, el que tiene algo de zorro, se gana la vida de manera más dudosa (pertenece a esa clase de individuos que peroran en las tabernas sobre los Derechos del Hombre y otras tonterías de Monsieur Rousseau). Ciertamente, no le confiaría mi reloj, aunque está tratando de ser elegido miembro de la Asamblea de los Estados Generales. En cuanto a la concordia familiar, saltaba a la vista que todos desconfiaban entre sí. Pero la tribu no estaba completa, aunque te cueste creerlo. Existen otros dos hermanos vivos, y el consejo se había convocado para tratar los asuntos del penúl-

timo, que parece ser, aun entre semejante mescolanza, la oveja negra de la familia.

Te aseguro que sentí vértigo cuando mi amigo me presentó, orgullosamente, como un Caballero de la Orden de la Jarretera. Ni siquiera me molesté en contradecirlo. En el acto me admitieron en el círculo íntimo. Sólo la vieja señora se mantuvo reservada, hablando apenas y sorbiendo su té de manzanilla como si fuera la sangre de sus enemigos. Pero los demás me fueron contando, uno tras otro, con extemporánea franqueza, los detalles más íntimos y escandalosos de la vida de sus hermanos. Sólo parecían coincidir en dos puntos: envidia hacia mi amigo, favorito de la madre, y antipatía por Madame, que se da tono con ellos. Exceptuando la trasnochada belleza (hago constar que si bien sus comentarios sobre Madame eran de los que prefiero no repetir, parecía sinceramente adicta a su hermano, pues se extendió largamente sobre sus méritos). Sus explicaciones me llegaban a través de sofocantes oleadas de perfume.

Era como estar en un nido de contrabandistas o en una cueva de zorros; todos hablaban o más bien aullaban a un tiempo, hasta el cuñado, y sólo Madame Mère podía hacerlos callar. Pero mi amigo se divertía. Era evidente que me los mostraba como si estuviera exhibiendo las habilidades de una serie de animales amaestrados. Y también con cierto afecto (casi inexplicable). Yo vacilaba entre dos sentimientos distintos (no sé cual predominaba en mí): respeto por ese afecto hacia su familia o lástima al verlo encadenado a semejante tribu.

Pues mi amigo, aunque no el primogénito, es el que tiene más autoridad, y ellos lo saben; se rebelan contra él, pero él gobierna esos cónclaves familiares como un cacique déspota. Daban ganas de reír ante semejante farsa y, sin embargo, era de llorar. En su familia, al menos, mi amigo es un personaje.

Me despedí lo más pronto que pude, a pesar de algunas apremiantes miradas de la trasnochada belleza. Mi amigo me acompañó hasta la puerta.

—Bueno, bueno —dijo riendo y frotándose las manos—, le estoy infinitamente agradecido, general. No lo olvidarán por mucho tiempo. Antes que usted entrara, Joseph —Joseph es el que tiene algo de oveja— se jactaba de su amistad con un *sous-intendant,* pero ¡un general inglés! Durante quince días se morirá de

envidia—. Y se frotaba de nuevo las manos en un perfecto paroxismo de alegría.

Todo era demasiado infantil para irritarme. "Me alegro —le dije— de haberle sido útil en algo."

—Oh, me ha hecho usted un gran servicio. Al menos, por media hora no molestarán a mi pobre mujer. Ah, es un mal asunto el de Louis, un mal asunto (Louis es la oveja negra), pero lo arreglaremos de algún modo. Hortense vale tres veces más que él... ¡Tiene que volver a Hortense!

—Tiene usted una familia numerosa, mayor —dije, no encontrando nada mejor que decir.

—Oh, sí —contestó alegremente—. Bastante numerosa. Siento que no haya conocido a los demás. Aunque Louis es un tonto, lo he tratado y mimado siempre como a un niño. Bueno, era y es niño. Y Jérôme es una mula. Con todo, no lo hemos hecho tan mal. Joseph prospera en el ejercicio de su profesión. Todavía hay bastantes tontos en el mundo para dejarse impresionar por Joseph, y si Lucien consigue entrar en la Asamblea de los Estados Generales, estoy seguro de que sabrá arreglárselas. Y después están los nietos, y un poco de dinero... No mucho —agregó rápidamente—. Que no esperen eso de mí. Pero de cualquier modo hemos avanzado. Si papá hubiera vivido, no estaría descontento. La pobre Elisa murió... Todos nosotros nos hemos mantenido unidos. Aunque podamos parecer a los extraños un poco ásperos, tenemos el corazón en su sitio. Cuando yo era muchacho —rió de nuevo—, ambicionaba otras cosas para ellos. Pensaba que si la suerte me ayudaba, los haría reyes y reinas. Es cómico ¿verdad? pensar que haría rey a esa cabeza hueca de Joseph. ¡Bueno, cosas de muchacho! Con todo, aún estarían en la isla comiendo castañas si no fuera por mí, y esto ya es algo.

Lo dijo con aire desafiante, y no supe de qué maravillarme más: si de tan absurdo orgullo por el lugar que ocupaba en su familia o del frío menosprecio que manifestaba hacia ella. No le contesté y le di la mano. No pude menos de hacerlo. Empezar la vida con una piedra de molino colgada al cuello... y, no obstante, ninguno de ellos es un ser vulgar...

13 de marzo de 1789.

...La dolencia de mi amigo se ha agravado y ahora soy yo quien lo visita. Visitarlo es un acto de caridad cristiana, pero en

honor a la verdad diré que siento una extraña inclinación por él, aunque no sepa a ciencia cierta a qué atribuirla. Es un enfermo difícil, a veces abominablemente áspero conmigo y con Madame, que lo asiste cariñosa aunque torpemente. Ayer le dije que ya no lo podía aguantar, y entonces me miró con sus extraños ojos luminosos: "Bueno —dijo—, hasta los ingleses abandonan a un moribundo". Me quedé; ¿qué otra cosa podía hacer un caballero? . . . Sin embargo, no creo que me tenga verdadero afecto . . . A veces resuelve ser encantador, pero no puedo menos de sentir que está representando un papel . . . ¡Qué carácter complejo!

28 de abril de 1789.

. . . La enfermedad de mi amigo se acerca a su término. . . En estos últimos días me parece terriblemente debilitado. Sabe que el fin está próximo. A menudo habla de sí mismo con admirable calma. Pensé que en estos momentos se inclinaba hacia la religión. Sin embargo, aunque ha recibido los últimos sacramentos, no creo que lo haya hecho con sincero arrepentimiento cristiano. Ayer, cuando se despidió del sacerdote, me llamó para decirme: "Bueno, he acabado con todo eso", y lo dijo como si acabara de reservar su asiento en una diligencia más bien que con el tono de un hombre que muy pronto estará en presencia del Creador.

—No hace ningún daño —dijo reflexivamente—, y, después de todo, acaso sea cierto. ¿Por qué no? —Se echó a reír con una risita que me desagradó. Luego me pidió que le leyera, no la Biblia —como yo había supuesto—, sino unos versos de Gray. Escuchaba atentamente, y cuando llegué al pasaje: "Manos que pudisteis blandir el cetro del Imperio", y al verso siguiente: "Algún mudo Milton sin gloria puede aquí descansar", me pidió que los repitiera. Después dijo: "Sí, sí. Es muy cierto, muy cierto. No lo creía en mi adolescencia. Creía que el genio puede forjar su propio destino. Pero su poeta está en lo cierto".

Estas palabras me parecieron lamentables. Esperaba que la enfermedad lo hubiera traído a una más justa y no tan arrogante estima de su propio talento.

—Vamos, mayor —le dije a modo de consuelo—, no todos podemos ser grandes hombres, y no debe usted afligirse por ello.

Después de todo, como usted dice, ha prosperado en este mundo.

—¿Prosperado? —contestó con ojos relampagueantes—. ¿Prosperado? ¡Oh Dios, morirme en la sola compañía de un inglés con alma de sebo! ¡Si hubiera tenido la oportunidad de Alejandro, hubiera sobrepasado a Alejandro! Y la oportunidad llegará, eso es lo peor de todo. Si hubiera nacido en tiempos del Rey Sol, habría sido mariscal de Francia; si hubiera nacido hace veinte años, habría modelado a Europa con mis puños en los primeros seis. ¿Por qué me ha tocado, teniendo el alma que tengo, vivir en esta época infernal? ¿No lo comprende usted, imbécil? ¿No hay nadie que lo comprenda?

Llamé a Madame, porque el enfermo estaba delirando. Al cabo de un rato logramos tranquilizarlo.

8 de mayo de 1789.

... Mi pobre amigo ha muerto, y sus últimas horas han sido bastante plácidas. Su muerte, cosa extraña, coincidió con la apertura en Versalles de la Asamblea de los Estados Generales. Los últimos momentos de la vida son siempre dolorosos para el espectador, pero su fin fué todo lo sereno que cabía esperar, dado su carácter. Yo, sentado junto a la cama, lo observaba, mientras afuera rugía una furiosa tormenta. Sin duda, había perdido el sentido, y confundía el estallido de los truenos con disparos de artillería: mientras esperábamos el colapso mortal, se incorporó súbitamente en la cama y escuchó con atención. Brillaron sus ojos, una expresión beatífica resplandeció en sus facciones. "¡El ejército! ¡La vanguardia del ejército!" —murmuró como en éxtasis, y cuando lo sostuvimos, había expirado...

Debo decir, aunque no sea esto muy ortodoxo, que me alegro de que la muerte le diera lo que la vida no pudo darle, y de que en su postrer momento se viera al frente de tropas victoriosas. ¡Ah, Fama, engañoso espectro!... (Aquí se omite una página de digresiones del general Estcourt sobre la vanidad de las ambiciones humanas.) ... El rostro, después de la muerte, era tranquilo y tenía cierta majestad, hasta podía uno imaginar que quizá fuera hermoso en su juventud...

26 de mayo de 1789.

... Volveré a París sin prisa y llegaré a Stokeley para junio. Estoy completamente restablecido y lo que me demoró fueron las dificultades que he tenido que vencer para arreglar los asuntos de mi amigo, el mayor. Por empezar, parece que nació en Córcega, no en Cerdeña como yo creía, y esta circunstancia, que explica en gran parte su carácter, ha dado mucho que hacer a los abogados. He tenido diversas entrevistas con los miembros de su rapaz familia, uno por uno y en cónclave, y si hay más cabellos grises en mi cabeza puedes achacárselos a ellos... Sin embargo, he asegurado finalmente a la viuda sus legítimos derechos a la herencia, y ya es algo. Mi única tranquilidad en todo el asunto ha sido el comportamiento de su hijastro, que parece un virtuoso y excelente joven...

... Pensarás que soy un tonto, sin duda, en perder tanto tiempo por un amigo casual que no es, según nuestra idea inglesa, ni un caballero, ni un hombre cuyas virtudes cristianas pudieran contrabalancear su falta de buena educación. Pero había en él una tragedia y ese verso de Gray resuena en mis oídos. Quisiera poder olvidar la expresión de su rostro cuando hablaba en esos momentos. Imagínate un genio nacido en circunstancias que hagan imposible el desarrollo de su genio... Bueno, todo es mera fantasía...

... Volviendo a lo práctico, he descubierto que el mayor me ha dejado sus memorias militares, documentos y comentarios, inclusive sus mapas. ¡Dios sabe qué haré con ellos! No puedo, por urbanidad, quemarlos *sur-le-champ* y, sin embargo, llenan dos pesadas valijas y el costo de transporte hasta Stokeley será considerable. Quizá los lleve a París y los venda sin ceremonia a algún mercachifle de papeles viejos... En compensación por tan incómodo legado, Madame me ha consultado sobre una lápida y un epitafio para su difunto esposo, y yo, sabiendo que la familia disputará sobre el tema durante semanas, he propuesto el siguiente, que habrá de contar, espero, con la aprobación de todos. Parece que mi amigo deseaba especialmente que su epitafio estuviera escrito en inglés, pues decía que Francia ya había tenido bastante de él, en vida... Un antojo de moribunda vanidad que hay que perdonarle. De todos modos, he escrito lo que sigue. Espero que sea conveniente.

Aquí yace
NAPOLEONE BUONAPARTE
Mayor de la Artillería Real
de Francia.
Nació el 15 de agosto de 1737
en Ajaccio, Córcega.
Murió el 5 de mayo de 1789
en St. Philippe-des-Bains.
"Descansa, turbado espíritu . . ."

. . . En algún momento pensé en los versos de Gray, que aún resuenan en mi espíritu. Pero después, reflexionando, llegué a la conclusión de que si bien son apropiados, parecen mofarse cruelmente de sus cenizas.

(Traducción de Leonor Acevedo de Borges)

STEPHEN VINCENT BENÉT

GIDE, EL CLASICISMO Y LA MORAL

El valor de una autobiografía no reside en su acopio enciclopédico de datos, fechas, lugares y peripecias, a los que el interesado puede acceder por otros medios. Aunque eluda lo imaginativo, una autobiografía es una obra literaria y, por lo tanto, la índole más íntima de su autor se refleja en ella. Lo que importa no es la confesión sino la voluntad de transformarla en un libro tan deliberado, por parte de quien lo ha escrito, como un poema o un drama.

Si la semilla no muere . . .[1] es una de las muchas obras para las cuales tomó Gide elementos directos de su vida, porque también en la parte anecdótica de sus ficciones se reconocen con frecuencia circunstancias biográficas que le pertenecen, a él o a los suyos, aportadas sin circunloquios, con el objeto de hablar al pie de la letra de sí mismo. A la vez, por el tono discursivo de su prosa, por su aire des-

1 Traducción de Luis Echávarri (Losada, Buenos Aires, 1951).

pejado, por su graciosa impasibilidad, Gide es considerado un "clásico" dentro de la línea de sus antecesores franceses. Son contradictorios, sin duda, este empeño formal y el otro, paralelo, de no olvidar nunca su propio yo. Clásico es quien otorga a su pasión la forma que hace de ella un objeto tan digno de interés y tan neutral para sí como para cualquiera que se detenga a contemplarlo, y Gide, aunque "clásico", es personalista. Él, su familia, sus amigos, son casi siempre los actores de sus obras.

En *Si la semilla no muere* . . . —cuyo carácter autobiográfico motiva doblemente esta presencia explícita— leemos, por ejemplo:

". . . Theodomir, el sobrino de nuestro viejo guardia Bocage, me había enseñado desde mi más tierna infancia a preparar una línea y cebar el anzuelo como se debe, pues si la trucha es el más voraz, es también el más desconfiado de los peces. Naturalmente, yo pescaba sin flotador ni plomada, lleno de desprecio por esos ayuda tontos que no servían sino de espantajos . . . " O bien: "Al cavar en el montón de serrín descubrí también sus larvas, enormes gusanos blancos parecidos a los turcos o larvas de los abejorros. Descubrí asimismo extraños rosarios o paquetes de huevos blanquecinos y blandos, gruesos como mirabelas, pegados los unos a los otros y que me intrigaron mucho al principio".

El libro ha sido abierto al azar, pero este apacible tono narrativo que se prolonga a lo largo de todas sus páginas, y que ha permitido hablar del "clasicismo" de Gide, encuentra su razón de ser en la naturaleza de los hechos que inviste. Aquí la contradicción desaparece. Gide refiere acontecimientos de su infancia y de su juventud, escenas familiares, estudios, enfermedades, castigos, viajes, y se limita a dibujar su imagen con la claridad, la prolijidad, la simetría de un cartógrafo que sigue minuciosamente el curso de un río o un relieve orográfico porque trabaja con elementos que le son ajenos, que no forman parte de su intimidad. Un relato así debe ser necesariamente clásico, como un tratado de geografía, condicionado por su objeto, es necesariamente clásico. No sólo sería superflua cualquier otra perspectiva en que se colocara su autor sino que, además, traicionaría la finalidad del texto. En ambos casos no hay un gobierno de la pasión porque no hay pasión. Gide se sitúa previamente en un ángulo que le facilita, no tanto pasarla por alto, como no llegar a ella. Ese ángulo previo, tratándose de una autobiografía, se lo proporciona con soltura el mero registro de una serie de sucesos, con lo cual la autobiografía queda convertida en una crónica. Y una crónica le ofrece las

mejores posibilidades para ejercer su clasicismo. Narrar así, desde afuera, nutriendo sin desmayo una distancia inflexible entre el tema y el escritor, conduce al escritor, como en el caso de Gide, a despojar su prosa —y hasta su poesía— de toda específica concentración poética y a mantenerse en un equilibrio a salvo de irrupciones. Pero este equilibrio aparece también en las críticas y las ficciones de Gide. Ahora, como no se trata de una crónica, ha variado el punto de apoyo, y la actitud de equilibrio en la cual persiste exige de Gide una forzada inmovilidad, porque ya no se trata de referir una historia vivida por otro —en el caso de su autobiografía, ese *otro* es *él mismo*—, sino de juzgarla, o de crear, como en una novela, vidas ficticias que por su índole requieren un pronunciamiento de su autor. El autor, entonces, debe avanzar hacia algún objetivo, pero Gide se rehusa a ello y opina, por ejemplo: "Para negar con convicción es preciso no haber mirado jamás lo que se niega". "Negar" y "afirmar" en este caso son sinónimos, porque el sentido de la cláusula es desentenderse y no tomar determinación alguna. Por eso, en una de sus obras críticas más importantes, su libro sobre Dostoievsky, Gide, consecuente consigo mismo, excluye de su labor todo "espíritu de fineza" y se limita a una suma de "observaciones" que no están centradas en el veredicto de Gide sobre Dostoievsky y que, por tanto, no permiten al lector conocerlo a través de aquél.

Agreguemos que tampoco es Gide un dubitativo que oscile entre dos puntos porque se mueva hacia los dos. Ni siquiera le es dado vacilar. Permanece inmóvil, y de ahí que pueda haber adoptado tantas actitudes sin dejarse absorber por ninguna. Es descriptivo, o "clásico" a su modo. ¿Puede un descriptivo ser un moralista?

En relatos y *soties* expuso Gide sus ideas morales esenciales que se basan en la idea de libertad, de cuyo ejercicio se desprenden el "acto gratuito" y la "alegría inmotivada". Esta libertad es una especie de plasma real que aparece en el individuo durante la comisión de ciertos actos que tienen para Gide un argumento invariable: transgredir determinadas convenciones sociales. Pero la libertad es una relación entre dos términos sobre los cuales puede recaer cualquier acento, el de la santidad o el de la criminalidad; no es sustantiva, sino adjetiva, y debe cumplirse para que, al calificar cualquiera de ambos términos, lo haga entrar en el terreno de la moral y no en el terreno de la ciega psicopatología, o en el de una subjetividad trastornada por el azaroso acontecer externo de las oportunidades, o en el de la impotencia. A la vez, por esto mismo, la libertad sólo puede cumplirse en

el hombre a partir de una conciencia clara de la propia condición, después que aquél haya aceptado enteramente la peripecia; se da como umbral, pero sólo cuando recae sobre todo lo que el hombre implica como posibilidad. La libertad así entendida no aparece en los relatos de Gide.

Michel, en *L'Inmoraliste,* queda fuera de la moral, más acá de ese ámbito al que no tiene acceso para confirmarlo, negarlo ni disolverlo. No es un inmoralista sino un ser amorfo; no tiene voluntad sino ganas; su libertad es nada más que social, policial: no necesita otra; su conducta no es la de un "liberado" sino la de un protozoario que obedece con candor a impulsos que no llega a formularse. Las acciones de Michel son análogas al "acto gratuito" de Lafcadio (*Les Caves du Vatican*). El "acto gratuito", motivado por una oscilación psicológica que no interesa otra esfera que la de ese momento, podría o no haber ocurrido, y nunca perdura. Lafcadio arroja del tren a Fleurissoire como podría arrojar un fardo, no porque un hombre y un fardo valgan lo mismo para él, sino porque no distingue entre uno y otro. La santidad de Alissa, en *La Porte Etroite,* se confunde con la imposibilidad. "¡Pobre Jérôme!", dice, "si supiera que a veces le bastaría hacer un gesto, y que a veces espero ese gesto . . ." Pero Jérôme no hace el gesto y su amor se limita a no comprender por qué Alissa sigue el camino de la santidad, ni por qué la santidad la lleva a la desesperación y la muerte. Ni Alissa ni Jérôme alcanzan la etapa moral; ella, por su virtud obligada; él, porque no comprende. En Michel, Lafcadio, Alissa o Jérôme no hay "renuncia" porque aún no han alcanzado aquello a lo que pretenden renunciar.

Con personajes semejantes que no van nunca más allá del diálogo, multiplicando el "acto gratuito" y lo "inmotivado" hasta darles las dimensiones de la vida entera, hace Gide en *Les Faux-Monnayeurs* una "comedia" en la que todo sobreviene mágicamente: el descubrimiento de las cartas por Bernard y los hechos consiguientes, su encuentro con Edouard, la relación entre Edouard y Georges, que resulta hermano de Olivier, a quien buscaba Edouard, la imprevisible relación entre Edouard, Laure y Vincent, hermano a su vez de Georges y de Olivier, y así sucesivamente. Todo surge de sorpresa, al pasar, y todo es tan circular y perfecto que nadie provoca nada en este inmenso juego de maravillas, adivinanzas y casualidades. Hay aquí de nuevo, aunque de manera ya sistemática, una libertad entendida como sustantivo: consiste en romper opresiones familiares

manifestadas en forma de "opinión" y no de afecto. E incluso esa libertad es inutilizada en la novela de Gide por el perpetuo encantamiento que vincula a los personajes entre sí, lo cual determina que sean de naturaleza tan poco moral como los personajes de sus relatos: aquéllos son elementales; éstos, ingrávidos; en ambos casos puede Gide no perder su impasibilidad clásica; allí la ejerce sobre fuerzas meramente físicas; aquí sobre fantasmas, sombras. Los únicos seres vivos de la novela son varios niños que provocan el suicidio de uno de ellos. Pero estamos de nuevo en presencia de psicologías inconclusas cuyos desplazamientos no pueden tener un alcance moral. Es significativo que Gide haya estructurado su obra principal alrededor de una banda de delincuentes infantiles. El paradigma psicológico de la novela es el éxtasis desinteresado y curioso del niño ante lo monstruoso como ante lo normal, que le permite intervenir en delitos que no son pecado y en crímenes en los que no hay culpable. En este sentido, el acto gratuito repite en modo mayor el mismo proceso.

Gide procedió de manera análoga en su propia vida. Lo revela *Et Nunc Manet in Te*, donde a cincuenta años de distancia —*L'Immoraliste* es de 1902; aquél, póstumo, de 1952— publica, contando detalles de su vida real, una segunda versión de sus peripecias conyugales; pero si en la ficción la mujer del héroe tiene un papel escaso, subordinado a la singular aventura de aquél, aquí desempeña un papel tan importante como el de Gide. Éste confiesa al lector el plano último de sus relaciones conyugales, lo que verdaderamente ocurría entre él y su mujer, y hace la crónica de los sufrimientos que le causó. Dejemos de lado si obró bien o mal; lo que importa es la posición de Gide respecto a sus propios actos. En *Et Nunc Manet in Te* se vuelve autobiográfico por obra de un designio involuntario y más profundo. Como sus héroes, Michel o Lafcadio, no llega a sentirse responsable y por eso mismo no tiene libertad; se limita, como consta en los párrafos siguientes, a no darse cuenta de lo que hace:

"Pero hoy, cuando me vuelvo sobre nuestro pasado común, me parece que los sufrimientos que le causaba prevalecieron sobre lo demás; algunos fueron por cierto insoportables y jamás llegaré a comprender cómo, amándola como la amaba y no habiendo amado de verdad más que a ella, no supe ahorrarle esos sufrimientos, ¿qué digo?, cómo pude asumir sin medida ese papel de torturador, de verdugo, si no se hubiera mezclado a mi amor tanta inconsciencia

o ceguera. Sólo tenía conciencia de la fuerza de mi amor; que pudiera volverse cruel, no lo supe notar. Y permanecí ciego, completamente ciego, ante las más naturales reclamaciones de su amor, que no osaba confesarme; que sin duda hubiera debido comprender con medias palabras; que sin duda hubiese comprendido si no hubiera ignorado todo . . . "

" . . . Esas fotografías, por lo demás, no eran más que un pretexto, desde luego, y el pequeño Luigi, el mayor de los modelos, no se engañó al respecto. ¿Hasta qué punto se engañó Madeleine? Lo ignoro. Hoy estoy seguro de que, de los dos, el más ciego, el único ciego, era yo; pero —aparte de que tenía gran interés en suponer en ella una ceguera que permitía sin grandes remordimientos mi placer, dado que en todo ello no se comprometían mi corazón ni mi espíritu— no me parecía serle infiel buscando lejos de ella la voluptuosidad . . . "

" . . . En Fécamp me detuve a comprar cigarrillos: recuerdo que antes de alcanzarla la contemplé, a unos veinte metros, marchando entre las dos criadas, y me pareció tan tristemente envejecida que dudé de que fuese ella. Demoré antes de alcanzarla; me ahogaban lágrimas de remordimiento, porque me decía: Es mi obra. Sólo dependía de mí que no renunciara a la vida. Ahora, nada se puede hacer. Es demasiado tarde y no puedo cambiar nada . . . "

Gide juzga por medio de frívolas síntesis verbales. Para él, las actitudes humanas son pasajes de una ceremonia que contempla; lo moral, un protocolo que subsistiendo en forma pasiva, la rige. Hay, así, una nómina irreversible de las propiedades particulares de los actos que éstos llevan agregadas una por cada uno; un código inerte de cualidades hacia las cuales los acontecimientos, una vez producidos, se ponen en marcha.

Pero sabemos que es al revés. Lo moral es lo premeditado, no existe a menos de que sea instituído, y por eso implica un ejercicio activo de la libertad. No brota espontáneamente junto a las acciones, ni se encuentra ya compuesto a la espera de que los actos acudan en su busca. Por lo contrario, solicita una decisión, requiere una actividad, supone un tratamiento, si se quiere abusivo, de lo natural. Gide parte del punto opuesto. De ahí que piense que ha sido cruel con su mujer porque "cruel" es, en este protocolo que Gide toma intacto de una sociedad de la cual cree haberse liberado, el calificativo que corresponde a su conducta, cuando en realidad, al proceder así, no ha sido más que inocente, y en su sentido más primario. De

ahí también que su actitud sexual, de la que tanto se ocupó, hubiese poseído en él sustancia moral si hubiese dicho: "Esto es el bien". En cambio, al inscribirla bajo el título de "voluptuosidad" (*Corydon*), Gide dice: "Esto es lo natural", creyendo, en el fondo, decir lo otro. Como no proyecta un orden contra las cosas, imagina que cualquiera de las tantas cosas, por ser posible, forma ya parte de un orden, cumple alguna ley. Tal es la razón definitiva por la cual Gide elige siempre colocarse en esa situación de "describir" que, como hemos visto, hace posible su clasicismo.

De sus actos personales tampoco puede derivarse la "moral individual" a que se atuvo en el debate sostenido el 23 de enero de 1935 en la sede de "L'Union pour la Verité" (*Gide et Notre Temps*). Una moral, para poder ser instituída, necesita trascender la impresión personal. Necesita una cifra porque interfiere un desorden, y nada que sea expresado con palabras sigue siendo individual porque la palabra, de por sí, no está destinada a quien la pronuncia. Por eso es imposible desprender la moral del desnudo y aislado ejemplo ajeno. Una relación de procederes desamparada de toda sentencia no implica una norma ni su búsqueda individual; el puro hecho no es pasible de ser imitado; perteneció ya a otra persona, y es intransferible. De él puede aceptarse una significación que lo anime, pero los puros hechos de Gide y de sus personajes no recibieron sentido de ninguna idea, terminaron en su propio contorno material, da lo mismo conocerlos o no. No es pertinente mezclar a Nietzsche con esta actitud gidiana: Nietzsche no empezó por la ignorancia sino por la asimilación de todo el conocimiento, y Gide, octogenario, ni siquiera comprende en sus últimas palabras que todavía no ha sido generoso ni malvado.

LUIS JUSTO

LA LITERATURA NORTEAMERICANA

Hace algún tiempo la insuficiencia de los manuales de literatura agitó en las revistas francesas una resonante polémica de temporada. Fernand Vandérem formuló contra ellos el mayor número de cargos. Sostuvo que sus autores reproducían con menoscabo los difundidos textos de Faguet y Brunètiere, agravando todavía más las omisiones y los vetos antojadizos. Les reprochó además el silencio sobre los escritores contemporáneos cuando no la propagación de ideas incompletas o de conceptos desprovistos de fundamento. Terminaba la requisitoria pidiendo el decomiso de las farragosas recopilaciones. Valery Larbaud, que terció en la controversia, se mostró partidario de no dar preponderancia en tales libros de divulgación a las "bellas obras", sino sólo a las "importantes".

Este último criterio ha tenido en cuenta sin duda Morton Dauwen Zabel, quien declara al frente de su maciza *Historia de la literatura norteamericana* [1], recién vertida a nuestro idioma, el propósito de poner una guía en manos de aquellos que se inician en dichos estudios. Añade en seguida que también tuvo presente a los "lectores de experiencia más avanzada o madura en la lectura de obras americanas". En verdad una indagación de semejante envergadura (seiscientas cincuenta páginas), nutrida de tan compleja materia, defrauda a lo mejor por exceso al que busca nada más que una información somera, de primeros auxilios. El análisis de la imaginación creadora arranca aquí de la honda raigambre de impulsos subjetivos, sin contar el rastreo de crisis de la conciencia ética y de elementos tradicionales cuyo rumbo Dauwen Zabel persigue a través de autores, épocas y medios varios. Todo eso exige conocimientos previos que por lo general están por encima del nivel de cultura y grado de curiosidad de quienes se dan por satisfechos con la módica ración de noticias suministradas por los manuales.

Aunque el autor no se haya ceñido a ningún tipo de vademécum,

[1] Losada, Buenos Aires, 1951.

debe reconocérsele el esfuerzo realizado para colocarse al alcance de considerables sectores de público, manteniéndose fiel a las miras superiores de la concepción del libro: estricto revisionismo del patrimonio cultural, replanteo de problemas en conexión con las fuentes de la idiosincrasia norteamericana, compulsa del proceso mediante el cual el designio de autonomía, la emoción estética y la calidad literaria cuajaron en creaciones impares. Un empeño tan ambicioso debía sortear dificultades de doble naturaleza: 1) las que por extensión son inherentes a los manuales y a la masa lectora que los frecuenta en procura de una guía; riesgo de diluir la obra en el consabido catálogo de nombres, títulos, fechas; superficialidad escolar, lugares comunes; 2) acumulación inorgánica de reseñas, juicios anodinos reeditados, ausencia de otra cronología que no sea la eventual aparición de los libros, hacinamiento de tópicos, en suma, desconocimiento o reserva sobre la producción literaria de las generaciones más recientes. Apresurémonos a decir que no es una de las menores virtudes de Dauwen Zabel el haber eludido tamañas deformidades. Más aun: su caudalosa exposición orienta por la metódica claridad, puesto que cada ensayo incluído en el volumen resulta, independientemente, un camino de acceso al desarrollo del tema central.

Mayor provecho, con todo, sacan del estudio que nos ocupa los lectores más exigentes. Ellos pueden apreciar cuánto se ha perfeccionado el método de la historia literaria desde que Lanson, después de ver su manual reimpreso varias veces, dilucidó los procedimientos y las operaciones allí empleados como normas de una creciente especialidad. Contribuciones de incomparable calado teórico sumaron Croce, Vossler y los investigadores de la "ciencia literaria". Por otra parte el índice de requisitos que supone el aludido método se complica de este lado del Atlántico, como lo demostró José Antonio Portuondo en un documentado ensayo sobre "Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana". En efecto, existe la costumbre de clasificar obras y autores locales con arreglo a contingencias de mera política o de acuerdo con los ciclos y hasta con la nomenclatura de la producción europea. Así se sincronizan artificialmente actitudes y escuelas del Nuevo y del Viejo Mundo, pese al desequilibrio de cultura cuya coherencia depende de la evolución de cada medio social.

Profecía y experimento

La enumeración de tantas exigencias de método basta para medir la difícil elaboración que Dauwen Zabel ha debido afrontar. Su *Historia de la literatura norteamericana,* exenta de lastre erudito, se divide en dos secciones: constituye la primera una serie de quince ensayos cada uno de los cuales hace resaltar las aristas innovadoras de los poetas y escritores que durante los siglos XVIII y XIX ejercieron mayor influencia, ya sea en su época o sobre las generaciones posteriores, como aconteció con la exhumación de Hawthorne, Melville y Emily Dickinson. A continuación de los "clásicos", agrupa en la segunda parte del libro diversas semblanzas críticas seguidas de disquisiciones panorámicas alrededor de la poesía y la novela, trabajos todos alusivos a las letras modernas e incluso a los movimientos más inmediatos a nuestros días. Quien haya leído el capítulo publicado como primicia en una de las entregas de Sur (Nos. 113/14), podrá formarse una idea aproximada de la magnitud del relevamiento integral histórico y crítico que llevó a cabo el autor. Una abundante bibliografía, acoplada al final, asesora a los lectores que aspiran a adquirir una información complementaria. Los juicios de Dauwen netos y seguros, las vastas y certeras síntesis logradas sin caer en los tentadores esquematismos, alternan con los pareceres de otros comentaristas. Multitud de oportunas transcripciones, extensas por lo común, acicatean el debate con el sentir ajeno, aquí y allá intercalado cuando lo justifica la autoridad de quien lo emite o el propio interés de la discrepancia. El respeto a la opinión divergente y la libre discusión actúan pues como pivotes de esta historia de la literatura donde se explora el afianzamiento de dichos atributos sin los que la vida del espíritu es inconcebible.

Tres siglos transcurren, inspeccionados desde el punto de vista de su unidad creadora de valores narrativos y líricos. La aventura del *pioneer* comienza entreverada con las querellas que enconan entre sí a los teócratas de Massachusetts y a los disidentes liberales de Pensilvania. A lo largo de ese itinerario desde entonces hasta el presente, perdura el duelo intelectual y social de los promotores de la civilización yanqui. Ulteriores estadios culturales absorben la puja entre la rigidez puritana y el racionalismo de la Ilustración, entre el trascendentalismo del filósofo de Boston y el "evangelio

del éxito" asignado a Franklin, entre la moral del empresario y la vocación heroica de Poe, Hawthorne, Melville, Whitman. Todos dejaron descendientes que continúan enfrentándose con una sensibilidad distinta y en circunstancias históricas que se abren en forma progresiva a los vientos del mundo. Morton Dauwen Zabel pormenoriza el examen de esa constelación de factores que mueven al arte a convertirse en un órgano de la nueva comunidad humana, modelado por los agentes geográficos y por la mezcla de razas.

Descubre en el legado dos corrientes troncales aparte de la red de proliferaciones: la *profecía* y el *experimento*. El desenvolvimiento de tal esquema, nunca desvirtuado por obra de las simplificaciones al uso, equivale simbólicamente a una línea imaginaria tendida entre la fecha en que Emerson pronunció la célebre conferencia *The American scholar* (1837) y la publicación del libro de Van Wyck Brooks *America's Coming-of-Age* (1915). Aquel acto se estima como la declaración de independencia intelectual de los Estados Unidos. En un discurso de análogas proyecciones Esteban Echeverría enunció en el "Salón Literario" los ideales de la nueva generación, acontecimiento que por una sugestiva coincidencia también tuvo lugar en 1837. La segunda fecha tipifica el optimismo y la arrogancia —dos rasgos yanquis— al servicio del postulado emersoniano: la "confianza en sí mismo" del amigo de Carlyle ya llevaba en germen la proclamación de la "mayoría de edad de América".

Dauwen Zabel parte de ese eje cultural y más que nada de la suficiencia de la última consigna, para cooperar al planteamiento del *pasado utilizable* que incluso pedía Wyck Brooks. Sólo que su aporte es tanto más constructivo cuanto más toma en serio la "mayoría de edad" esgrimida y el comportamiento digno de tal promoción. Pasó entonces la hora de la apología académica en beneficio de la crítica que pone a prueba la autenticidad de los valores. De ahí el alcance de esta *Historia de la literatura norteamericana* como contribución a la búsqueda del "pasado utilizable" sobre bases cada vez renovadas y expuestas a una revisión permanente. Dos sombras tutelares respaldan la estructura de su obra donde el genio individual y el genio colectivo se encuentran en el orden del espíritu: el "hombre representativo" de Emerson y el endoso de ese culto que suscribe William James en "La voluntad de creer", quien por lo demás inspiró pragmáticamente a los inquisidores no de un simple pasado, sino de un pasado "utilizable".

Independencia intelectual

A semejanza de las corrientes, hay por lo visto lectores continuos y alternados. Dauwen Zabel confía en la atención de los primeros, aunque prevé que los lectores salteados se asomen a su obra, por lo cual los pone sobreaviso acerca de ciertas deliberadas repeticiones de algunas sipnosis y conceptos-clave. Creemos que ellas derivan del sistema de orografía literaria elegido por el historiador en este caso. El ir y venir de las premisas proviene de la cadena de picos eminentes —arquetipos eslabonados— cuya ascensión obliga al lector a practicar sucesivos faldeos por caminos de cornisa desde donde contempla el mismo panorama, si bien desde una altura y ángulos desparejos. ¿Cuáles son los mojones argumentales? Las tendencias de la literatura norteamericana a "armonizar la expresión popular con la estética, la pública con la individual y la profética con la simbólica". Se trata de los hilos conductores que articulan las acabadas caracterizaciones de los maestros con el friso de la historia cultural. Ésta, según la describe Dauwen, se plasma en torno a la fundación de las colonias primitivas de Nueva Inglaterra, las disensiones sectarias, el instinto de lucha con la naturaleza, el sometimiento de los pieles rojas, las campañas de la Independencia, la conquista del Oeste, la agitación antiesclavista, en fin, la guerra civil y sus consecuencias. El historiador de la literatura de la mano del filósofo y del crítico, del descifrador de almas y de comunidades sociales sondea la gravitación de esas vicisitudes sobre el sentimiento y la fantasía del artista. Pero el relato de la prédica calvinista en tierras del Nuevo Mundo, entre indios iroqueses y negros plantadores de tabaco, arrastra supuestos y prejuicios, cada uno de los cuales tiene a su vez una historia. Dauwen Zabel desmonta pues ese falso ensamblaje y rescata la trama de la subyacente historia cultural porque allí se oculta el secreto de la genuina aventura americana. Despejar el terreno equivale a explicar la aversión del puritano al goce estético y al exclusivo sacerdocio de Poe, Hawthorne, Melville. El historiador consigue interiorizarse de los entretelones de la vida intelectual de entonces, de manera que permite comprender lo que une y separa entre sí a los solitarios de Salem, de Boston, de Baltimore, de Concord, de Long Island. Al propio tiempo los muestra a todos ellos bloqueados por el ambiente en que Cooper, Irving y Longfellow regían el gusto.

Recapitulando una de sus conclusiones sobre la novela, Dauwen afirma: "Nunca ha sido una literatura para los privilegiados y los aristócratas; nunca fué escrita para una corte, una academia o un círculo literario particular. Su medio de publicación original fué el diario, la revista general y el periódico local. Ha sido el vehículo de los temas cotidianos y de los problemas comunes del pueblo". He ahí la regla cuya excepción confirmatoria ha sido Henry James, constreñido a desarraigarse. De cualquier modo, si el pasaje antes transcripto necesitara un soporte autorizado, nosotros recordamos por la impresionante concordancia, las reflexiones de Tocqueville bajo el título "Fisonomía literaria de los siglos democráticos". Figuran en la primera parte de su obra maestra, que como se sabe fué el libro de cabecera de nuestros prohombres de la "Asociación de Mayo". No en balde ese mismo extracto mereció la glosa entusiasta de Alberdi, quien rubricó el pensamiento emancipador de Emerson, coincidiendo hasta en la fecha: "seguir el desarrollo es adquirir una civilización propia, aunque imperfecta, y no copiar las civilizaciones extranjeras, aunque adelantadas". El paralelismo es tan perfecto que las palabras del autor de las "Bases" datan justamente del año 1837.

Como no podía ser menos el debate intelectual entre el Nuevo y el Viejo Mundo canaliza en grandes trechos el criterio revisionista de la *Historia de la literatura norteamericana*. Sus luces intermitentes igual que las señales del tránsito, contribuyen con eficacia a llamar la atención. Por análogo motivo es de lamentar que Dauwen Zabel no haya echado mano también de puntos de referencia comparativos de la civilización y la cultura del resto de nuestro continente. El cotejo con los distintos métodos de conquista y colonización de la América no sajona hubiera servido quizás para diseñar, por contraste, las notas peculiares de la empresa yanqui. Durante el transcurso del último siglo, menudearon los contactos entre los dos bloques que por compartir la vocación del destino americano, mal pueden ignorarse entre sí, sobre todo cuando se ventilan problemas del espíritu, es decir, intereses universales. En este caso el parangón se imponía porque la literatura hispanoamericana ha sustentado desde sus orígenes ideales de autonomía. Podría ampliarse la lista de actas de independencia intelectual correlativas al pronunciamiento de Emerson, aunque basta con las piezas de Echeverría y Alberdi cuya simultaneidad dejamos anotada.

Justo es reconocer que Dauwen Zabel estructuró su historia no sólo con la materia prima del país, sino con una hermenéutica casera "made in U.S.A." Adoptó el método nacional, el lema emersoniano: *Representative Men*, que es una de las direcciones tradicionales puestas bajo su lupa, con la que demostró el movimiento andando. Mientras ventila el repertorio de contrastes, el análisis de las individualidades prominentes acusa todavía más el reverso, la devoción popular yanqui al tipo gregario. ¿Qué nexos causales vinculan el endiosamiento publicitario del "hombre de la calle" y la ya legendaria imagen del héroe anónimo en el cine, en la novela, en el periodismo sensacionalista? ¿Cuál es su enlace con las figuras egregias que condensan la expresión literaria de aquel país, conforme aparecen en estas páginas? A tales preguntas sobre el conflicto del alma norteamericana, contesta Dauwen Zabel desentrañando el juego dialéctico desde las fases iniciales de la contienda que la intolerancia puritana sostuvo con el escepticismo de la Ilustración. Acaso la historia cultural reducida preferentemente a sus arquetipos choca a primera vista al lector extranjero, víctima más de una vez de preconceptos simplistas, máxime cuando son tendenciosos. Otros discutirán que las figuras de primer plano llenen el ámbito de la realidad espiritual. Sin embargo el criterio adoptado adquiere sentido con ayuda de voces fehacientes a las que el autor podría apelar. Refiriéndose a De Sanctis y a la magna *Historia de la literatura italiana* apunta Croce que la poesía y el arte "no pueden ser sino la historia de personalidades ideales y no pueden obtener una visión del resto de la historia, y sobre la historia universal, si no es al través del tragaluz de la personalidad del artista, que es la única realidad del arte". Y en otro lugar, aunque siempre acerca de la técnica de conocer el pasado, el mismo Croce subraya: "No se dé crédito a los historiadores cuando afirman que quieren interrogar los hechos, sin darnos ellos la personalidad de quien los interroga".

Las palabras transcriptas definen con una exactitud insustituíble la eficiencia del método de Morton Dauwen Zabel así como también la lucidez de su exégesis. Sus ensayos contienen la efigie moral, social y espiritual de vehementes misioneros y fanáticos devotos del racionalismo, de filósofos y poetas, de novelistas y dra-

maturgos. Junto al realismo práctico de Franklin, a su apología del sentido común y del optimismo en la iniciativa personal se alza su antítesis, la insobornable conciencia estética de Poe, su fantasía estremecida de misterio, su insumisión a los gustos de la mediocracia ambiente; al lado del genio profético de Emerson y Thoreau, del credo de la "confianza en sí mismo" del primero y de la mística de la naturaleza del franciscano de Walden, emergen otros dos artistas incomunicados con el medio, aunque unidos por la común "visión trágica": Hawthorne y Melville. Reaparece la intuición de Whitman colmada de futuro y de optimismo épico, aunque su tono difiere de los precursores; de igual modo su insurgencia cósmica, su canto a la democracia y al hombre nuevo rebasa el inconformismo de Emerson y Thoreau frente a la realidad de su tiempo. Tampoco la rebeldía individualista de estos tres "clásicos" desemboca en la rebelión pública, como lo prueba el retraimiento de Thoreau similar al de Hawthorne. Se destacan en la *Historia de la literatura norteamericana,* quizás por el agudo análisis de la síntesis de los contrarios, los capítulos consagrados a Mark Twain y a Henry James, este último tan extraño a la sensibilidad del creador de *Huckleberry Finn* como al ímpetu visionario de Whitman, a quien censuró alguna vez sin callar tampoco su repulsa a la imaginación mística de Melville. ¿No ocurría análogo divorcio entre Emerson, por un lado y por el otro Melville y Hawthorne, refractarios al trascendentalismo de aquél?

Las líneas de la interpretación crítica e histórica confluyen en estos ensayos sin confundir sus respectivas esferas. Dauwen Zabel revela el secreto de las personalidades, escrutando los más ocultos resquicios de su formación y jerarquizando los valores de su obra. Arroja una viva luz sobre el coeficiente receptivo y sobre el acervo productivo de cada escritor cuya órbita de influencia recalca. Giran en torno a sus numerosas síntesis, las crónicas de frontera de Fenimore Cooper, el romanticismo de Washington Irving y el predicamento del *self-made-man* de Franklin, modalidades tan ajenas a la extraña fantasía de Poe, al idealismo con que Emerson inaugura en 1840 la "Edad de Oro". Otras veces los contrapone al rapto mesiánico de Whitman, rapsoda de multitudes y al realismo instintivo, repleto de savia popular con que el ingenio de Mark Twain narró la aventura del *pioneer* tardío. Todos ellos, pese a sus temperamentos y gustos en ocasiones incompatibles, forman parte del núcleo de precursores. Son los "contemporáneos del fu-

turo", fuera de que integraron la avanzada gracias a la cual llegó a Europa el primer mensaje de la literatura de los EE. UU. Sin perjuicio de señalar otros aspectos, Dauwen Zabel discrimina a fondo el arrastre histórico y espiritual de los conflictos entre los grupos de pensadores, poetas y novelistas que estudia. Whitman —advierte— "no figura en la lista de esos hombres como Hawthorne y Melville o como Emily Dickinson, Henry James, Henry Adams y T. S. Eliot que se hicieron eco de la herencia crítica y conciencia morales de la tradición americana. Pertenece al linaje de los profetas y liberadores cuyo propósito era exploratorio y revolucionario".

Tradición dinámica

Dauwen Zabel en los ensayos finales sigue de cerca la prolongación de la estirpe de los poetas épicos que se bifurca en los contemporáneos: Vachel Lindsay, Carl Sandburg y Archibald Mac Leish por un lado y por el otro Hart Crane. Ahora bien, el autor saca a luz del seno de esos mismos contrastes y de sus recidivas actuales la energía vital que anima la historia de la literatura de los EE. UU. Tanto el optimismo emersoniano y whitmaniano como la "visión trágica" de Hawthorne y Melville —y acaso más que nada la propia pugna— concurren a plasmar el espíritu nacional. Quién sabe hasta dónde penetran aún los rescoldos de la antigua fe puritana, con los fermentos heréticos que dividieron a los patriarcas de Virginia y encendieron la prédica de Cotton Mather y Jonathan Edwards. Por lo pronto, el autoritarismo tesonero, llevado hasta la acción por los cuáqueros, engendró por contragolpe el optimismo reformista de la mentalidad jeffersoniana. A la obediencia dogmática respondió la firme confianza en la libertad de la conciencia personal, base de la convivencia democrática y de la superación de sus propias imperfecciones que son tan universales como la crisis del régimen capitalista. Por otros conductos, la intolerancia puritana promovió reacciones llamadas a fortalecer el humanismo crítico. Pues bien, esta fuerza del pasado le ha permitido a Morton Dauwen Zabel acometer la empresa de rever la tradición, exponer con indistinta objetividad posiciones encontradas y filiar sus fecundos antagonismos. Y no se le puede achacar que tome partido o mejor dicho que incurra en parcialidad por el hecho de encarnar con tanto rigor el

sentido crítico o sea una de las corrientes de la misma tradición que él somete a proceso.

Citamos más arriba un precepto inexcusable del historiador de literatura, consistente en denunciar la propia personalidad a medida que interroga a los hechos. Dauwen Zabel evidencia la suya al filo del cambiante y sutil cuestionario que enhebra en cada una de sus interpretaciones. Bastará con mencionar dos ejemplos: uno es la indirecta requisitoria en contra del medio cultural de 1830 a 1886 que ignoró el milagro de Emily Dickinson y permitió que su poesía permaneciera inédita hasta después de la muerte. Acotaciones conexas teje al margen del destino de los creadores solitarios —Thoreau, Hawthorne, Melville—, confinados por la indiferencia o la hostilidad del ambiente. Más aun intensifica el interrogatorio retrospectivo para esclarecer el silencio de cuarenta años que rodeó al autor de *Moby Dick*, quien desapareció en 1891 como un oscuro empleado de aduana. No menos el historiador deja a las claras las huellas de una marcada predilección en el ensayo sobre Henry James, el cual sobresale tanto por el fervor elucidativo como por la insistencia en vindicarlo de los reproches de escritor descastado y cosmopolita. No se cansa de alabar su rol en el coloquio creado entre el mundo americano y el europeo, su acuidad psicológica, su apurada intuición estética, su maestría en el arte de la novela, en fin, sus anticipaciones como crítico moderno. "El hecho de que no se quedase en América para terminar su obra —confiesa— es una de las tragedias de nuestra literatura, no porque le faltase grandeza, sino porque no hemos estado a la altura necesaria para comprenderlo plenamente." Dauwen Zabel profundiza el lirismo de T. S. Eliot y sus incursiones simbólicas en "la tierra desolada de la mentalidad moderna convertida por fin en realidad" así como sigue la pista del inquietante nomadismo estético de Erza Pound, ambos expatriados también; pero se identifica más íntimamente con la suerte del autor de "Otra vuelta de tuerca". Quizás laten allí nostalgias vocacionales que después de todo le son comunes. La crítica resulta un ejercicio heroico y un género a contrapelo, desarraigado en el seno de una civilización nueva y pujante, aunque bajo la avalancha instintiva de la fiebre del negocio, de la publicidad, del éxito.

Para el lector que ha recorrido la galería inicial de retratos, según se suceden en la *Historia de la literatura norteamericana*, los capítulos de conjunto de la segunda sección tienen el valor de un

ilustrativo curso de repaso. Sirven de empalme y, además, de contrapeso ante la sobreestimación de la personalidad que podría sugerir la primera parte. El autor completa la enjundiosa exposición con enfoques globales acerca de los nuevos movimientos en la poesía, el drama y la novela de los Estados Unidos. Así como sitúa con sagacidad el "renacimiento americano" de 1850-60 y el período de declinación entre 1890 y las dos décadas subsiguientes, resume en precisos cuadros el despertar poético de 1912, el renacimiento del humanismo de 1920-30 y la introspección colectiva que gana el campo de la novela sobre todo después del auge naturalista. Escepticismo, irreverencia e ironía resultantes de la zozobra de los ideales invocados en la primera guerra mundial, retorno al pueblo para reabastecerse de fe en la vida, pacto entre el idealismo y la crítica, he ahí las señas del intervalo 1920-45. El historiador sondea con pulso experto el influjo que irradió el ascenso de los EE. UU. al rango de potencia mundial a principios de siglo, el desarrollo industrial, el nacionalismo agresivo de ciertos sectores, el ansia de expansión imperialista, la crisis de 1929 con todas sus conmociones políticas y sociales. Dentro de ese anchuroso marco Dauwer Zabel inserta los mundos imaginarios de Dreiser y Edith Wharton, de Faulkner y Hemingway, de Steinbeck, Dos Passos y demás novelistas descollantes. "La habilidad técnica —observa— ha recurrido a la sustancia humana para su nutrimiento; el idealismo social ha vuelto al tipo de integridad y centralización estética para hallar duración y fuerza."

Panorama de la crítica

Es ejemplar el ensayo que Morton Dauwen Zabel consagra a la crítica literaria en los EE. UU. donde puntualiza los rasgos distintivos de sus más notorios representantes, sus tendencias, sus méritos y limitaciones, en suma, su toma de posición con respecto a los imperativos ancestrales de profecía y experimento. Emplaza allí las baterías teóricas cuyos impactos se hacen sentir a través del volumen. Juzgando a sus pares el autor pone de relieve el excepcional dominio de esta disciplina, mezcla de inteligencia y sensibilidad, de amplia versación en las ciencias del espíritu y de discernimiento sutil. De la energía valorativa de Dauwen hablan entre otros trabajos, su filosa réplica a Archibald MacLeish ("Un poeta en el Capitolio") publicada en *Partisan Review* hace unos

diez años. Posee el arte de graduar la reticencia y aun de centrar el franco reparo sin mengua de la estricta objetividad. No todos los escritores disponen de reservas para renunciar al sensualismo del incienso, motivo por el cual el intérprete razona su opinión desnuda, tan ecuánime como indiferente a la quisquillosidad que, a falta de adulación o halago, pretende ver un ataque donde sólo hay un juicio sincero. Tales son algunas de las lecciones que se filtran y surgen de las entrelíneas de su confidencia epilogal. La reflexión crítica —dice Dauwen Zabel— fija la "relación de la literatura con todos los valores sociales, morales y económicos que intervienen en la compleja situación de nuestra experiencia moderna". Y concretando el cometido de los cultores de la crítica literaria, hijuela de la tradición puritana de auto-examen, agrega: "Son los herederos de la misión que Poe, Lowell, Emerson y Henry James legaron a sus compatriotas: la clarificación de la literatura como un elemento necesario en la cultura y como un medio de comprender los procesos y los valores de la vida".

El autor de esta historia literaria formula una advertencia acerca del empleo de la palabra "americano" para aludir al fenómeno restrictivamente "norteamericano". No por concienzuda la salvedad deja de ser insatisfactoria. Conviene aclarar entretanto que Dauwen Zabel no es un investigador consentido ni mucho menos pagado de la mitología nacional, al extremo de no ver los puntos débiles de sus compatriotas o de intentar disimularlos. Por el contrario, sus juicios resultan saludables porque denotan una normativa franqueza y nitidez mental para emprender un examen de conciencia histórico. Sus comentarios están exentos de concesiones así como de cualquier asomo de sensacionalismo iconoclasta, tipo Mencken. El afán de dilucidación severa avalora este libro en que se muestra por dentro el proceso de una literatura, reintegrándose a la tradición y creciendo a expensas de sus dinámicas tensiones. Sus páginas están henchidas de una clara comprensión de los problemas de la cultura contemporánea y de la realidad histórica, factores que si no determinan, condicionan cuando menos las generaciones literarias y dentro de ellas, a los "hombres representativos".

Con la cuidadosa versión de esta historia a nuestro idioma que firma Luis Echávarri se ensanchan las vías de conocimiento de dicha literatura, entre las cuales es oportuno recordar las traducciones de estudios de Ludwig Lewisohn, Carl Van Doren y Van

Wyck Brooks. Por tanto no es inverosímil que el experimento de Morton Dauwen Zabel, en virtud del método y de la técnica empleados, despierte fecundas sugestiones entre los investigadores de la literatura hispanoamericana. Siempre merecerá tener ecos continentales la profesión de fe cultural y estética del autor: "Es esta visión trágica la que ahora es considerada como la fuente auténtica de una literatura americana seria, de una literatura que sobrevivirá a la prosperidad material y a la buena suerte transitoria, y sacará así a nuestra cultura de su inmadurez y su optimismo fácil para ponerla a la altura de las culturas que han resistido las tormentas de la historia y sobrevivido a ellas para convertirse en parte de la herencia humana universal".

LUIS EMILIO SOTO

HUÍDA E INVOCACIÓN FINAL

Acorralado, preso
por las cosas que acechan pululantes de garfios,
por los cruentos mastines de los días iguales,
por el anillo prieto y candente de los otros,
(algunos que me aman,
otros que no me aman,
aquellos que me ignoran).

Antes de que la tierra recogiera mi planta,
antes de yo vaciarme
en mi molde de carne, de horas y de anhelo;
me asfixiaban los otros con sus dedos remotos,
y acechaban mi paso urdiendo laberintos
y acumulando arenas para encallar mis horas.
Y hoy, aquí, en el centro,
en esta convergencia de cadenas y espinas,
me irrita la tiránica quietud de mi sillón
y el pulpo del reloj que atrapó mi muñeca.

Apurar las maletas y huir por las ventanas
al único camino.
Huir de los fantasmas, de los gestos gastados,
de las frases de siempre,
de las caras de siempre,
de los ojos perdidos para la infatigable búsqueda de mis ojos.

Engendrar yo mi senda
hincando pie tras pie en días sin medida
(con la medida exacta que les marque mi pulso).
Arrancarme a los días y a las cosas, violento,
arrastrando adheridos, al huir, los despojos
a los pies y a las manos sangrantes de victoria.

Y vivir la quemante certidumbre de huída
hacia el duro regazo que da la libertad.
La libertad que mira sin temblar en los ojos vacíos de la muerte,
la libertad que hunde su raíz en las frías arenas de la Nada
(indiferente madre).
Para saber si es,
para poder sentirse
mi libertad la invoca:

Secreta confluencia de todos los abismos,
conjunción de las noches,
guarida de los no,
hermana subterránea de los nunca,
concha del caracol del silencio,
numen de ciertos cuartos solitarios
faz oscura del absoluto Universal.

A ti te invoco
Párpado inevitable de la Vigilia Cósmica.
Hágase frente a mí tu gran pizarra neutra,
venga a mostrarme que no soy un eco,
una proyección, una sombra
de los otros, los días y las cosas.

ELEGÍA DE LAS COSAS INSOMNES

Noche:
Ejércitos de lámparas te desgarran con saña,
y en tus flancos heridos se agazapan las frentes
que apuñalan las cosas con sus significados.
¿No es lamentable, Noche?
Desvelados rincones todavía rincones,
persianas que se agitan todavía persianas.

Nada duerme en tu seno
porque hay lámparas crueles,
porque hay ojos abiertos y puños que se crispan,
porque hay una cabeza
de hombre que trasnocha
encadenando todo a su noria impotente.

(Virginidad invicta
de la cosa en exilio,
de la cosa arrancada
del ámbito sereno
que la cabeza ignora.)

Pero mira: pesando en los eternos párpados
hay un sueño de siglos;
porque las cosas mansas que simplemente son
descansan solamente cuando son ignoradas,
cuando no las acecha el fantasma consciente,
cuando ningún cerebro, ni por fatal descuido,
les clava su ponzoña.
Cuando son olvidadas.
Cuando el significado, verdugo de las cosas,
duerme en tus aguas densas
las cosas son y duermen.
Noche:
la torre de la iglesia

hundida en la modorra de la piedra inocente
tembló de sobresalto:
se sintió imaginada.
Arrasa con las lámparas
y los ceños que reptan ocultos en tus cuevas.
El sueño de las cosas,
doliente en el destierro del primitivo polvo,
se erige desde el fondo lejano de los siglos.

JORGE MEJÍA

CRÓNICAS

DOS PUNTOS DE VISTA SOBRE "EL FIN DE LA AVENTURA" [1]

Pocas veces mi gratitud me hace más feliz que cuando se la debo a un escritor por una de sus obras en la que, de modo tácito o expreso, se mantienen puntos de vista, creencias o dogmas contrapuestos a los míos, y ello con una sagacidad y una altura de procedimientos que, sin convertirme a su bando, suscitan mi admiración. Entonces comprendo bien a fondo hasta qué punto es prescindible estar de acuerdo con los espíritus verdaderamente superiores, y qué especie de inquebrantable amistad puede fundamentarse en ciertas pugnas.

Es lo que me acaba de suceder con la lectura de este reciente libro de Graham Greene. Cuando se cierra con fastidiado hastío tanto libro como los que abundan en lengua española, ofendido por su ramplona gazmoñería, por su sacristanesco tufillo a moho y a ratón, por la chatura con que se ordena a sus personajes como a las fichas de un tablero de damas en blancas y negras, o sea en buenos y malos, según que cumplan o no una vez al año con el precepto de confesar para pascua de resurrección, llega uno a preguntarse si no estará influyendo sobre su juicio el hecho de no participar de los dogmas de su autor, si el disentimiento teológico no estará condicionando al literario.

De ahí el alborozo que me produce un libro como éste, que viene a justificarme ante mí mismo, puesto que sin dejar de mantener, y con la máxima agresividad, el punto de vista católico sobre los milagros, que es para mí la forma más desagradablemente utilitaria, podría decirse pragmática, de su doctrina, lo hace con tal vigor narrativo, con tal perspicacia novelística, y por qué no decirlo, teológica, que comienza por atraer la curiosidad del lector,

1 Graham Greene: *El fin de la aventura* (Ediciones Sur, Buenos Aires, 1952).

le conduce en secreto sin decirle en ningún momento a dónde, y cuándo éste pudiera querer abandonarle, no escuchar lo que su guía se ha propuesto decirle, advierte que ya no hay posibilidad de tal cosa, que está forzado a seguirle hasta el final a donde el autor había dispuesto llevarle de antemano.

Imponer ese carácter de fatalidad al acaecer de un libro es, desde luego, condición imprescindible para todo buen novelista, pero casi todos ellos cuentan con la anuencia previa de "su" público. Lo extraordinario es descontar, también por anticipado, la colaboración incluso de sus adversarios doctrinales. Al menos de aquellos que como yo, frente a una buena novela, se entregan de lleno a lo que ella tiene de novelístico, prescindiendo de sus otros contenidos, religiosos, polémicos o sociales. Y, como novela, *El fin de la aventura* es simplemente magnífica. Comienza con un avieso preludio enderezado a suscitar un interés general del lector de cualquier categoría. Ni el más avezado puede adivinar a dónde irá a parar todo aquello. Lo mismo puede ser a una novela policial, puesto que la tónica dominante es el odio, que a una novela de costumbres de la clase media inglesa, que a una de esas amargas obras introspectivas en las que se apura hasta la delectación masoquista el más retorcido complejo de inferioridad, ya que su tema son los celos. De pronto, para mayor confusión, irrumpen dos personajes que se dirían llegados, no ya de otra novela, sino de otro novelista, porque Parkis, el detective privado a quien acompaña su hijo, que es un niño al que está iniciando en el oficio de averiguar vidas ajenas, parece traer impreso el sello inconfundible de los personajes de Dickens. El lector comenzaría a revolverse un poco impaciente preguntándose a qué fin le llevarían tan incongruentes elementos, a no ser porque el autor no se lo permite, porque a esas alturas ya se ha apoderado por completo de su interés, con esa cautela de los prestidigitadores que llevan la atención de su público hacia un punto equivocado para obtener con más limpieza sus efectos.

Además colaboran en ello los propios personajes con su avasalladora vitalidad, tan centrada en sí misma, tan autojustificada, tan operante sobre nuestro ánimo, que nos identificamos con cada uno de ellos, porque es lo cierto que no se nos da opción para inclinar nuestra simpatía hacia uno de ellos y nuestra antipatía hacia otro. Los tres seres humanos que actúan en la novela como protagonistas, forman un verdadero triángulo equilátero, en el que cada uno de ellos, en sus relaciones con los otros dos, resulta plena-

mente justificado ante sí mismo como ser de carne, hueso y espíritu.

En las novelas de la inmensa mayoría de los escritores católicos contemporáneos, los personajes parecen dividirse en dos clases: los fantoches y las entelequias. Cuando no se reducen a ser muñecos movidos por los visibles y previsibles hilos de una psicología burdamente simplificada, pasan a ser la mera personificación de entidades angelicales o demoníacas, demasiado alejadas, por arriba o por abajo, de nuestra cruel condición humana. En defensa de sus propios intereses catequísticos, la Iglesia debiera disponer que en los países en que ella domina numéricamente los escritores católicos se abstuvieran de escribir novelas con fondo apologético, porque en la práctica resultan enderezadas a la innocua labor de convencer solamente a los ya convencidos. ¡Qué diferencia entre esos libros y los correspondientes de la literatura anglosajona en la que los católicos actúan como minoría! (¿No bastaría tan evidente ejemplo para sostener que un gran novelista sólo llega a serlo cuando actúa como "no conformista"?) Únicamente en ella puede darse el milagro de una figura tan convincente como el candoroso padre Brown. Pero en el mismo Chesterton se transparenta con exceso, detrás de la agudeza de sus construcciones, la rigidez del dogma reservado como valor más alto. Graham Greene maneja mejor sus cartas, y sólo cuando se considera en posesión de las bazas finales se decide a mostrarlas. Hasta entonces sus personajes proceden con el máximo recato, y en ningún momento muestran su afán de conseguir la convicción de sus lectores. Se limitan a vivir con ellos, a servirse de su desvelada atención para desarrollar allí todas sus posibilidades. Parecen saber desde el principio que para llegar más hondo a lo humano hay que proceder humanamente: odiar y amar. Sobre todo amar con el frenesí del que se sabe mortal y tiene que hacerlo en medio de la desesperada violencia de los bombardeos de Londres. Amar físicamente, con el temperamento espoleado por la terrible posibilidad de una muerte muy próxima. El amor no es el pringoso caramelo de las novelitas rosas; a lo largo de toda la obra es el agridulce amor adúltero, rigurosamente pecaminoso para un católico. Pero Graham Greene no arruga el ceño un solo instante, ni permite que sus personajes lo hagan en su lugar, ni insta indirectamente al lector para que él lo haga. Permanece impávido ante el pecado, y como el libro está escrito en primera persona, hasta parece participar de él. Como el

protagonista que relata, Maurice Bendrix, es un incrédulo desprovisto del sentido cristiano del pecado, peca con la mayor impavidez de conciencia. Fornican él y su amante con la absoluta falta de impedimentos teológicos de cualquier personaje de D. H. Lawrence, y hasta es posible que los superen en ese sentido, porque el ejercicio sexual para estos últimos aparece contaminado por las ideas fálicas de su autor, lo que le da cierta fatigosa categoría de danza ritual. La Sarah de *El fin de la aventura* es simplemente una mujer de temperamento enamorada de un hombre que no es su marido; desprovista de toda inhibición de carácter religioso, libera normalmente sus impulsos con el frenesí que corresponde a su naturaleza. El mayor mérito del autor ha sido comprenderla en ese estadio de su ser, y compartir en esa parte del relato la absoluta falta de sensación de escándalo que ella experimenta. Saber deslizarse en el pecado para mirarlo desde su interior como puede verlo un no creyente, es decir, como simple hecho natural, y no demostrar el menor intempestivo deseo de predicar un buen sermón, es la increíble proeza realizada por el católico Graham Greene. No creo tener noticia de ninguna sutileza jesuítica capaz de superar tan finísimo tacto.

Otra no menos hábil consiste en dar al único sacerdote que interviene en la obra un papel secundario y fugaz, y acordarle un exterior físico tan poco atrayente como en cualquier obra anticlerical.

La Iglesia aparece actuando de una manera misteriosa y profunda, literalmente sobrehumana. Sarah ha sido bautizada de niña y ella lo ignora. Y obsérvese bien hasta dónde lleva el autor su refinamiento: ha sido bautizada, no tanto por la fe de la madre, sino como un gesto de rencor de ésta hacia el padre de la criatura. Graham Greene no entra en discusiones; simplemente impone la virtud del bautismo como sacramento: Sarah es católica, mal que le pese. No cree en Dios, y sus relaciones con Él comienzan por el odio: ve en Él al autor de un código contrario a su temperamento. Comienza por increparle, para el caso de que existiera. Pero esa forma de relación, no meramente pasiva como la de la mayoría de los llamados devotos, puede derivar mucho más fácilmente que la de éstos hacia el amor. Cierta noche de intenso bombardeo cree que su amante ha muerto, y arrebatada por el dolor promete al Dios en que no cree (léase en que cree no creer porque ignora su bautismo), promete renunciar para siempre a su amante, es decir, re-

nunciar al pecado en que tampoco cree, lo que equivale a renunciar a la vida en que no necesita creer porque la siente bullir en su cuerpo tumultuoso, con tal de que le sea devuelto vivo. Y vivo lo encuentra entre los escombros. Ni por un momento se le ocurre pensar en la desigualdad del pacto propuesto, en el que ella había ofrecido algo terrible a cambio de nada, puesto que su amante no había resucitado: sencillamente, había seguido no estando muerto en contra de sus temores. Su agradecido corazón de mujer enamorada ni por un instante piensa en desconocer su deuda... ¿a quién? A nadie, puesto que continúa sin creer. Su diario, procedimiento no muy decoroso como técnica novelística, pero eficacísimo porque permite al autor emplear ahora la primera persona desde el interior de Sarah, revela tardíamente al Bendrix dolorido por lo que supone su abandono, las causas de su desvío, y de inmediato se desencadena el desigual duelo entre el hombre y Dios. Graham Greene lleva su habilidad técnica hasta el punto de hacer que este Maurice Bendrix sea escritor como él, para que la ingenuidad del lector los identifique, y acepta así el papel de abogado del diablo, para mayor eficacia de su final propósito. Otro escritor de su tendencia, menos ducho, hubiera ofrecido de inmediato su colaboración al Todopoderoso, y, en ese caso, el triunfo último hubiera parecido al lector más una victoria del novelista que del mismo Dios. Graham Greene permanece impasible ante la blasfemia, y es su actitud imperturbable la que permite transparentarse en muchas de ellas su trasfondo de plegaria. Ningún hecho excesivamente truculento permite una crítica por abuso de poder. Las cosas son exteriormente simples. La persecución y encuentro de la amante esquiva, su trémula defensa, un enfriamiento seguido de pulmonía y muerte, en la que sólo el sagacísimo olfato del autor puede advertir el olor a santidad, corroborado después por una serie de milagros igualmente simples, y que cualquier espíritu incrédulo puede seguir considerando sin excesiva violencia como casualidades —salvo cuando el milagro recae con certera puntería (es una de las pocas ventajas que se acuerda el autor) sobre una incredulidad de la entereza de la de Smythe, empecinado predicador del ateísmo, en el que la simplicidad rectilínea de su espíritu dogmático ya está predispuesta para lo blanco tanto como para lo negro, con tal de no admitir matices. Como María Magdalena, como María Egipcíaca, Sarah ha encontrado en su sexualidad (en la superación de su sexualidad, lo que la hace igualmente imprescindible) un camino hacia lo santo.

En ella la Gracia precede a la fe, y la Gracia en su caso dimana, como lo hace suponer el novelista, del ignorado sacramento del bautismo. Así todo, el modernísimo artilugio de esta novela ha sido elevado para sostener una tesis medieval, y es posible que de ese contraste derive uno de sus más profundos atractivos. No creo oportuno entrar a discutir la tesis en sí misma, puesto que he comenzado por declarar que en una novela lo que me interesa es lo novelístico. Además, si me dejara arrebatar por la controversia en este momento, Graham Greene, de leer esta nota, podría sospechar que la había escrito el mismísimo Smythe.

Me limitaré pues a decir que si la Iglesia puede regocijarse de poseer tan poderoso campeón de sus doctrinas, los que no pertenecemos a ella tenemos también motivos de júbilo, porque la contemplación de tan extraordinaria capacidad creadora no puede menos de regocijar a quienes nos interesamos por las cosas del espíritu desde la fatigosa libertad de todo dogma.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

> *Dios anhela profundidades de humillación y de contraste, de las cuales el hombre no se hace una idea... ¿No exigirá el amor de Dios una fundamentación más profunda en lo no espiritual y en la conjunción y reconciliación de "lo más alto con lo más bajo"?*
>
> COVENTRY PATMORE: *The Rod, the Root and the Flower.*

Es probable que muchos lectores de *El fin de la aventura* hayen leído sus 237 páginas (en la edición Heinemann; 227 en la versión española) de un tirón, en cinco o seis horas, como yo. El estilo de Graham Greene, se me ocurre, es la causa principal de esta avidez. Descarnado, incisivo, violento, tiene el ritmo agresivo que conviene a nuestra fatiga de viajeros de colectivos, a nuestra irritación de compradores frustrados. Escritores ingleses tan incomparables como H. G. Wells, G. K. Chesterton, Virginia Woolf coincidían en la extrema celeridad de su manera literaria: Wells tenía el razonamiento fácil y Virginia Woolf sólo aprovechaba los momentos en que el fuego "prendía" y consumía con esplendor. Pero

la rapidez de Graham Greene no proviene de la riqueza intelectual, como en Wells o Chesterton, ni es una fluencia lírica, como en Virginia Woolf: el paso de sus relatos es la respiración normal del cuento policial, con sus celebrados rigores. Este ímpetu, cinematográfico y banal en *Brighton Rock* o *The ministry of fear,* es recompuesto, olvidado y recobrado en *The heart of the matter* [1], según convenga a las ambiciones trascendentes de la obra.

En *El fin de la aventura* esta prosa airosa está unida a una maestría vehemente en el manejo de los personajes. En comparación con la novela anterior de Greene, ésta da impresión de poder, como si el autor se quedara siempre más acá de sus fuerzas, describiendo sin insistencia caracteres y situaciones que conoce profundamente. La obra se beneficia de la destreza ya adquirida por el autor al tratar temas menos entrañables. Es un relato concentrado, contenido y seguro como esas danzas andaluzas que deben bailarse dentro de un pañuelo tendido en el suelo.

Graham Greene, novelista católico e imbuído de teología, presenta a sus personajes, hombres y mujeres que pecan en un mundo pecador, sin permitirse ningún análisis psicológico o moral. El precepto evangélico —"No juzguéis"— no sólo enseña a bien vivir, sino también a bien escribir. La mala fe que atribuye Sartre a un gran novelista católico, que le permite pecar con su heroína o condenarla como Dios Todopoderoso, en un vaivén tramposo, no existe aquí. Los personajes de *El fin de la aventura* son libres en relación a su autor y explican sus actos con sus propias palabras, sin que ningún Asmodeo les juegue una mala pasada. Graham Greene pone a sus criaturas, con su naturaleza caída y su libertad ante el mal, frente a Dios. Dostoievsky le ha enseñado, y el dogma católico antes de Dostoievsky, que Dios quiere ser amado libremente por el hombre. (La expresión "amor libre" es un pleonasmo, piensa un ruso, porque el amor sólo existe en la medida en que es libre.) En las novelas de Greene se obtiene una intensidad peculiar al situar la acción de los personajes sobre un telón de fondo trascendente: esta acción, que es convenientemente turbia y miserable, subraya la infecta condición de la criatura despojada de Dios. Estas acciones humanas son nada, son pecado... ¿por qué habrían de merecer un atento análisis psicológico, a la francesa? El absolutismo religioso coincide aquí con el materialismo ascético del cuento po-

1 En español, *El revés de la trama* (Ediciones Sur, Buenos Aires, 1949).

licial: las causas humanas de los actos humanos no tienen ninguna importancia. San Ignacio de Loyola y Jorge Luis Borges producen aquí un acorde armónico, pues nada une más que la guerra santa contra el estercolero psicológico.

Por otra parte, desde las mesas de café hasta las páginas de *Temps Modernes,* se piden novelas que presenten hechos y no expliquen nada. Graham Greene tiene serios motivos para atender este pedido. Lo que ocurre en sus libros es tan increíble que no podría resistir el tratamiento analítico. Un funcionario razonable, maduro, un poco fláccido... se suicida por haber comulgado en pecado mortal... pecado que consiste en haber fornicado con la mujer que ama (Scobie en *The heart of the matter*); una mujer franca, más bien honrada, con activa vida sexual, promete en un momento de susto no acostarse más con uno de sus amantes si Dios salva a éste la vida... cumple su promesa y termina sus días curando eczemas incurables al solo contacto de sus manos milagrosas. (Sara en *El fin de la aventura*). La habilidad del novelista logra que estos comportamientos resulten aceptables al presentarlos como *faits accomplis,* sin explicarlos ni justificarlos. Las explicaciones hacen bostezar en 1952 y Graham Greene sabe que los miramientos nos fatigan. Solidarios de un mundo miedoso, asesino y catastrófico, los lectores reconocen dócilmente que los actos humanos carecen de razones "interiores". No sólo vivimos en la ignorancia: hay en nosotros una oscura voluntad de ignorancia. ¿Qué interés puede tener una cucaracha acorralada en las reacciones inútiles de otra cucaracha?

En Inglaterra, el catolicismo está unido indisolublemente a la literatura (a la mejor literatura). El antecedente es ilustre. Que Shakespeare profesó la "antigua fe" está casi probado: el respeto a Isabel, excomulgada por Roma, impidió tal vez a los ingleses comentar la incómoda verdad. Se ha dicho que Shakespeare es católico por su sensualidad, su aceptación no crítica del mundo dado, su inocencia pasional, su falta de voluntad ética de "otro mundo" real. Bernard Shaw se impacientaba ante una magnificencia metafórica que no va acompañada de conciencia moral. Los críticos católicos que anexan a Shakespeare insinúan que esta aceptación del mundo como pretexto para imágenes rutilantes constituye un rasgo católico: la aceptación del mal y de la injusticia como inevitables y la esperanza de alguna metáfora redentora e inoperante. Según la mitología histórica, Inglaterra renunció al catolicismo al cortar

la cabeza de María Estuardo, pasional y shakesperiana, y decidió seguir las huellas de Isabel, con su progresismo, sus ahorros, su forzosa virginidad. El triunfante mercantilismo del siglo XIX, casto de costumbres y plebeyo de gustos, sería la culminación del protestantismo social.

Pero en Inglaterra ha quedado la nostalgia de ese camino que no se tomó (fué necesario sentar en el trono a una princesa bastarda y decapitar a dos Estuardos para terminar con el romanticismo católico y absolutista). Como suele ocurrir, el puritanismo que se atribuye vulgarmente a los ingleses, y que los distingue, fué efecto de un azar de la historia más que de una idiosincrasia. Falstaff y Volpone son el Renacimiento; también son Inglaterra. El catolicismo romano está unido, en las cabezas inglesas, a la belleza, la aristocracia, el arte, el folklore español, el pecado y la Edad Media. El encantamiento de la liturgia romana puede iniciar el camino a una conversión formal en el país de Walter Pater. Así, Francis Thompson, Coventry Patmore, el cardenal Newman, Chesterton, sienten el catolicismo como la nostalgia de un universalismo afirmativo y estético, que devolvería a Inglaterra la plenitud de vida real que dejan vislumbrar los dramas de Shakespeare y Ben Jonson. Esos intelectuales querían reanudar la tradición de Canterbury, los dramaturgos isabelinos y los soberanos Estuardos: la tradición católica, estética, sensual y conservadora. Mientras Bernard Shaw, ese irlandés de familia protestante, oriunda de Yorkshire, puso su fe final en la nueva sociedad soviética, Chesterton veía la Utopía en el pasado, en la alegre y colorida Inglaterra de Chaucer.

Entre este catolicismo estetizante y el de Graham Greene hay una solución de continuidad. Cuando Sara, la heroína de *El fin de la aventura,* al salir de una iglesia cruza los dedos, los mete en la pila de agua bendita y hace la señal de la cruz, "como las mujeres de pueblo en las iglesias de España", no está imitando elegancias folklóricas, está realizando el gesto mecánico e inmemorial de la salvación. Ese gesto incontenible de la mano tiene más sentido que cualquier coloquio directo con la divinidad. Las viejas supersticiones de la Europa meridional y analfabeta son más eficaces que los sermones moralizantes en las iglesias de paredes encaladas. Tal vez una inglesa encontraría otro gesto para acercarse a Dios, pero ese temblor del alma que nos permite encontrar o crear nuestro gesto intransferible... ¿qué valor tiene comparado con el gesto airoso que produce una tradición milenaria de opresión? Esa elegancia

contenida y tajante del gesto español... el gesto de ese pueblo de folklore y de martirio, ¿no es a la Iglesia que lo debe, a la Iglesia que supo mantenerlo en su seductora ignorancia? Que Sara se persigne con agua sucia, pues, como una española de pies pequeños que cree en la honra de las mujeres y la virilidad de los toreros.

Pero la heroína de *El fin de la aventura* tiene cierta gracia específica, aun en los momentos en que no imita a las mujeres de mantilla. Sara es flexible y monosilábica como una amante de Hemingway: "You?" She had always called me "you". "Is that you?" on the telephone. "Can you? Will you? Do you?" [1]... Sara pertenece, en ciertos aspectos, a ese reposante tipo de mujeres con que sueñan los hombres nerviosos. Sara sabe enternecerse ante el gran hombre difícil que de ella depende: es la adorable enfermera, la japonesa inmanente que se pliega como una liana sutil a cualquier brusquedad masculina y la transforma en dulzura. Pero Sara es tierna y veraz, del mismo modo que Bendrix, su amante, que cuenta la historia en primera persona, es vil. Sara y Henry, su marido, se quieren y son leales el uno con el otro, aunque no tengan relaciones carnales. La profundidad de esta relación de lealtad no proviene de sus naturalezas morales, sino del sacramento que los une: Bendrix ruge de impotencia ante este vínculo que no entiende, que es simplemente sobrenatural, del mismo modo que ha de patalear más tarde, cuando Sara empieza a serle infiel con Él. Pues Él es un hecho incontrovertible, tanto más consternador en esta historia un poco sórdida de personas que toman el placer furtivamente, después de almorzar, jadeantes pero atentos al reloj. De estos momentos, Bendrix recuerda el ruido seco que produce la cabeza de Sara al golpear el suelo con ritmo regular, así como Sara considera la verruga que tiene Bendrix a un lado del ombligo.

El procedimiento de Greene consiste en hacer que sus personajes hablen de Dios como se puede hablar de una verruga. Es una evidencia; es un hecho.

Bendrix, el protagonista, declara odiar a Sara y a Dios. Esta conciencia ofuscada por el odio es justamente la conciencia que *debe* tener un ateo. Como no cree en Dios y debe, sin embargo, odiarlo, el autor se las arregla para que Bendrix tenga celos de las relaciones de Sara con Él. "¡Cómo te odiaría, si existieras!" Pero ya está diri-

1 "¿Tú? Siempre me había llamado "tú". "¿Eres tú?" en el teléfono. "¿Puedes? ¿quieres?"

giéndose a Dios, y la voluntad de blasfemia patética es evidente. El pobre Bendrix quiere fastidiar a este Amante aventajado jactándose de las familiaridades que le permite su anatomía: "Fuí yo quien la penetré: no Tú". Pero Bendrix no puede luchar, sólo puede patalear. De todos modos, tenía que perder, porque Sara había sido bautizada en una iglesia católica por su madre (que de este modo se vengó de una pelea tenida con su marido protestante). No podemos escapar al Dios de la Iglesia Católica, pues nuestras blasfemias, falta de fe, nuestro odio o nuestra lujuria crean una relación con ese Dios, inexorablemente, en la cual es imposible vencer sin sometimiento. Sólo tenemos libertad para condenarnos... y aun eso no es seguro, pues el mismo suicida Scobie puede haber tenido un segundo de arrepentimiento, y siempre está la Gracia insondable. Graham Greene se complace en hacer tomar a la Gracia la forma humillante de la salvación forzosa. La madre de Sara, con sus borracheras y sus indecentes pedidos de dinero a desconocidos, es un instrumento de la Providencia. Los sacerdotes de Graham Greene son execrables y tienen siempre, fatalmente, razón. Cuanto más indignos sean los intermediarios, más plenamente resalta la verdad del dogma. El autor se complace en contrariar los juicios del corazón, en subrayar la impotencia del hombre. La abyección del ser humano, parece decirnos, es la prueba de la existencia de Dios. Yendo un paso más allá que un Padre de la Iglesia, Graham Greene podría decir: Inter feces et urinas nascimur *et vivimus*.

El hombre puede pedir misericordia, como hace Sara, pero no tiene ninguna palabra que decir a Dios. El católico profundo vive en el pecado y no se envanece, como los puritanos, de sus esfuerzos virtuosos. Seamos inmundos: el libertinaje, la envidia, la crueldad, son consecuencia de nuestra naturaleza degradada. Dios se apiada de nuestra inevitable bajeza y sus ministros nos absuelven todas las veces que sea necesario. Lo único que está a nuestro limitado alcance es el santo sacramento de la Iglesia: los sacramentos no exigen explicación, sino aceptación. El hombre no puede salvarse por sus propias fuerzas. Sara se salva porque su madre, en un momento de despecho, la bautizó y porque una bomba V. 1, al arrancar a su amante de la cama, le inspiró un renunciamiento supersticioso pero providencial (y la superstición es más propia del hombre, ese gusano, que la argumentación o el diálogo).

Sara se acuerda de Dios durante un bombardeo. Justamente, en momentos semejantes *todos* nos acordamos de Dios, al mismo tiempo

que se encogen las vísceras. Cuando el barco en que viajamos esquiva un torpedo, cuando el avión cae en un pozo de aire o aterriza forzosamente, todos nombramos los dioses de nuestra infancia. En esta forma interjectiva, Dios es real como el miedo. Hasta el momento, Sara no ha tenido escrúpulos en practicar el adulterio, pero el Señor atiende su pedido y Sara cumple con ese Señor poderoso que hace que las bombas maten a unos y no a otros. Sara no discute ni trata de ser virtuosa: o peca u obedece. El llamado adulterio no ofende ni a su conciencia ni a los sentimientos de su marido, pero la Iglesia califica su acción de pecado y, de todos modos, lo que uno siente con el corazón no tiene ninguna importancia. Sara no procura aclararse el mundo en que vive ni su propia alma: acata la ley o la infringe; no hay medida común entre su naturaleza y la Ley. Además, uno se acuerda del pecado en un momento de terror que proclama el poder del Señor, a quien conviene propiciar con privaciones voluntarias. Desde ese instante, Sara inicia una nueva aventura, esta vez con Dios, o, mejor dicho, con ese hombre de costillas marcadas y abdomen graciosamente hundido que agoniza en las iglesias, y las páginas del Diario dedicadas al nuevo amante tienen el mismo tono de las cartas al anterior: el estilo tierno, cándido, enamorado de las jovencitas de Hemingway (I believe you died for us. I believe you are God. Teach me to love. I don't mind my pain. It's their pain I can't stand. Let my pain go on and on...[1])

Si Dios ha creado al hombre a su imagen y semejanza, el hombre ha imaginado a Dios según sus poderes y sus fatalidades. ¿Cómo aguantar la idea (a veces la evidencia) de una existencia casual? Los nazis querían matar su propia frustración, su terror a la vida y a la responsabilidad, e inventaron El Judío, en un corto circuito liberador. El antisemitismo es una religión, una religión negra: exige la fe en lo invisible, afirma el absurdo y busca la salvación por el derramamiento de sangre. El antisemita grita e intimida para que no se oiga la modesta verdad científica: como El Judío no es el judío, tiene que ser, necesariamente, el mismo antisemita.

En el siglo de los campos de concentración es natural que se

1 "Creo que naciste, que moriste por nosotros. Creo que eres Dios. Enséñame a amar. No me importa mi sufrimiento. Es el sufrimiento de ellos lo que no puedo soportar. Haz que mi sufrimiento no tenga término..."

imagine a Dios como un Capo lejano y terrible. "On vous prévient de rien et on vous punit de tout". Pero dentro de ese espeso caldo de pecado y de miseria en que Graham Greene sumerge a sus personajes, hay acontecimientos salvadores, una promesa de no fornicar, un bautismo casual, un eczema curado que convence de su error a un librepensador... Claro está que estos hechos no pueden ser asumidos por nadie, pues la salvación está casi tan lejos del alcance del hombre como la virtud. A la inversa de las herejías tradicionales, Grahan Greene parece proponer una concepción que empieza a ser herética por ir demasiado a la derecha, por conformismo excesivo. El dogma católico admite que el hombre puede alcanzar la virtud y merecer la salvación, y hasta llega a recomendarle una conducta. Los herejes solían pecar por excesiva confianza en el hombre, por olvidar el rigor de la Ley. Estas almas amantes sabían que el amor sólo vive en la libertad, y la Iglesia se vió obligada a torturar los cuerpos para enseñar un poco de modestia a las almas. Pero al adoptar el punto de vista del perseguidor contra los perseguidos, Graham Greene extrema su celo hasta el punto de negar al delincuente la capacidad de redimirse o de contribuir a su propia salvación. Sólo la fatalidad de la salvación (por el bautismo o la superstición) puede oponerse a la fatalidad de la condenación.

Graham Greene presenta una sociedad utópica y alegórica, sólo que al revés. Sus personajes son *necesariamente* sórdidos, aun sus personajes virtuosos. La piedad de Scobie por su mujer (en *The heart of the matter*) contribuye a envilecerla, lo cual es la prueba de un sentimiento. Louise está hundida en su frustración social, su envidia, su falta de gracia y de caridad, la exasperación ruín en que vive. Scobie la compadece y, enamorado de otra mujer, decide suicidarse por escrúpulos de conciencia: es adúltero y no se atreve a abandonar a Louise, como si temiera que la desdicha tuviera poder para afear aun más a esta alma. Su suicidio parece una forma enfática de vomitar. El asco que le inspira su mujer aumentaría si Louise fuera desdichada por su culpa. Scobie, que es un santo, prefiere condenarse eternamente antes que conceder a su mujer la superioridad del sufrimiento o del perdón. El amor de Scobie por Dios es el extraño resultado de la suma del asco que le tiene a su mujer y la ternura fatigada que le inspira su amante. Este mundo, obra de Dios, es horrible, pero si odiamos suficientemente

al mundo y a sus criaturas, debemos amar a Dios por darnos tantas razones de odio.

En definitiva, ¿qué es este Dios de Graham Greene? Digamos su nombre con un descenso del ánimo: se llama el Miedo.

PATRICIO CANTO

A PROPOSITO DE "EL RELOJ", DE CARLO LEVI

Como *Cristo s'è fermato a Eboli, L'Orologio,* de Carlo Levi, apareció en Italia como ensayo; y como novela, en cambio, en la Argentina [1], y en otros países. En realidad, participa del ensayo y de la novela, sin ser definidamente ni lo uno ni lo otro, porque resulta de una hibridación de géneros. Es el caso de *Kaputt* y *La pelle* de Malaparte, y de mucha literatura intermedia que, a pesar de su hibridación (o gracias a ella), puede dar libros muy significativos. Entre otros muchos precedentes, recordaremos *Un uomo finito,* de Papini: autobiografía, confesión, historia de un grupo literario y de una generación, revisión de ideas, polémica, retrato de una ciudad y de un tiempo: todo ello tratado y resuelto, hasta cierto punto, novelescamente. Retrocediendo en los siglos, hallaríamos un ejemplo de mayor peso: *La Vita,* de Benvenuto Cellini, autobiografía en que memoria e invención, recuerdo e imaginación se confunden a menudo y en que el autor se trata a sí mismo con ese transporte que se pone en la creación de un personaje de novela; y, naturalmente, igual transporte obra sobre las personas con quienes el protagonista tiene trato o contraste. (Pero el ejemplo más ilustre y complejo de libro que no pertenece a un género definido, de libro "híbrido", es quizá la *Vita Nuova,* de Dante: es autobiografía; es exégesis de una creación poética, porque la prosa explica la razón de ser de los poemas; es novela, por la transfiguración de la vicisitud en relato y de las personas en personajes; es lírica pura, porque todo lo que se enuncia o cuenta en la prosa asume expresión en las rimas, envueltas en "esa luz de oro claro", según dice Flora, de los 25 sonetos, las 4 canciones, la balada, la "stanza". Observa el mismo Flora: "A veces las páginas escritas

[1] Carlo Levi: *El Reloj* (Losada, Buenos Aires, 1952).

en prosa tienen en la *Vita Nuova* una estupefacta levedad poética que los versos no alcanzan; a veces no sé qué emulación se establece entre dos momentos líricos expresados ora en el espacio libre de la prosa, ora en el espacio medido del verso".)

Si no se sabe bien dónde colocar ciertas obras clásicas entre los géneros literarios definidos, no es de extrañar que haya incertidumbre, editorial y crítica, para libros como el *Cristo* y *El Reloj* de Levi, o los de Malaparte. Observemos, sin embargo, que —por lo menos fuera de Italia— se ha sido opuestamente unilaterales con estos dos autores, tendiéndose a ver sobre todo novela en Levi y sobre todo reportaje en Malaparte, y llegándose, por camino contrario, a un mismo error. Reclamando de *Kaputt* y *La piel* una fidelidad periodística, que ha estado muy lejos de la intención del autor, fácilmente se concluye que éste exagera, deforma, miente y se embellece a sí mismo atribuyéndose gestos e intervenciones inverosímiles. Pero todo cambia cuando se percibe que el yo real se transforma en un *yo-personaje* y que el resultado no es crónica, sino visión, alegoría, novela (sin máquina novelesca) de la guerra en todo su horror, su confusión, sus motivos y perspectivas: se puede pedir, entonces, una verdad "substancial", como se pide a las obras de arte; no una veracidad minuciosa y fotográfica. (Véase, del propio Malaparte, *Il Volga nasce in Europa*: aquí están las crónicas y la veracidad periodística.) Los que han leído *La Piel* recordarán el episodio de la mano del marroquí. A unos oficiales franceses con quienes almuerza casi a las puertas de Roma, que le reprochan las patrañas de *Kaputt,* Malaparte —y en ese momento el yo-personaje justifica al yo-autor— les asegura que él siempre dice la verdad, que las aventuras que ha narrado —y otras muchas que ha callado— le han ocurrido realmente, porque a él le pasan las cosas más extraordinarias, y para probarlo dice que en ese mismo momento acaba de ocurrirle la más horripilante aventura de toda la guerra: se ha comido la mano del soldado marroquí mutilado, hacía unos momentos, por una mina. Si los que socorrieron al herido no encontraron la mano, fué porque, saltando por los aires, cayó en la gran olla humeante del cocinero, debiéndose a ella que Malaparte se la hallase luego servida en su propio plato; y él, por consideración hacia sus huéspedes, para no asquearlos, hizo lo único que podía hacer para ocultarles el macabro despojo: comérselo. Se recordará la descripción minuciosa y tremendamente real que hace Malaparte: sus huéspedes se

ponen pálidos, sudan frío, sienten conatos de vómito; sospechan la burla, pero ésta es tan convincente que sienten invenciblemente la náusea de haber tomado caldo de mano marroquí. Este episodio es la explicación que Malaparte ofrece de su arte: de su humorismo, de su sinceridad *creadora,* de su *verdad.* Una mano mutilada es horrible en sí, pero no pasa de ser uno de los tantos y menudos horrores ordinarios de la guerra, en los que ya ni se repara, y que no impiden alegres almuerzos mientras no haya un Malaparte que, por medio de la invención, realizando y evidenciando todo el horror real y potencial del accidente, desarrollando sus proyecciones posibles, les arruine la fiesta. ¿Miente? Sin duda. Pero su mentira robustece el sentido profundo y terrible de una realidad ante la cual la costumbre y la convención han insensibilizado a los hombres; se vale de un medio que traspasa la costumbre y la insensibilidad y llega a la carne viva; inventa en el plano de la imaginación poética, donde la invención es camino para llegar a la substancial y dramática verdad de las cosas.

Es interesante observar que la avalancha de literatura documental producida por la guerra y la posguerra asume preferentemente, en Italia, un tono narrativo, como si la primera necesidad sentida hubiese sido la de representarse las cosas, las vicisitudes: contar, relatar. Sin duda, a esto llevaba, por un lado, la extraordinaria dramaticidad de tales vicisitudes, históricas y políticas, sociales e individuales; y, por otro lado, el hecho de que para todos hubo una parte de aventura personal en la gran tragedia coral; y nada más natural que el deseo, en cada uno, de *contar* lo suyo, como fuente de sentimiento y base de juicio. Ello, sin embargo, diría poco si no coincidiera con un hecho de naturaleza literaria propiamente dicho: desde hace diez o quince años la aptitud predominante en la literatura italiana parece ser la de narrar; y antes no lo era, al punto de que no pocos excluían (Papini, por ejemplo) esa aptitud de las posibilidades del espíritu y la cultura italianos, más inclinados, se decía, hacia otras formas: la poesía, la historia, la prosa moral, la "prosa de arte". En efecto, las grandes obras narrativas, en la historia de la literatura italiana, aparecen aisladas y a veces se visten de poemas; y lo que prueba una aptitud en una cultura no es el caso aislado, sino la numerosa participación en su ejercicio. Se sospecha que los que dudaban o negaban confundían aptitudes con condiciones ambientales, atribuían al individuo un defecto que era de la sociedad; por su naturaleza, la

narrativa necesita de intereses humanos, morales y psicológicos que sólo una sociedad pujante, madura y deseosa de analizarse y verse representada puede ofrecerle. Sin estas condiciones, pueden tenerse narradores aislados, incluso de gran estatura —y tanto más solitarios cuanto más grandes— y efímeros narradores de reflejo; pero no un verdadero movimiento narrativo capaz de amplios desarrollos. Pues bien: hoy, en Italia, se podrá discutir sobre si hay o no grandes novelas; pero no se podrá desconocer la existencia de un vasto y vital movimiento narrativo. Hasta no hace muchos años, para el escritor italiano narrar era un problema, y hoy, en cambio, parece ser una inclinación difusa. Antes pesaban sobre la novela aptitudes no esencialmente narrativas: excesiva preocupación compositiva, lirismo, autobiografismo apenas disimulado, descriptivismo, una cierta tendencia al cuadro estático que parecía una traslación de la pintura a la escritura, y a la cual correspondía la pobreza de psicología. Hoy la aptitud de narrar influye aun fuera del campo de la narrativa propiamente dicha. (Por ejemplo, en el cine: la fuerza del nuevo cine italiano está en eso: en que descubre y ejerce su capacidad de narrar. Un narrador, Cesare Pavese, escribió que De Sica, un cineasta, era el mejor narrador italiano.) El fenómeno que queríamos señalar está en el hecho curioso de que hoy la misma literatura documental es una prueba del predominio de la aptitud narrativa; y a la aptitud narrativa corresponde una aptitud psicológica, que es la de ver la realidad en acción, es decir, verla vivir. De aquí la tendencia a resolver en novela obras que no son novelas. Como con Levi y Malaparte, ocurre con otros escritores: con Marotta, cuando describe su ciudad natal, Nápoles, o su ciudad de adopción, Milán; con Enrico Pea, cuando relata sus recuerdos de emigrante en *Vita in Egitto;* con Tobino, cuando narra su experiencia de guerra en *Il deserto della Libia;* con Marino Moretti, cuando disimula su diario del tiempo de la gran tormenta en las vicisitudes de Pazzo Pazzi, narradas como relatos; Pazzo Pazzi es Moretti; pero un Moretti creado por el novelista Moretti; en lugar de apuntar simple y directamente hechos, ideas, sentimientos, angustias y esperanzas, Moretti se representa narrativamente viviendo, sintiendo, pensando, en tercera persona, en una objetivación artística —novelesca— en la cual es más substancialmente él mismo porque es más genéricamente hombre. Y es curioso ver cuánto la invención artística desembaraza de estorbos contingentes y abre el camino a una sinceridad profunda. De más está decir que si entre estos escritores hay una

coincidencia de procedimiento, hay también mucha libertad y marcadas diferencias en cuanto al modo de ser y a los resultados de cada uno. No es éste lugar indicado para esbozar una diferenciación. Para limitarnos a los dos que más de cerca hemos considerado, podríamos decir que Levi y Malaparte son tan opuestos por sus cualidades e intenciones como el anverso y el reverso de la medalla. Así como Malaparte ama los contrastes estridentes y es aventurero, Levi ama los densos desarrollos y es tranquilo y sedentario. En Malaparte hay un escritor endiablado y sensacionalista; en Levi hay un pintor, y a cada rato surge la duda de si es más pintor o más escritor.

Lleguemos, por fin, a *El Reloj*. Un crítico italiano, De Robertis, dijo que Levi partió de una gran idea y de una estupenda percepción poética —son las que se enuncian en el primer capítulo: la voz nocturna de Roma, la contemporaneidad de los tiempos— pero las perdió por el camino entre las contingencias de la vida de posguerra. Eso es querer juzgar el libro por uno solo de sus momentos. La voz nocturna de Roma no se pierde: el libro se abre con el oído tendido hacia ella y se cierra con el oído otra vez tendido hacia ella. Lo que pasa es que entre la primera y la cuarta noche —el tiempo cronométrico del libro no pasa de 84 horas— hay otras dos noches y tres días llenos de acontecimientos, durante los cuales la voz y la figura de Roma pasan por una gama de modulaciones y aspectos como quizás ningún otro libro llega a dar. En cuanto a la contemporaneidad de los tiempos, está dada en la figura misma de Roma, substanciosa y, dentro de lo posible, totalmente representada; y está dada en la fábula del tiempo cronométrico y del tiempo vital, a través de la cual está visto todo: "Oía su tictac regular, y pensaba que el tiempo del reloj es totalmente opuesto al otro, verdadero, que estaba dentro de mí y alrededor de mí". Una acción de primer plano se dibuja durante las cuatro noches y tres días en el tiempo cronométrico; pero el verdadero empeño del escritor es dar a través de ese marco lo que vive en el tiempo que está *en* él y *alrededor* de él. Así, esos tres días de su vida llegan a significar toda su vida; y lo que ocurre durante esos tres días en su contorno inmediato llega a significar lo que ocurre en toda Italia, en Europa; sólo tres días de posguerra contienen toda la posguerra. Un personaje del libro, el periodista Casorin, dice: " . . . nosotros estamos en la contemporaneidad. No hay una brizna de hierba que esté sola en un prado. No hay un árbol, sino el bosque, donde todos los árboles están juntos, grandes y pequeños, con los hongos y las matas y las rocas y

las hojas secas y las fresas y las bayas y los pájaros, y los animales silvestres, y acaso también las hadas, las ninfas, y los jabalíes, y los cazadores clandestinos, y los viandantes perdidos, y quién sabe cuántas cosas más". Estas palabras traducen muy bien el propósito de representación de Levi; y la hibridación de géneros es una condición que le permite la máxima libertad y la máxima disponibilidad de medios para lograr ese propósito. En este libro, como en el bosque, hay de todo, y nada está solo: poema y reportaje, estudio político y ensayo social, crítica y descripción de ambientes, retratos de personas y composición, memoria y actualidad, crónica y fantasía, pintura y novela. Si es más novela que otra cosa, le falta para ser totalmente novela la convencionalidad de la arquitectura típicamente novelesca. Hay novelistas que introducen el ensayo en la novela; Levi hace lo contrario: introduce la novela en el ensayo (y no creo que logre resultados menores); y el punto de fusión está en que una autobiografía esencial y un tanto libre substituye la máquina de la trama.

El amigo Bianco, al encargarme esta nota sobre *El Reloj*, me dice que podría yo, como traductor del libro, referirme de paso a los problemas que he tenido que resolver al traducirlo. Confieso que el principal problema era grave: yo traducía de mi idioma a un idioma que es *casi* mío; es natural que mi castellano tenga algún acento italiano. De aquí que renunciase a toda ambición de hacer una traducción brillante y pusiese todo mi empeño en hacer, simplemente, una traducción honesta. Si lo he logrado, no lo sé. Otro problema que se me presentó derivaba de la manera de escribir de Levi. Carlo Levi es escritor de aliento profundo y amplio, pausado, tranquilamente eufórico y cordial. Pero es pintor antes que escritor; escribe como si pintara, plásticamente, y con frecuencia acumula frases como si fueran colores y entendiese mezclarlas para obtener colores compuestos. Estos casos son tan frecuentes que no creo necesario dar ejemplos. A veces estuve tentado de rehacer los períodos, pero, en general, opté por dejar las cosas como estaban, y seguir su ritmo. No he tenido —o no he visto— otros problemas importantes de traducción; y sólo puedo decir que hubiera deseado tener mayor dominio del castellano para traducir mejor un libro que me parece tan rico y tan bueno, humano e inteligente. Aparte este escrúpulo, mi trabajo era un placer, no sólo porque el libro me gustaba, sino también porque, por ciertas razones, yo me sentía entrañablemente unido como escritor a Carlo

Levi, y hasta tuve a ratos la extraña impresión de reconocer mi voz en la suya, y su voluminoso libro que entiende representar la vida en una de las épocas más graves y dramáticas de la historia, la posguerra, me traía con insistencia, entre otros, el recuerdo de un breve cuento escrito por mí dieciocho años antes y en el que yo sólo había entendido relatar la insignificante aventura de una tarde cualquiera de domingo. Lo busqué y lo releí. En un punto decía: "Basta abrirse y empezar a imaginar alrededor de una cosa viva y concreta para que el mundo adquiera extensión y profundidad; una segunda —¿o cuarta?— dimensión en que todo se proyecta indefinidamente. Mi salir de lo habitual se convierte en un viaje a través de esta segunda dimensión del mundo, o, modestamente, de las cosas que se nos presentan a la mente en un determinado grupo de minutos o de horas. Estos viajes, estas exploraciones son, en definitiva, el secreto y los recursos del escritor". Y bien: Levi no parece hacer otra cosa: parte de una acción cualquiera sabiendo que se inserta en una serie de acciones virtualmente inacabable, y que un simple gesto abre la vía a todos los actos y contraactos humanos. Era el tiempo vital el elemento en que se desarrollaba mi cuento; y en otro, de la misma época, mi protagonista, que está viviendo aventuras en la increíble elasticidad de ese elemento, reflexiona acerca de la posibilidad de hacer una geografía del tiempo, y de cómo seríamos si tuviéramos un *sentido del tiempo*, como tenemos un sentido del espacio, y pudiéramos ver en el tiempo como vemos en el espacio. Y bien: Levi hace, de los tres días de *El Reloj*, una geografía del tiempo de su vida y del tiempo de la vida de su época. Levi habla de una sensación que tenía de chico; dice: "nada que perteneciese a un sentido o tuviera un sentido; pero que era quizá el *sentido de los sentidos*"; y explica que aquella sensación era "la de un ritmo irregular e infinito, pura imagen de un fluir eterno, en la eterna potencia: era el tiempo mismo, el tiempo verdadero, el tiempo antes de los tiempos". Y se me ocurre que entre ese *sentido de los sentidos* y el *sentido del tiempo* de mi personaje hay algún parecido. Yo creo que, en los dos, son sugestiones de Roma: del esfuerzo y del encanto de ver a Roma en su más esencial realidad, a Roma en el tiempo.

ATTILIO DABINI

NOTAS

Libros

POESÍA

La Ilíada, Primera parte. Traslado de **Alfonso Reyes.** (Fondo de Cultura Económica, México, 1951).

Destino singular el de esa vaga docena de obras fundamentales que todos admiramos y nadie lee (singular, digo, porque en realidad merecen ganar la admiración que se les concede confiadamente, y el que se les atreve ve, un poco admirado, como en el primer día de la creación, "que eran buenas"). Los poemas homéricos, sin embargo, cuentan con una buena excusa: su inaccesibilidad, el lugar común (común y cierto) de que hay tantas Ilíadas y Odiseas como traductores. La vieja frase célebre (sobre la Ilíada "bárbara y primitiva" —más que la misma griega— de Leconte de Lisle, la "clásica y peinada" de Hermosilla, etc., etc.; y que Borges me perdone si sólo recuerdo al pasar sus traductores ingleses y su sabroso estudio) sería excusa suficiente para ignorar una Ilíada proteicamente inexistente, si un traductor mismo —y de los buenos: Paul Mazon— no nos auxiliara con su paradoja: "...sólo he llegado a probar una vez más —nos dice— que Homero es intraducible".

Sí, quizás lo sea. Pero no irrecuperable. Los helenistas, los que saben, envidiablemente, casi "la cosa en sí" de los poemas homéricos, siempre han confiado en los poetas (puedo citar a E. Pottier frente a Paul Arène o Kurt Schuler con Leopoldo Lugones). Si Alfonso Reyes, con palabra de Góngora, nos confía que entiende poco griego, tanto mejor (lo creamos o no); tanto mejor, por lo menos, para su reseñador, que sabe menos aun y que puede atenerse al texto de su traslado como si éste fuera un original castellano: y es que realmente lo es. Al intentar una traducción a su gusto, Alfonso Reyes la pone también más cerca del nuestro, "lectores de hoy"; y el que esté "informada en el presente estado de los estudios homéricos" no daña su realidad poética. Es obra de poeta lograr que el relato circunstanciado y libre a la vez de "cincuenta y un días en el décimo año" de una guerra vieja de casi cuatro milenios se lea con un interés nuevo y renovado a la par por lo que

sabemos y por lo que ignoramos. Las alusiones a Apolo ("el que de lejos caza", "el Cazador lejano") dejan casi un regusto simbolista; y quizás para probarnos una vez más que "Homero es joven, mientras que el periódico de esta mañana...", pasa un eco wagneriano (wagneriano quizás vía Jaimes Freyre, que no es desmedro) en la enumeración irregular:

Hora vendrá en que caigan la sacrosanta Ilión
y sus lanzas de fresno, y Príamo y su grey.

Pero junto a esta poesía de anticipación está la poesía de siempre: Helena, desde las murallas, busca a sus hermanos entre las huestes aqueas; y no los ve. ¿Acaso no habrán venido? ¿Se ocultarán en los barcos de guerra para no defender los errores y el oprobio de su hermana?

Mas ya en su seno próvido los guardaba la tierra,
allá en Lacedemonia, solar de sus mayores.

Y la cerrazón se condensa ante nuestros ojos en un solo verso:

y apenas se ve el trecho que alcanza una pedrada.

La poesía y el interés novelesco del relato se juntan en esta versión de Alfonso Reyes; la continuidad de la fábula gana nuestra atención. Los espléndidos fragmentos lugonianos aparecían entre demasiada consideración homérica para ser directamente homéricos; Alfonso Reyes, relegándose a traductor, se esconde detrás de Homero para dejarnos a solas con él. Pero ocultarse es la mejor manera de mostrarse mejor. La elección del verso y la de cada uno de los elementos del verso, la mezcla de una llaneza nuestra y los artificios del mejor español lo delatan, para nuestro placer [1]. Véase cómo no rehuye las expresiones cotidianas: las cráteras se llenan "hasta el gollete"; si Zeus se enco-

1 Digo la elección del alejandrino rimado, donde Reyes no rehusa la posible influencia de Lugones (y que tiene la ventaja, aunque harto dudosa, de hacer hablar al lector en alejandrinos durante varios días); la medida de las palabras (envïar; el clásico vïuda, trisílabos); hasta el duro verso de VIII, 360. En la rima, el tratamiento lopesco de los esdrújulos. Frente a los poquísimos versos sueltos, la varia rima de Zeus, Héctor y Néstor, dánaos y troyanos, abundan las rimas internas y no son raros los leoninos; y creo ("quien lo probó lo sabe", decía Lope) en la ampliación de la consonancia que presenta el poeta: modo-todos, día-reunían. Enes y eses finales se pasan solas al verso siguiente, y para el oído (y ya se vendrá detrás el ojo), éstas son consonancias perfectas. Señalo, además, en el vocabulario, el viejo y espléndido *marear* 'navegar', *escanciano*, el desusado *irrequieto*, "la *temerosa* ('que infunde temor') Enío", y tantas otras bellas palabras. Y me gusta leerle "al hora" (I, 338; II, 791), "del alta ciudadela" (VI, 325).

leriza, dice un Inmortal, "se nos agua la fiesta"; y me gusta pensar en argentino (en argentino geográfico, no en argentífero) el verso:

de la distante Álibe, donde hay plata a montones.

Sí, el traslado es excelente. Pero hay otra cosa que agradecer todavía, y es el haberlo emprendido. Alfonso Reyes quizás no haya dado *la* Ilíada definitiva (¿cómo podríamos saberlo nosotros?) pero sí nos ha dado *nuestra* Ilíada. "Aunque entiendo poco griego... un poco más entiendo de Grecia", dice al empezar. De Grecia —lo demuestra en su versión y sus notas— y de otras cosas. La crítica ateniense, el Arcipreste de Hita, Góngora, Ruiz de Alarcón, Mallarmé o la maravillosa restitución del Anháuac, nada le es ajeno. ¿Cómo agradecerle bastante que diga, en nuestra Ilíada prologada en Cuernavaca, que Ayax es una "ardida lanza", uniendo, como lo ha hecho siempre, todas las tradiciones en una mano limpia? Bueno es recordarlo, ahora que vuelve a oírse la hueca muletilla de que "el drama de América es que carece de historia". Cuánto prefiero la viviente posición de Bosco: "Nosotros, americanos, podemos elegir nuestros antepasados". Pero eso es más difícil que lamentarse, y pocos saben hacerlo. Alfonso Reyes, maestro de América, es de esos pocos.

DANIEL DEVOTO

ARSINOE MORATORIO: *Presencia de la Rosa* (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo, 1951).

LA voz de Arsinoe Moratorio es relativamente nueva dentro de la poética uruguaya. Tocóme a mí, en buena parte, revelarla, primero en un breve poemario *Muro de Niebla* (1949), ahora en el libro inicial: *Presencia de la Rosa*. Es una doble honra para los "Cuadernos Julio Herrera y Reissig", que dirijo, el que su joven sello esté al pie de ambas publicaciones.

No tengo inconveniente alguno en proclamar la fe que he puesto en esta lírica que, de golpe, se coloca en los planos más logrados de nuestra poesía. Yo vi su estremecido ser poético; el señorío de su profundidad en los pasos primeros; la gracia expresiva, rodeada de pocas palabras, pero las fundamentales para el ansia de perduración. Escuché sus interrogaciones —la pregunta, tímida al comienzo; honda, quevedesca luego— que campean en sus endecasílabos precisos, de voces que van camino de su propio encuentro.

"¿Quién me legó la rosa desmedida?" interroga una vez, viéndose *"muertas las manos en la despedida"*; *"¿a dónde está mi tiempo clamoroso?"* interroga otra, y sigue preguntándose por el rosal y las arenas, por *"el hueso que clama lecho de pradera"* o *"la palabra del viento"*.

¿Duda? ¿Vacilación? ¿Búsqueda ciega del amor, que es sustancia de su

verso? Yo sé que hay un bosque que dice su nombre; que hay desconocidos ríos que la llaman.

Las dos citas estampadas podrían definirla tanto como sus estrofas mismas. De Lope de Vega recoge el *"A mis soledades voy, de mis soledades vengo..."*; de Juan Ramón, esta confesión que quiere para sí: *"No sé cómo eras, yo sé que fuiste"*.

Pero su alma poética no pretende dibujar un enigma —que poca importancia tendría para los demás—. La vestidura de Arsinoe Moratorio es de soledad y echa a correr con sandalias de canto. Se adentra entonces en cifras abismantes, encontrando *"ríos salobres desgranando duelo"*.

El ropaje erótico, la retórica corporal de tanta poesía de mujer —alguna muy feliz, admirable por cierto—, no se da en ella que es, sin embargo, profundamente femenina. Diría que su regocijo es el de las sombras sobre el mar como cuando nos dice: *"regresará la sombra de mi esencia — a rescatar su voz contra tu muro"*. Su pie es, no obstante, seguro, si le toca andar por laberintos de sombra, por sus tan loados "muros de niebla".

Quisiera tener la niebla por morada; desdoblar las esquinas de los recuerdos, que transforma en serenas y melodiosas lejanías. Como el ave que no abandona la umbría, algo de Garcilaso la conmueve. Y qué apacible es su acento aún en la rebeldía, en el personalísimo alarde del ser solitario. Ve al *"lobo del tiempo devorando olvido"* o se contempla agónica, unamunesca:

"Tanto en mi sangre su color se enrama,
que no sé, si ella existe por mi llama
o si yo muero por su mar oscuro".

Todo esto que señalo me lo dicta su definido ademán lírico, que no busca la novelería expresiva. Antigua parece; antigua como la espiga y la sombra y el muro y el robledal. Antigua como "el mar oscuro" es su "esencia en la espesura".

El endecasílabo la reboza de música y de acentos, y sus preguntas vienen del principio de la poesía, cuando ella invadió un alma de mujer para albergarse.

No trae pues, Arsinoe, otra virtud que no sea la de la rosa, si fugaz, eterna, siempre femenina. Las esencias guían sus pasos; se comunican con su lenguaje claro y natural. La tormenta del ser disípase, al revelarse en el verso. Apenas sus huellas descúbrense. Todo lo demás queda para su reino interior, como un tiempo que aspira ser edad.

Nos hace la gracia de una inmaculada serenidad, alisada por fuertes vientos con pulsos vegetales, porque

"en tu tierra cansada se madura
la raíz, ya salobre, de mi duelo".

De raíz es el creador gajo de sus estrofas, soleadas en el vital estremecimiento de los racimos; nebulosas, cuando sus dedos palpan confusos recuerdos o indefinidas esperanzas. La raíz levanta sus más queridas esencias; y enraizado está el idioma al que otorga el goce de su delicado desprendimiento. Los follajes son cambiantes en sus coloraciones; sólo la raíz levanta su unidad, su parecido consigo mismo, libre de reflejos literarios exteriores, de tónicas ajenas a la espontánea suya.

Pero su duelo es alegría, transporte, hoja que juega como una niña con los ramos de luz de la vida. Así aparece, insondable y liviana, fuerte y débil, cantarina y juiciosa, envuelta en humildad y altivez, en lumbre y frío, con su inconfundible color de soledad.

Hay un amor, un dolor, un consolado desconsuelo fugaz en las variaciones de su tema. Como Quevedo, ella sabe que "lo fugitivo permanece y dura". Que sólo la imagen —cuando el poeta la consigue— nos es enteramente fiel y habita nuestro mundo más bello. Que todo lo demás es muerta realidad.

"Ser amado es pasar, amar es durar", afirma Rilke. La ambición a lo durable es el mejor testimonio con que se presenta Arsinoe Moratorio, al entrar con *Presencia de la Rosa,* por la puerta mayor, al hecho poético permanente.

JUVENAL ORTIZ SARALEGUI

NOVELA

JULIEN GREEN: *Moira* (Emecé, Buenos Aires, 1951).

MOIRA, según su propio autor nos lo indica antes de comenzar el texto de su libro, es simultáneamente un nombre celta de mujer del que ha derivado el de María, y al mismo tiempo uno de los nombres que los griegos dieron al Destino. Socarronamente Julien Green nos asegura que ésa es "una coincidencia que no he buscado, pero que no lamento", como si el nombre de su personaje le hubiera sido impuesto desde afuera, sin la menor intervención de su voluntad.

Que una mujer encarne el destino de un hombre no es por otra parte simple coincidencia, sino fatalidad impuesta desde siempre por sus respectivas condiciones de hombre y de mujer, y Moira resulta para José Day lo que debe entenderse por una mujer fatal en el más recto y terrible sentido de la palabra, porque es la que condice antinómicamente con su ser, de modo igualmente fatal con que el polo norte de un imán presupone su polo sur.

José Day es un muchachón que llega desde un lejano pueblecillo a una universidad norteamericana, creyendo que busca la sabiduría de los hombres, o lo que los hombres entienden por sabiduría, para ponerla al servicio de la Sabiduría Divina que ya lo posee. En realidad la empecinada fe que enceguece a

este personaje se diferencia muy poco de la soberbia, y su enconada necesidad de Pureza presenta dos aspectos igualmente desagradables: uno, el más próximo a la conciencia del interesado, es el que se la representa en posesión de una definitiva Verdad que le ha sido revelada de una vez para siempre y que le confiere, junto con la Gracia, el privilegio de la Salvación en un medio en el que pululan, como gusanos sumidos en la más inmunda inconciencia, los predestinados al fuego eterno. El otro aspecto, más secreto, pero también más verdadero de esa pureza, es el de una apasionada y al final inútil puja para contener la irrupción de las fuerzas vitales que bullen constreñidas en un temperamento de fortísima pujanza sexual, que quiere desconocerse a sí mismo porque una educación puritana le ha enseñado a considerarse como la expresión misma de lo demoníaco.

Como apotegma inicial, Julien Green abre su libro con estas sapientísimas palabras de San Francisco de Sales: "La pureza sólo se encuentra en el Paraíso y en el Infierno". La tragedia de José Day consiste en desconocerlo, y a fuerza de querer considerar posible que un ser mortal, de carne y hueso, actúe en esta vida como si ya formara parte del Paraíso, ha conseguido lo que era de prever: hacer que anticipadamente arda en el Infierno.

Porque sólo un tipo de pureza es accesible al hombre y eso en forma muy condicionada por circunstancias en las que su voluntad no puede influir: la pureza del propio ser, es decir, la de tratar de aproximarse a la plena identificación, en el grado más alto posible, con aquello que su naturaleza lo predispone. Es lo que podríamos llamar la vocación vital, a la que nos empuja cada célula de nuestro cuerpo, cada impulso de nuestra ancestral herencia. El error fundamental de las religiones en materia educativa consiste en el desconocimiento de esa verdad tan elemental. Todas ellas se forjan un arquetipo único ideal, mucho más próximo al ángel que al hombre, y al inducir a este último a tratar de alcanzarlo, hasta mucho más allá de donde sus fuerzas se lo permiten, lo dejan desbarrancarse en la bestialidad y en la desesperación, cuando la naturaleza es más generosa, como ocurre en el caso de José Day, o en la hipocresía y el fariseísmo cuando la ruindad de su ánimo no le consiente otra cosa.

El lector asiste acongojado desde el arribo del protagonista a la pensión de Mrs. Dare, aún amparado por esa rectilínea inocencia que le permite la unilateralidad de sus miras, al desarrollo de las peripecias que van transformando por la gravitación del medio la rigidez de su impulso inicial en una tensa parábola, a cuyo final sólo puede esperarse la más desoladora de las catástrofes. La aparición de Moira, que es la impureza misma, la revuelta fermentación del légamo, lo estremece. Porque en la lucha que fatalmente se traba entre ambos, Moira tiene el apoyo, podría decirse la complicidad de sí misma, de la turbidez de su propia naturaleza, mientras que José Day va a ser traicionado en el momento definitivo, también por él mismo, que se cree —y acaso lo esté— capacitado para luchar como Jacob contra el Ángel toda una noche, pero que

se encuentra inerme y abandonado cuando la cosa es más simple, y el cuerpo a cuerpo es tan sólo con una muchacha desprovista de escrúpulos.

El destino de José Day es justamente Moira, su moira, porque el destino de toda insensata aspiración de pureza sobrehumana es la subhumana impureza. Ceñido en su estilo, eficaz en los episodios en los que el protagonista parece buscar a cabezazos otra salida a la violencia de su temperamento, como en la lucha con Praileau, magistralmente descripta, este libro de Julien Green tiene la capacidad demostrativa de un teorema bien desarrollado y resuelto.

CLARA SILVA: *La sobreviviente* (Botella al Mar, Buenos Aires, 1951).

CLARA Silva, cuyo nombre es ya imprescindible para quien quiera ocuparse de las mujeres poetas del Río de la Plata, acaba de tentar la expresión en prosa por intermedio de este libro. Confieso que mi primera impresión al saberlo, y antes de emprender su lectura, fué un leve estremecimiento de intranquilidad. No es que crea imposible que quien maneje la poesía con la destreza natural en ella quede por eso incapacitado para escribir en prosa, y hasta me animaría a decir que lo contrario es lo cierto, o sea que la calidad de un poeta acaso pueda ser mejor juzgada por su prosa que por sus versos. Pero es que se trataba de una novela, y las exigencias del género son casi las opuestas a las requeridas por la poesía: si ésta demanda enorme capacidad de síntesis, aquélla impone equivalentes dotes analíticas; si en ésta la anécdota, y sobre todo su desarrollo, son mortales, en aquélla resultan imprescindibles, etc., etc. Podría seguir acumulando casi sin término cualidades antagónicas y me saldría fuera de los límites naturales de esta nota. Por otra parte me basta el hecho puramente empírico, mas no por ello menos revelador, de que el gran poeta que simultáneamente sea un buen novelista, o viceversa, constituye una excepción casi inhallable en todas las literaturas.

Con todos estos temores previos comencé la lectura de *La sobreviviente,* temores que por otra parte constituyen de por sí un homenaje a la autora de *La cabellera oscura* y *Memoria de la Nada.* Temores que en parte disipó y en parte justificó la autora de *La sobreviviente,* justificación y disipamiento que a veces eran dos aspectos del mismo fenómeno, como el anverso y el reverso de la misma moneda. Porque este libro no constituye, sino en muy contadas páginas, lo que se debe entender por una novela. Es más bien un largo, doliente y en ocasiones magnífico poema en prosa. Clara Silvia no ha alcanzado ese plano de objetividad en que debe colocarse el novelista, en la condición de un dios frente a sus personajes; la mayoría de las veces, ni siquiera lo ha intentado; es demasiado tumultuoso el afán de la propia justificación, y difícil de encauzar el flujo narrativo que mana con excesiva evidencia de su propia interioridad. Esto que puede ser un reparo a su técnica novelística, constituye uno de los mayores méritos de la obra considerada con prescindencia de todo

marco retórico, porque lo que pretendió ser simple narración adquiere resonancias de doloroso treno, en el que la voz torturada invoca en vano la imposible misericordia de un Dios ausente. Cada vez que Clara Silva se abandona a esa fatalidad, muy probablemente en contra de su propia voluntad creadora, alcanza los puntos más excelsos de su obra, como cuando Laura, la protagonista, que con toda evidencia no ignora que el truco ya fué empleado con terrible eficacia por su colega, el protagonista de *Niebla,* se adelanta con dramático desparpajo al primer plano del relato para reclamar la plena responsabilidad de su propio ser, declarándonos: "Yo soy Laura Medina", título que, a mi entender, debió ser el del libro, ya que todo él responde a ese afán catárquico de confesión de la propia esencia. Confesión que entraña una urgente necesidad de autorreconocimiento, porque es tal la capacidad disgregadora del medio en que actúa, que por momentos se problematiza la propia existencia, sin que el dilema entre el ser y el no ser constituya de por sí lo más doloroso que se transfiere a sus circunstancias, puesto que tan terrible es ser "así", como dejar de ser justamente "así", en ese medio, de esa manera.

Libro de densidad y amargura es éste, en el que, a través de las desolladas vivencias de su protagonista, se entrevé la dramática deshumanización de la época en que le ha tocado vivir, por una parte, y en la más que dramática, trágica condición que dimana de la estructura misma de la realidad en cualquier medio y época. Pobre es la capacidad de análisis sociológico en Clara Silva, y de ahí que las partes en que trata de enjuiciar a su mundo resulten sin duda las más endebles de toda su labor, resentida entonces por un tono de ingenuidad, muy de poeta que se sale de su oficio para hacer incursiones en campos que le están vedados, precisamente por la finura de sus propias dotes. Pero en otras páginas, ¡qué potencia evocativa que va desde lo lírico de sus evocaciones infantiles hasta lo crudamente humano de las situaciones de mayor patetismo! Porque insisto en que lo realmente valioso de este libro no debe buscarse en lo que pudiera tener de novela, sino en lo mucho que en él persiste de poesía.

El capítulo titulado "La caja de los sólidos", por ejemplo, es de una gran finura de penetración en el alma infantil, una paradójica penetración desde adentro, puesto que con toda evidencia es el alma de la niña que perdura en Clara Silva la que evoca los días que le pertenecieron en propiedad exclusiva. Muy bien queda revelada esa condición de la infancia, tan enemiga de coordinaciones y ordenamientos, que se complace y aterroriza simultáneamente con la tumultuosa generosidad en que se encrespa lo particular, para quien la realidad es una acumulación encandilante de acontecimientos y cosas, expresada en su evocación del bosque de eucaliptos. ¡Y qué violenta contradicción con el mundo de enemigas abstracciones que se le trata de imponer en la escuela, a base de sistematizaciones y cuadros sinópticos, abstracciones concretadas para la niña en la desnuda hostilidad de la superficie en que se congelaban el cono, el cilindro y la esfera de la caja de sólidos.

La rebeldía contra esas simplificaciones que de modo tan irónico complican nuestra vida moderna podría considerarse como uno de los principales objetivos de este libro. Laura Medina es un ser violentamente vital, a la que la evidencia del propio cuerpo, en perpetua pugna con la mortalidad de lo ajeno, la azuza a un desasosiego irremediable que a veces se resuelve en luchas contra sí misma a la manera de lo que le ocurre en el capítulo titulado: "Laura contra Laura". Ninguna tramoya mística podrá liberarla de arder en su propio fuego, y la "Noticia de Dios", que le llegue en el capítulo así titulado, será lejana, tibia e inoperante. La ausencia de Dios, vale decir, de sentido en el acaecer, es la verdadera muerte de la que Laura Medina, y Clara Silva, y yo, su comentarista, y acaso tú, mi hipotético lector, somos los increíbles sobrevivientes. ¿Y cuál puede ser el innombrable remedio para la supervivencia?

La desolación de la propia soledad en medio del insensato tumulto del vivir ciudadano aparece expresada en toda su sórdida evidencia en el primero y último capítulo de esta obra, que forman una sola unidad, encerrando dentro de su tensión el pavoroso círculo anudado por el "Recomencemos" del infierno entrevisto por Sartre.

Pero acaso el capítulo más valioso de la obra, y esta vez no ya en un sentido poemático, sino más próximo a la novela, aunque sin llegar a ser lo que los naturalistas llamarían un "documento", sino algo mucho más importante, que sólo podría ser calificado adecuadamente como "testimonio", lo constituya el titulado "Desencuentro". Admiro en él, por encima de toda consideración literaria, el terrible valor humano, el coraje que necesitó juntar esta voz de mujer para llegar a animarse, no con fines de escándalo —nada más alejado de sus propósitos—, sino con la inquietísima virtud indagadora de una última realidad, para mostrarnos la llaga secreta que corroe lo más íntimo de la existencia, para murmurar, con desolado tono de alcoba, para musitar entre un llanto que sólo acierta a correr hacia dentro, el dolor que procede del manantial mismo de donde debiera brotar la felicidad. Allí afronta, por la interpósita persona de su protagonista, la tragedia casi siempre sorda, y sólo muy excepcionalmente confesada, que deriva del distinto modo de reaccionar, condicionado por una fatalidad de distinto "tempo" en el hombre y la mujer, que nunca llegan a diferenciarse más que en el candente momento en que debieran confundir sus esencias en una sola. ¡Pobre Laura Medina! De ese desencuentro irreparable arrancan todos los otros, empezando por el desencuentro con la propia Laura Medina.

Creo que ese solo capítulo, valioso y valeroso, justificaría con creces cualquier libro, pues de por sí constituye algo insólito dentro de nuestra timorata literatura hispanoamericana. Lo ceñido de su forma expresiva, tan a ras del tema, la eficacia corpórea de sus observaciones, su decisión al afrontar sin alharacas ni desmelenamientos lo auténticamente trágico del asunto, hacen de él uno de los más eficaces testimonios de lo lacerante de nuestras limitaciones.

Y tanto en él, como en todos los restantes capítulos, incluso en aquellos a

los que he opuesto reparos, se percibe una ininterrumpida intensidad, un fervor expresivo, una angustiada vehemencia que nos dice bien a las claras que este libro no responde al afán gratuito de añadir un título más a las futuras "obras del mismo autor", sino que ha surgido cálido y sangrante de una urgencia impostergable de comunicación: que es un libro viviente, tanto en sus limitaciones como en sus aciertos. Y esto, se me ocurre, es el máximo elogio que se le puede tributar a una obra.

E. G. L.

VIAJES, ENSAYOS

MARIE NOELE KELLY: *Turkish Delights* (Country Life Limited, London, 1951).

LADY KELLY refleja en este libro impresiones personales de sus viajes a través de la Turquía europea y asiática, emprendidos durante los tres años en que su esposo fué embajador británico en Angora. A la vez que nos describe regiones poco conocidas, que el lector común asocia en su pensamiento con la historia de la antigüedad, crea en nosotros la conciencia vívida de un pueblo que se propuso en nuestros días, deliberadamente, transformarse en un país moderno. Su libro aparece en el momento oportuno. Hoy, cuando nuestra atención se dirige a los decisivos acontecimientos que tienen lugar en el Cercano Oriente, ese eje geográfico del mundo, deseamos estar al corriente de los progresos alcanzados por un país que desde hace treinta años decidió seguir el ritmo impuesto por las necesidades de nuestra época. De tal modo Lady Kelly ha prestado un gran servicio a sus lectores y también al pueblo turco.

Quizá sabemos muchas cosas acerca de los tesoros artísticos de Francia, España e Italia; pero ¿cuántos de nosotros conocen las expresiones del arte islámico, que son, por otra parte, expresiones de una fe? Marie Noële Kelly, a pesar de ser una extranjera, con un credo y una religión diferentes de la musulmana, siente por esta fe el más profundo respeto. Se encuentra, pues, en las mejores condiciones para introducir a sus lectores occidentales en los dominios del arte islámico.

Turkish Delights nos muestra las incomparables riquezas culturales de una región fascinante, asiento de grandes civilizaciones y de imperios desvanecidos; nos muestra también las infinitas variaciones de la naturaleza: la fría, yerma, gloriosa meseta de Anatolia, las imponentes cadenas de montañas, los ríos tortuosos, la zona templada y acogedora que bordea el mar Egeo y el mar Negro. Revivimos los magnos acontecimientos del pasado: la gran batalla de Troya, tal como la inmortalizara Homero; la profunda educación cívica de las ciudades griegas situadas junto al mar Egeo, en la costa sud del Asia Menor; el cruce del Helesponto por Jerjes; las victorias de Alejandro; los viajes de los Apóstoles; los Cruzados, sus batallas y el desarrollo de los imperios seldjú-

cida y otomano; las civilizaciones antiguas, reveladas por los descubrimientos arqueológicos; la herencia artística del país: los teatros griegos, el arte bizantino greco-romano, que alcanzó el cénit de su gloria con la creación de Santa Sofía, y las maravillas del arte turco que se exterioriza a través de los siglos en sus mezquitas. El libro de Lady Kelly estimula en nosotros el deseo de emprender un estudio a fondo de esta región que fué la cuna de nuestra civilización europea.

El libro se abre con una descripción de Estambul, que representa el viejo aspecto oriental de Turquía, y se cierra con un cuadro de la Turquía moderna, corporizada en su nueva capital, Angora. A lo largo de sus páginas Lady Kelly combina con gran habilidad la historia, y hasta la prehistoria, con la vida palpitante de la Turquía actual. Nos da pues un sentido de la continuidad de la existencia; nos persuade de que las más nobles expresiones del espíritu del hombre —aunque el hombre pretenda destruir tantas veces su obra mediante la violencia— son, a pesar de todo, indestructibles.

Burna, cerca del mar de Mármara, en la parte asiática de Turquía, fué en 1324 la capital del joven imperio otomano. Después que la capital se trasladó a Adrianópolis, los sultanes continuaron siendo sepultados en Burna, y en Burna el arte turco dió lo mejor de sí. El arte griego, el bizantino y el seldjúcida fueron absorbidos en un arte otomano que produjo las más puras mezquitas y las más exquisitas tumbas.

Nombres como Scutari y Gallípoli están grabados en la mente del pueblo británico. En Scutari, Florence Nightingale aplicó por primera vez en el mundo los fundamentos de la higiene moderna, curando a los heridos de la guerra de Crimea. En Gallípoli yacen los 35.000 soldados ingleses que perdieron sus vidas en la primera guerra mundial. Los cementerios de Gallípoli están a cargo de un Comisionado Imperial Británico, que ha transformado ese triste rincón en un jardín hermoso y apacible. A unas cuarenta millas de la costa, en la parte asiática de los Dardanelos, encontramos la sede de la Troya histórica. Pero ¿será la Troya homérica? ¿Es posible discernir con certeza su ubicación? Sin embargo, opina Marie Noële Kelly, sea cual fuere el resultado final de los trabajos emprendidos por los arqueólogos, las excavaciones que se han hecho hasta ahora demuestran que este lugar es uno de los grandes solares de la historia.

La Turquía europea, comparada con la vasta extensión asiática del país, es tan sólo una fracción muy pequeña. Edirna —antiguamente Adrianópolis— fué su capital. Trescientos años después, la ciudad podía vanagloriarse de tener trescientas mezquitas. Sinan fué el más grande de los arquitectos seldjúcidas, y Edirna el más significativo testimonio de su genio.

La costa sud del Asia Menor nos ofrece maravilla tras maravilla. Reviven ante nosotros las muertas ciudades griegas, con sus vestigios romanos y sus recuerdos de los viajes de los Apóstoles. Cada piedra, cada ruina, cada río, cada promontorio están impregnados de historia y de prehistoria, y vibran con

la historia de su propia vida. Respondemos con emoción a la belleza de los teatros griegos semidestruídos: el esplendor del gran teatro de mármol de Mileto; el más pequeño, pero exquisito, de Priene; el bien conservado e impresionante teatro de siete pisos de Aspendos, con capacidad para 20.000 espectadores; nos deleitan el clima benigno y la exuberante naturaleza de esta región privilegiada entre la cuenca del Mediterráneo y la cordillera del Taurus; evocamos muchos nombres familiares del Nuevo Testamento, que nos traen a la memoria la cuna de San Pablo y los viajes proselitistas de los Apóstoles: aquí difundieron el Evangelio, y en Antioquía recibieron por vez primera el nombre de cristianos; evocamos también a los Cruzados, cuyos castillos en ruinas salpican la costa y cuyas destructoras invasiones están aún, por desgracia, desagradablemente vivas en la mente de los árabes; no podemos resistir a la fascinación de las excavaciones arqueológicas, en que una sutil línea de polvo insinúa la historia de las civilizaciones pasadas y delata la presencia humana en la aurora de la humanidad; compartimos la excitación de la población cuando se descubren por azar restos de una casa romana, al ponerse los cimientos de una casa nueva, y la curiosidad de los ágiles pastores de cabras —ahora los únicos habitantes de las ciudades griegas— cuando algún visitante penetra en sus dominios. Porque este país, delicia de los arqueólogos e historiadores, es casi totalmente desconocido para el viajero medio. Y cuando dejamos atrás, rumbo al sud, la cuenca del Mediterráneo, y ascendemos, cruzando el Taurus, a la alta, árida y ventosa meseta de Anatolia, antiguo hogar originario de los turcos, llegamos a la ciudad de Konya, que fué en otra época —según el profesor R. A. Nicholson— capital del imperio turco seldjúcida de Occidente. Konya y Kayseri (esta última es la Cesárea de San Pablo en Capadocia) poseen algunos de los más hermosos ejemplares del ornamentado arte seldjúcida, del cual resultó posteriormente el arte otomano. El arte seldjúcida tuvo origen en diversas fuentes cuyas características perduran en sus rasgos esenciales. Es una extraña combinación de influencias persas, hindúes, hititas y arábigas, mezcladas incluso con algo de chino. Los artistas seldjúcidas no produjeron música, pero se destacaron en la edificación de hospicios de piedra, seminarios, mezquitas, tumbas y fortalezas. La nueva y ardiente fe del Islám impulsó a los turcos seldjúcidas nómadas, en el siglo XI, a la rápida conquista de un vasto imperio, y en el siglo XIII esta fe se manifestó en uno de los más grandes místicos y poetas sufíes, Jalalu's Din Rum, fundador de la orden Mevlevi de derviches, orden que posteriormente, bajo los otomanos, alcanzó gran poder. Jalalu's Din Rum vivió y murió en Konya.

Más adelante Marie Noële Kelly nos hace una descripción del valle de Urgup, con sus conos, rocas y grutas de piedra pómez, donde vivieron los Padres de la Iglesia. Acompañan su prosa excelentes fotografías de esas curiosas formaciones volcánicas, que incluyen varios interiores de capillas de piedra, en las cuales se representan escenas de la vida de Cristo y de los Apóstoles. Es bastante extraño que las condiciones de vida, en este remoto valle, no hayan

cambiado desde los tiempos bíblicos. La viticultura es aún la principal industria y los aldeanos continúan habitando las grutas de piedra.

En dirección al Mar Negro, a través de las subidas y bajadas de la meseta de Anatolia, llegamos a Erzurum, situada junto al Eufrates superior, cuyo nombre deriva de Roma (*Arz Rum* significa tierra de los romanos, y *rumí*, que se emplea en sentido peyorativo, es el nombre dado por los moros a los cristianos). El camino que lleva de Erzurum a Trabzom serpentea por la montaña, a una altura de más de 8.000 pies. Por estos pasos de montaña, escribe Jenofonte, transitaron los ejércitos griegos y romanos. El súbito descenso a Trabzom es estupendo, así como el paso súbito de las yermas cordilleras a una maravillosa vegetación. En Trabzom, el paisaje se parece al jardín edénico.

Los arqueólogos consideran como nuestros antepasados inmediatos a las gentes que habitaron esta región del Asia Menor. Son los hititas, que ya en el siglo XXIV, antes de Cristo, deben de haber tenido una civilización bastante desarrollada, según lo evidencian las colonias comerciales establecidas en su centro. De nuevo nuestros recuerdos vagan por los tiempos bíblicos (Abraham encontró unos terratenientes hititas en Hebrón; Esaú se casó con la hija de Heth). A 50 millas de Angora quedan restos del imperio hitita. Era una confederación de estados, bastante libre, desintegrada varias veces por las guerras, pero que reiteradamente volvía a juntarlos, incluyendo en ella a las tribus nómadas que habían invadido el imperio. En Gavur Kalesi, en medio de las ruinas de una fortaleza hitita, vemos al costado de una roca dos enormes figuras talladas en piedra. La fotografía que nos muestra esas imágenes estimula en nosotros el deseo de conocer algo más acerca de nuestros posibles antepasados. Al noreste de Angora está la fortaleza bizantina de Kalecik, construída en la Edad Media; antes de que el imperio bizantino fuera empujado hacia la costa, señalaba sus límites con el imperio Seldjúzano y, más tarde, otomano. En Kalecik, en 1402, el sultán otomano luchó con Tamerlán y sus hordas, y fué derrotado; también luchó Pompeyo y sus legiones, persiguiendo a Mitridates: también fueron derrotados.

Marie Noële Kelly, aunque penetra con tanta pericia en las riquezas del pasado, no se olvida de la Turquía actual, íntimamente ligada al genio de Ataturk. Fué un acierto de Ataturk —dice Marie Noële Kelly— elegir Angora (antiguamente se llamaba Ancyra, y recibió su nombre de Nerón) como nueva capital de Turquía. Para el pueblo turco, Angora simboliza su determinación de mirar hacia adelante. Hace treinta años, era una pequeña y antigua ciudad que conservaba las huellas visibles de los romanos (su espléndido templo de Roma y Augusto) y de los seldjúcidas (la extensa línea de fortificaciones que todavía encierran la ciudad vieja). Hoy —sede del gobierno y, por lo tanto, el centro de Turquía— es una ciudad de vida palpitante y en constante expansión.

Cuando terminamos de leer *Turkish Delights* nos sentimos casi aturdidos

por las muchas impresiones recibidas. A pesar de ser belga de nacimiento y de tener por lengua materna el francés, Marie Noële Kelly domina perfectamente el idioma inglés. Su elegante estilo nos familiariza con cada detalle (la arquitectura y decoración de cada mezquita y de cada elegante minarete, las diversas contribuciones individuales de cada civilización, la exuberante naturaleza de la costa en contraste con la severidad de la meseta de Anatolia) y nos permite asimismo sentir el impacto de la historia en la fusión de tantas culturas. Cuando estudiamos el bien trazado mapa al final del libro y seguimos, gracias a las nítidas fotografías esparcidas a lo largo del volumen, la pintura, la escultura y la arquitectura del arte musulmán, advertimos que detrás de esas descripciones hay un gran conocimiento, un sentido profundo de los valores estéticos y un sentido no menos profundo de la obra realizada por el hombre en el pasado y en el presente. Y nos quedamos humildemente agradecidos por la lección que encierra *Turkish Delights*: el hombre, pagano, cristiano, musulmán, seldjúcida, griego o turco de nuestros días, sea cual fuere la civilización, la época o el credo a que pertenezca, cuando se expresa por medio del arte obedece a principios universales que rigen a través de los tiempos y responde siempre a una verdad eterna.

ELLINOR SALMON

JACQUES MADAULE: *Graham Greene* (Desclée, De Brouwer, Buenos Aires, 1952).

En alguno de sus ensayos, Eliot señala que estamos incurriendo en la curiosa perversión de leer más libros de comentarios que textos originales. Con respecto a él mismo, la bibliografía es ya voluminosa; en cuanto a Greene, existen por lo menos —existirán sin duda más— dos textos sobre él, en francés. Como testimonio típico es inevitable citar el caso de Dante, cuya Comedia, según A. Masseron (*Les énigmes de la Divine Commedie*) provocó entre 1891 y 1900 la aparición de 4.000 publicaciones, registradas escrupulosamente por orden alfabético de autores en las 600 páginas de la publicación 4.001, *Un decennio di bibliografia dantesca,* de los según se ve beneméritos e infatigables G. L. Passerini y M. C. Mazzi.

Los comentaristas de Greene suelen precipitarse vertiginosamente en la apologética, que el propio Greene evita con tanto cuidado, y si bien Madaule no cae en ella, se dirige casi exclusivamente a aquello que, aunque constituya el fondo de la cuestión, no hace de por sí mismo una novela. Y es hora de encarar las novelas de Greene primeramente como novelas. Esta afirmación, por obvia que parezca, se presenta como necesaria cuando con respecto a *El fin de la aventura* pueden leerse comentarios destinados a dilucidar, con la virtud longitudinal de toda escolástica, si la conversión de su protagonista es completa o incompleta.

El libro de Madaule ha sido llevado a cabo bajo ese enfoque que se ocupa

más de la resonancia que provocan en el comentarista los caracteres de los textos que se comentan, que de los textos mismos. Mientras se dedica a contemplar a Raven (*A Gun for Sale*) o al Padre (*The Power and the Glory*) como personas, los olvida como personajes literarios. Tomarlos en absoluto, de un modo u otro, resulta igualmente estéril, pero, en la disyuntiva, lo más estéril es partir de la vida para juzgar la literatura. Para juzgar una novela es imprescindible comenzar por lo literario. Pero tan igualmente estéril resultaría concluir la crítica de lo literario dentro de la literatura. A partir de cierto instante se presenta la obligación de volver a la vida para concluir el juicio. No hay una literatura pura, o, si la hay, carece de importancia.

Madaule ve en primer término las variaciones y complejidades de los caracteres de las personas, y luego no señala las vacilaciones de su dibujo literario. Es cierto que son pocas, pero existen, y su examen previo hubiera conducido a centrar la realidad de sus caracteres, una realidad que cualquiera sea su origen, es, previamente, literaria. Raven, por ejemplo, va tomando forma a medida que avanza la novela, pero el progreso de su figura no es tanto un resultado de la técnica narrativa cuanto del mayor conocimiento que el autor fué teniendo del personaje a medida que se dedicaba a crearlo. Ahora bien, a pesar del atractivo indudable del relato, uno concluye con una especie de insatisfacción difusa: se siente que algo no ha sido suficientemente revisado y que no juega enteramente bien. Madaule dice que por un instante Raven, el asesino perseguido, parece que se va a salvar. Nosotros podríamos decir, en cambio, que por un instante el autor pensó en la posibilidad de que Raven se salvara, y su pensamiento no fué absorbido por el resto de la obra: quedó como un trozo suelto. Análogamente, parece en algún instante que Raven le resultó simpático a Greene, luego que le tuvo lástima, y, de pronto, que supo cómo era su personaje y dónde debía concluir la novela. Es dable suponer que Greene no volvió a retomar la obra para escribirla como debió de ser inmediatamente luego de tomar suficiente conocimiento de Raven, en función de ese conocimiento. Nos cuenta Strawinsky que algo análogo le ocurrió a él, creo que con su *Octeto para instrumentos de viento,* pues sólo al concluir su primer tiempo supo cómo debía ser la partitura, a partir de lo cual la retomó desde su principio. Es, por lo demás, cosa bien común, que conoce casi todo aquel que escribe y a la cual se ha referido el propio Greene cuando al preguntársele si sabía desde antes de escribir cómo serían sus personajes contestó que estaban limitados por una *pencil line,* en cuyo interior se movían libremente. Hay una intuición más o menos general, que precede a toda obra, pero el escritor conoce escribiendo, por lo cual concluye por ser el primer informado por ella. Y también, por conocer demasiado las líneas generales, puede resultar el último capaz de ver sus detalles. Hay en varias obras de Greene (inclusive en algunos trazos de su última y conmovedora novela *El fin de la aventura*) rastros de esa falta de ajuste final.

Del mismo modo, al llevar Madaule su atención a lo que ocurre en las no-

velas y no al modo cómo ocurre, se detiene a contemplar los actos de los personajes a la luz de la doctrina católica, para salir a la postre en defensa de la catolicidad de Greene. Nuevamente los personajes son mirados como personas. Pero, si hay algo por lo que Greene es un autor católico, es, evidentemente, por el modo de operación de su prosa, en cuyo seno la melancolía que deja el conocimiento de los hombres es cubierta por el resplandor de la virtud que hacía arder cada línea de San Pablo. Los actos de sus personajes rara vez se definen como católicos, y su autor no es ni deja de serlo por narrar tales hechos; en uno u otro caso es la intención lo que cuenta. Y la intención, si es que de alguna manera se evidencia, siempre se delata por los matices del modo con que se actúa. En el caso de cualquier autor debe buscarse en el tono con que algo se narra o se comenta. El infinito sentimiento de compasión con que se despliegan los juicios de Greene, acentuado, más que ocultado, por el pudor que lo hace atacar a la conmiseración como a una fuerza corrupta, me parece la piedra de toque.

Es decir, los reparos que en estas líneas se formulan se dirigen no a Madaule, sino a un enfoque que puede hacer crecer los comentarios en espiral, generando comentarios de comentarios, pues atiende inicialmente no a la parte literaria de las obras, punto necesario de partida, sino al comentario de las criaturas literarias como criaturas vivientes. Madaule es un crítico capaz de síntesis harto afortunadas, como aquella en la que señala que los hombres de Greene son siempre hombres acosados. (El libro es anterior a *El fin de la aventura,* pero Bendrix, su protagonista, no hace más que confirmar el juicio; en las primeras obras de Greene es la Ley lo que acosa, a partir de *Brighton Rock* es un Dios sufriente. Casi podría hablarse de un Viejo y un Nuevo Testamento en Greene.) Y es a través de tales síntesis que estamos en condiciones de abarcar a un autor. Cualquiera sea su enfoque, el libro es producto de la crítica de un comentarista de calidad, pero va contra ella el cúmulo de páginas donde los textos extraídos de las novelas que comenta dan lugar a párrafos de transición, innocuos, que se transforman en hojarasca y concluyen por distraer la atención de las afirmaciones centrales.

Si bien éste es un parecer personal, creo que la mayoría de los lectores empleamos el grueso de nuestros días en tareas bien ajenas a las páginas que podemos, o deseamos leer. Los comentarios de Madaule resultarán más o menos atrayentes de acuerdo al concepto con que aplique su tiempo cada cual. En mi caso, ese tiempo, fuera del destinado a los textos, apenas si basta para leer ensayos breves sobre libros; y basta tanto menos cuanto más se trate de escritores vivientes, pues, en definitiva, entiendo que para ubicar a un autor contemporáneo y crear lo que es la misión de la crítica, no un juicio cerrado en sí sino un criterio, un estado de crítica en el lector, algunas páginas habrán de ser suficientes.

BASILIO URIBE

R. F. Alfred Hoernlé: *"Race and Reason,* being mainly a selection of contributions to the race problem in South Africa, edited with a memory by I. D. McCrone". (Witwatersrand University Press, Johannesburg).

El contenido del presente libro corresponde exactamente al subtítulo. En vano buscará el lector consideraciones filosóficas generales acerca del problema racial. Hallará algo tal vez mucho más aleccionador: testimonios concretos respecto de la lucha paciente y agotadora que implica cualquier esfuerzo por insertar ideales en la realidad social. Profesor de filosofía en la Universidad de Witwatersrand, Hoernlé trató de defender activamente cierto liberalismo racial. Murió en 1943, lo que le ahorró ver el triunfo de sus adversarios en las elecciones del 46 y presenciar la agravación del riguroso "apartheid" racial, que ya consideraba como verdadera guerra fría del blanco contra el negro.

La Unión Sudafricana ofrece un caso ejemplar de explotación colonial y opresión capitalista reunidas. Su régimen social es un sistema de castas donde un 20 % de la población —la parte blanca— se reserva todos los privilegios y los beneficios. Citaré unas pocas indicaciones entre las muchas que aduce Hoernlé y que todas proceden de estadísticas *oficiales*: el 80 % de la población negra se encuentra en estado de desnutrición (pág. 120, nota 1); el 0,06 % tiene una instrucción que pasa los primeros grados (pág. 125); un indígena, sea cual fuere su capacitación técnica, no puede recibir sino el salario de un peón, siendo en cambio el blanco automáticamente pagado como obrero especializado aunque no lo sea (pág. 95 y pág. 134).

Hoernlé concede a sus adversarios el principio de la discriminación social —el rechazo absoluto del mestizaje— y concentra sus esfuerzos en sostener que ella no exige que se mantenga al negro en las condiciones más miserables posibles merced a las otras formas de discriminación: territorial, económica y política. En una discusión teórica del problema la concesión hecha por Hoernlé sería inaceptable y tergiversaría el planteamiento correcto de la cuestión que supone la distinción entre la categoría científica de "especie" y la categoría mítica y pasional de "raza". Pero la timidez de Hoernlé al respecto es evidentemente táctica y se inspira en un conocimiento directo de la mentalidad que quería combatir. Aunque escrito para el público sudafricano, es de esperar que el presente libro alcance mayor difusión y pueda contribuir a enfocar la atención internacional sobre una de las grandes iniquidades del mundo contemporáneo.

ELISABETH GOGUEL DE LABROUSSE

EXPOSICION DE LIBROS ALEMANES

Presentada por la Sociedad Goetheana de São Paulo y la Asociación de Uniones de Editores y Libreros Alemanes, se celebró del 16 al 30 de junio en los salones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de esta capital una Exposición de Libros Alemanes, cuya dirección fué confiada a Werner Bock, bien conocido del público argentino tanto por sus personales actividades intelectuales como por su labor de intercambio cultural argentino-germano. A su tenacidad y acierto se debe gran parte del éxito logrado por la Exposición. Justo es mencionar también la eficaz colaboración que prestaron las autoridades nacionales y la representación diplomática alemana para vencer los obstáculos con que hubo que luchar para llevar a cabo la celebración.

La Exposición constituyó una verdadera fiesta del espíritu, no sólo por la cantidad (3.000 títulos) y calidad de las obras exhibidas, realmente representativas del elevado grado de perfección alcanzado por la industria editora alemana, sino también por el interés con que la siguió el numeroso público visitante: se calcula en unas 12.000 personas, que no se limitaron a admirar las obras exhibidas y la perfecta organización de la Exposición, sino que por intermedio de la Exposición efectuaron adquisiciones de los libros exhibidos por valor de $ 25.000, sin contar con la cantidad mucho mayor que con este motivo adquirieron en las librerías dedicadas de preferencia a libros alemanes.

No corresponde hacer aquí la amplia reseña que sería necesaria para dar cabal idea del conjunto de las obras exhibidas; baste decir que en él figuraban producciones de todos los sectores culturales, y no sólo obras originales, sino también traducciones, testimonio elocuente de la diversidad e intensidad de intereses que siempre caracterizaron al espíritu alemán, uno de los más preclaros exponentes de la cultura de Occidente, aun dentro de su acentuada personalidad nacional.

Parece obra de milagro que esa Alemania que al término de la guerra daba la impresión de haber quedado reducida a un montón de ruinas, haya podido ofrecer en el breve plazo de siete años una muestra tan impresionante de su producción editorial, más aún si se tiene en cuenta que, no sólo los años de guerra, sino ya los anteriores, no fueron nada propicios en ese país para el libre desarrollo de las actividades culturales. Es un hecho que hace honor a la intelectualidad y a la industria editora alemanas y constituye un motivo de satisfacción y aliento para los amantes de los valores del espíritu.

J. ROVIRA ARMENGOL

Artes Plásticas

UNA TEORIA SOBRE TOULOUSE-LAUTREC

Prefiero confesar palmariamente la premisa que voy a sostener, y, después, tratar de probarla: *Toulouse-Lautrec es ante todo y siempre un dibujante.* Uno de los más grandes de nuestra época.

Pero esto exige preguntarnos: ¿Qué es el dibujo? En una definición muy escueta podría decirse que es *la transposición gráfica bidimensional —con un propósito artístico— de una realidad que se nos da tridimensionalmente.*

Si el hombre y los modos de sentir fueran uno sólo, habría *un solo dibujo* o manera de dibujar que correspondería a cada modo de la realidad, como un sello y su impronta en el lacre. Afortunadamente no es así y esta monotonía digna de un dios no se da en nosotros. Hay tantos dibujos como dibujantes haya habido, como posibles dibujantes virtuales puedan fatigar papeles en el futuro.

Lo digo porque hay un prejuicio un poco absurdo (como todos los prejuicios), muy arraigado en la gente (en lo que en Estética se llama el *espectador ingenuo*), que consiste en creer que hay un dibujo correcto y otros que no lo son. Que las cosas, con un criterio muy pobre y convencional, están bien o mal dibujadas.

Delacroix decía que la Naturaleza es un diccionario donde el artista busca sus temas. Tenía razón: la realidad es confusa, sólo el artista puede ensayar de poner un poco de cosmos en este caos. Dar jerarquías, lugares, orden, a lo que se da indistinto como un chorro de acaecer, de fluir en el tiempo. Tarea de demiurgo: de lo constante ininterrumpido tendrá por de pronto que paralizar un sector, dar la orden de ¡alto! en el momento preciso, ni demasiado pronto ni demasiado tarde.

La realidad no se detiene y ofrece simultáneamente lo bueno y lo malo, lo hermoso y lo feo sin descriminación. Con su famosa frase: "La Naturaleza imita al arte", Oscar Wilde quería significar que el arte descubre primero las armonías que luego el hombre aprende a ver en las cosas naturales. Al revés de lo que supone el espectador ingenuo.

En el dibujo, pues, hay una serie de convenciones: es la transposición en el plano de lo volumétrico, es la cristalización intemporal de lo que deviene, es el gráfico lineal de lo que no tiene líneas, es el perfil de lo que no se perfila más que como cambio de color. Nada menos que todas esas inmensas convenciones constituyen el dibujo. Pero he dicho ya que no hay dibujo sino dibujantes, el dibujo en sí no pasa de ser una palabra abstracta que no pue-

de decirnos mucho en este instante en que la queremos absorber como vivencia. Y hay tantos dibujantes como seres y tantos dibujos como infinitos estados de sentir tiene cada dibujante. Vemos pues que creer en *un dibujo correcto* no es una utopía, es una falacia que no existe.

Cada pueblo, época, edad del hombre, estado mental, tiene una visión distinta de la realidad. Estamos sumergidos en las convenciones y no las notamos, como el que vive cerca de una vía de ferrocarril termina por no oír pasar los trenes. El crítico tiene que pensar estos modos de ser estéticos y ponerlos de manifiesto aunque parezcan absurdos o elementales.

Los pueblos de Oriente han inventado para expresarse un dibujo planista, con una perspectiva caballera y una convención en que las cosas más próximas ocultan a las más lejanas como pantallas. Además conocen y practican el escorzo. Pero dibujan de memoria, en ejercicio puramente mental.

Aquí se impone una digresión. Es evidente que los orientales no dibujan como el occidental posterior al Renacimiento, utilizando la perspectiva que fuga a un punto del horizonte. Ahora bien, si no lo hacen, puede ser por dos motivos: *a*) porque *no ven* así la realidad, o *b*) porque su *voluntad de forma* (en el sentido wöelffliniano) los lleva a apartarse de esa visión.

En el primer caso, dibujan *como ven* y *no ven en perspectiva* como no veían los griegos antiguos, los egipcios y multitud de culturas en general. No se olvide que tanto perspectiva geométrica, como escorzo y claroscuro son descubrimientos perfectamente trazables en la historia de la pintura tal como la invención de la técnica del óleo por ejemplo. Los nombres de los colores no existen hasta que esos colores se ven, son vistos. Mejor aun sería enunciarlo al revés: los colores no se ven hasta que no tienen nombre. Es famosa la observación de un estudioso alemán de cómo Homero habla siempre del azul Mediterráneo como del *vinoso ponto* y sabemos que el vino griego era violeta. Los *Minnesinger* de la Alta Edad Media alemana no tienen palabra para designar el azul. Hablan del *cielo verde* no por metáfora sino porque lo veían como un matiz parecido al de la vegetación.

Podría ser pues que hasta Lucca Paccioli, Paolo Uccello, Piero della Francesca —padres de la perspectiva geométrica— la humanidad no haya sabido ver lo que hoy nos parece tan evidente.

También podría ocurrir la segunda disyuntiva, más complicada mentalmente, que habiendo *visto en perspectiva* no hayan querido utilizarla por voluntad de forma. Los pintores cubistas o *fauves* renunciaron deliberadamente a sus conocimientos de perspectiva para intentar dar una mayor *totalidad* a sus intuiciones plásticas.

No es éste el único caso de ambivalencia artística. El poeta, cuando escribe en prosa una carta, un informe, utiliza el idioma en un sentido directo. Cuando compone en cambio su poesía, violenta ese mismo idioma y trata de hacerlo más expresivo al deformarlo. El pintor en su vida de relación *ve* en perspectiva (idioma prosaico intelectual) como todo occidental culto después del

siglo XV ve en perspectiva, pero cuando pinta se desentiende y crea directamente por *intuiciones vitales* (idioma poético).

He analizado racionalmente la concepción del dibujo oriental. Acostumbrados a una gran ductilidad del pincel por su escritura pintada, los orientales dominan la línea y la organizan en ritmos en los que no interviene la luz o la sombra, ni siquiera aspiran a una impresión de rotundidad. Si dibujan la luna llena y la luna les impresiona como un objeto muy grande al salir por detrás de un monte, no titubean en hacerla ocupar la mitad del papel de que disponen y resulta un globo descomunal sobre una pequeña barca de pescadores o unos frágiles juncos.

Los egipcios antiguos tenían otra convención de dibujo. Lo que estaba más lejos se superponía en bandas, extraña concepción del espacio. En Egipto la posición de tres cuartos no se representa en escorzo como un *acortamiento* (*raccourci* y *foreshortening* en francés e inglés respectivamente quieren decir eso: acortamiento), sino como un *aplastamiento* de la figura, como si una aplanadora le hubiera pasado por encima.

Los niños tienen otras convenciones de dibujo, el Renacimiento, otras, los *fauves*, otras. ¿Cuáles son las verdaderas? Todas. O ninguna. En arte no hay verdad absoluta, hay aproximación desde distintos ángulos.

¿Cuál es la verdadera forma de una moneda? ¿Circular como se ve de cara? ¿Elíptica como se ve de tres cuartos? ¿Recta como una raya como se ve de canto?

La moneda es esas tres cosas y muchas más simultáneamente: es la moneda de la realidad. En arte, se dan *versiones* de la realidad, una no invalida las otras, no hay progreso, hay evolución. El arte es valioso si tiene *eficacia significativa*, si es *estimulante* como dice Berenson de la pintura del *quattrocento*: un estímulo de vida. Un dibujo será mejor que otro, pues, en la medida en que nos dé mayor satisfacción metafísica, no en el sentido de parecerse más o menos a la convención que manejamos con comodidad.

Cuentan de un monarca oriental, a quien un embajador europeo regaló —hace dos o tres siglos— unos cuadros de la escuela holandesa. El Emperador, que había llegado a reconocer unos rostros humanos en la tela, preguntó después al embajador asombrado si las gentes en su país tenían la cara una mitad rosada y la otra mitad de un pardo oscuro. Como la pintura oriental desconoce la convención del claroscuro, no sabía entender lo que para nosotros —educados en esa convención— es tan evidente. Pero piénsese en los niños— en nosotros mismos cuando lo éramos —y recuérdese que hay que *enseñarles a ver*, darles las reglas del juego. Si un niño pinta un árbol lo pinta con raíces porque sabe que las tiene, *no pinta lo que ve* porque no sabe ver. Saber ver es una cosa mental como decía Leonardo en su famosa definición de la pintura. El que aprende a dibujar en una academia, aprende *modos* de representar. Se le enseña la perspectiva geométrica, el escorzo, el claroscuro y todo el repertorio del arte occidental después del Renacimiento. Si después el ar-

tista quiere expresarse, tendrá que olvidar lo que le enseñó la academia. ¿Para qué frecuentarlas? Quizá, en el mejor caso, como una gimnasia que prepare a lo otro: el salto mortal de la expresión propia, el único que condena o que salva.

Hay dibujantes de línea dura y pura como Ingres, los hay de zonas negras, grises o blancas opuestas como Seurat. Dentro de los lineales hay los que desflecan el trazo, los que lo aprietan queriéndolo hacer lo más abstracto posible. En fin, ni siquiera en la línea, que es lo más elemental, hay coincidencia: unas son nerviosas, otras tensas como cables.

De todas estas variaciones queda quizá una sola constante que estaba en la definición misma: *la bidimensionalidad.* Y el hecho incontrovertible de que su disciplina *es primariamente mental o conceptual.* El dibujo está hecho entonces para desnudar más que otros procedimientos que enriquecen o agregan matices psicológicos, saber técnico, detalles suntuarios. El dibujo es la firma del artista, donde se revela su ser más íntimo, casi como un electroencefalograma que refleja involuntariamente la actividad de su espíritu.

Es, por lo tanto, la piedra de toque de cada arte dentro de la plástica. Es un ejercicio espiritual como los de San Ignacio, del cual todos salen beneficiados: los intuitivos perezosos porque tienen que pensar, que abstraer. Los secos de alma porque se ven en un espejo terrible que no perdona. Los escultores porque en el dibujo deben saber encontrar los *ángulos significativos* que luego tratarán de unir armónicamente en la escultura. Los pintores porque no descuidarán la forma: sustentáculo del color, como una pareja predestinada e indisoluble. No conocemos sino color extenso, no conocemos sino extensión coloreada.

Además, aunque pueda parecer absurdo o exagerado: un fragmento de trazo es todo el trazo. Como el grafólogo no necesita leer la carta y enterarse de lo que dice, ni observar siquiera todas las letras trazadas, con un trozo *testigo* de dibujo se puede recomponer todo el resto del dibujo como de un hueso, un paleontólogo reconstruye un animal desconocido. La calidad de vibración o de seguridad está implicada en la línea misma. Su meandro, su presión, su desmayo o su encarnizamiento son elocuentes de por sí.

Los modos de dibujar son invención del hombre. Como dice Sócrates de la ciencia infusa, todos tenemos *dibujo infuso* y nos haría falta una Mayéutica para ayudarnos a sacar a la luz lo que está latente, dormido y por ende ignorado. Todo hombre es un dibujante en potencia pero sólo algunos pocos llegan a inventar su expresión dibujada.

Todo este largo exordio ha sido una preparación, un tratar de aniquilar el absurdo y mal fundado prejuicio del dibujo correcto o académico que la gente maneja. Cuando el dibujo me emociona, entonces es apto o válido, por ende: hermoso. Ya sea chino, infantil, primitivo, duro, tierno o intelectual. Si el dibujo *sirviera sólo para explicar* no pasaría del dibujo técnico: del plano del ingeniero, del detalle para construir la máquina. En cuanto el buen arquitecto

borronea un croquis, el artista un apunte, estamos en el dominio del arte del dibujo.

Repito ahora mi premisa: Toulouse-Lautrec es uno de los grandes dibujantes modernos. Veamos ahora *cuál* es su versión de la realidad, *cómo* deforma para llegar a decirnos *qué*.

Lo compararé con otros, lo estudiaré bajo diversas luces. Entonces —sólo entonces— podremos haber empezado a acercarnos a la comprensión de su obra, al juicio definitivo que nos inspire, corolario último de toda esta lucha por tratar de apresar un alma.

Cuando he dicho que Toulouse-Lautrec es un gran dibujante hasta cuando pinta, quiero decir que todo en su arte se supedita al trazo. Hasta el color. No porque fuera un simple *iluminador* de superficies, sino porque su mejor modo —el verdaderamente suyo— fué pintar dibujando. Colorear a trazos de pigmento, entrecruzados cromáticos que nunca dejan de ser dibujo.

Pero a esta altura de la exposición del tema hay que aclarar que en su obra hay tres zonas fácilmente discernibles y que a veces, sin embargo, se confunden: 1º) el *dibujo puro,* a lápiz, a pluma o el grabado de trazo solo (generalmente apuntes o ilustraciones); 2º) el *dibujo pintado* (o pintura) que es donde utiliza el color para aclarar y enriquecer su expresión; 3º) el *dibujo iluminado* de los *affiches* y algunas grandes telas (*Au salon de la rue des Moulins*), en que el color no es ya más un *trazo cromático* sino zona rellena de tono no modulado sino plano.

Los tres modos se revelaron excelentes: el dibujo para la captación, la pintura para la sublimación por la belleza del color, atemperando sentimentalmente la dureza crítica dibujística, el *affiche* por su planismo monumental y el poder de atraer fuertemente la mirada por su esquema formal y de color. Tres grandes aciertos de adecuación. El error aparece cuando hacia el final de su vida Toulouse-Lautrec intenta pintar por aparente creación de volúmenes, por superficies que se intersectan como planos de color y claroscuro. Ese procedimiento tradicional que fué grande en manos de Manet y resistió hasta la peculiaridad de Degas, se hace un *pastiche* inexpresivo tratado por Toulouse-Lautrec (*La blanchisseuse,* p. ej.).

En el dibujo puro se halla libre y perfectamente él en su estado más primario y salvaje. Es increíble cómo sus dibujos son siempre más crueles que sus cuadros. En el dibujo siempre está encarando la crítica de las formas y la crítica psicológica hasta el punto de llegar a una casi caricatura que sólo se detiene en último instante porque su densidad de gran artista no le deja caer en la mera complacencia de la risa.

En la exposición de la *Biblioteca Nacional* se ven fotografías de algunas de las actrices que pintó, y hay que reconocer que la mayoría fueron mujeres de gran belleza física. ¡Qué microbio de desintegración le hacía deformarlas hasta lo ridículo y monstruoso! ¿Qué fuerza le hacía abominar de lo mismo que hubiera cautivado a Renoir por ejemplo?

El dibujo es descarnado, es todo cerebral. Si se aplica a enjuiciar críticamente puede ser un escalpelo implacable.

En su pintura, en cambio, en lo que he llamado su *dibujo pintado,* todo el compromiso sentimental del color está ya presente. Es cruel quizá en la forma —que sigue siendo trazo—, pero condesciende en el color.

Porque con el color pasa esto de curioso: como es espontáneo y acerebral, no puede ser crítico, no hay caricatura posible del color. Nos embarca íntegros en una posición: color hermoso o feo. Entonado o desentonado. Eficaz o ineficaz. Lo que se predicara del color como crítica del objeto pasaría a ser captado como incapacidad del sujeto, en este caso el pintor.

En esta disyuntiva Toulouse-Lautrec se humaniza más y no ataca tan ferozmente lo que ve, no lo enjuicia sino que se ve arrastrado por el tema y ya no puede mirarlo tan de afuera.

En la tercera manera (y conste que no son cronológicas sino mezcladas continuamente) Toulouse-Lautrec llega a ser el más grande affichista de todos los tiempos. Comprendió que el mural moderno eran los avisos callejeros y se aplicó a componerlos en la mejor tradición planista y monumental con la mayor originalidad de procedimientos.

Dibuja contornos fuertemente expresivos, los llena después de una tinta plana no modulada que se presta admirablemente a la impresión gráfica. En algunas telas de vastas proporciones utilizó también ese sistema, pero en el óleo esa uniformidad de una tinta extensa no vibrada resulta monótona y pobre.

Y ya que estamos en el papel de arremeter contra los prejuicios, denunciemos una vez más una falacia en la que la gente ha creído ciegamente y de buena fe: *el papel mecánico de los determinismos.* Chesterton dijo en un ensayo y paradojalmente —como siempre en él— poco más o menos esto: "Sí, en efecto, el medio influye sobre la obra de arte. Lo malo es que no sabemos si va a obrar en *pro* o en *contra.*"

Propongo esta advertencia, porque nada más fácil que la tentación de decir: dado que Toulouse-Lautrec era un ser deforme, casi un enano: "lo lógico fué que pintara así." Pero en arte no hay lógica, hay hechos. Y si hacemos el itinerario al revés, miramos primero la obra y después tratamos de imaginar al hombre y su psicología no diríamos que se trata de un *resentido.*

Hay la crítica interesada políticamente que ha querido reivindicar a Toulouse-Lautrec diciendo que había sido injustamente pospuesto porque en él había una aguda crítica de la sociedad que le fué contemporánea. Nada más inexacto a mi modo de ver. *Toulouse-Lautrec es una mano que capta un mundo sin intervenir éticamente en lo que dibuja.* Sin juzgar. En su obra hay el sentido del ridículo exacerbado, continuamente presente, pero no un afán de cambiar moralmente lo que ve. Él podría decir como Monet decía de sí mismo, aunque con otro sentido: "Yo soy un ojo que ve."

Por debajo de este sentido ineludible del ridículo, creo descubrir una gran ternura ante lo feo. Una especie de sonrisa, dolorosa de tan humana, *que siem-*

pre sabe encontrar en cada ser, por absurdo que nos parezca, una nobleza, un algo de dignidad humana que nos conmueve profundamente. Él no va a las casas públicas a reírse de las mujeres ofrecidas en venta; va a pintarlas con sus miserias, fealdades, afeites. Pero apenas ve algo capaz de redimir por la belleza: una pierna esbelta enfundada en una media negra, una mata de pelo rubio esplendoroso, la registra también con entusiasmo como para equilibrar o neutralizar aquel otro elemento feo.

Y es que mirando la obra en su conjunto (como puede hacerse ahora en *l'Orangerie* y en la *Biblioteca Nacional*), lo que descubro como tónica dominante, que no cambia, es otra cosa. Noto que esta obra no puede ser producto ni de un burgués pobre, ni de alguien de la clase media acomodada, ni de un obrero que pinta los domingos. Ésta es la proyección plástica de un gran señor, de alguien que mira el mundo *desde un punto de vista aristocrático,* con sus errores, sus ventajas y sus inconvenientes. Ante él, como ante Proust, no hay equivocación posible: sus obras son de refinados, críticos involuntarios de la sociedad en que viven o de otras clases a las que bajan —como sólo los encumbrados suelen y son capaces de hacerlo— para exprimir más jugo vital que el que les puede dar su casta enrarecida, decadente y como sin fuerza ya de expresión.

Sí, en Toulouse-Lautrec yo veo ese juego doble del creerse superior y del verse al mismo tiempo ridículo, tan típico de un aristócrata agudo. En él, como en su clase social, se da instintivamente una necesidad de refinamiento, un buen gusto espontáneo que es el resultado de una vida en que todo es sobrado y tiene carácter de esplendidez. El color nunca será vulgar en él, no hay un signo de plebeyez en sus personajes. Pueden ser sórdidos, pero les presta una aureola en que todos parecen un poco príncipes destronados.

En Daumier no pasa eso: la caricatura de Daumier (en las litografías sobre todo) se endereza al burgués. Pero ese tipo de burgués, en Daumier, está sentido *desde dentro.* Toulouse-Lautrec siempre se siente por encima de lo que pinta, condesciende.

El culto del aristocratismo lleva a un paulatino enrarecimiento del aire que se respira; los más sensibles dentro de esa casta: un Proust, un Toulouse-Lautrec, salen a respirar a otra clase social. Y entonces la eligen lo más baja posible. No en lo modesto sino en lo sórdido. La mala vida, los parias.

Ellos saben que entre los afeites exagerados de una matrona y los de una vieja actriz decaída no hay mucha diferencia. Que las únicas que no se cuidan de aparentar son las burguesas de la clase media. Entre el teatro y el llamado *gran mundo* siempre hay una conexión. Será por eso que los señores a la moda han reclutado tradicionalmente sus queridas entre las mujeres de teatro, aunque sean modestas bailarinas o comparsas. En el teatro se ven, aprenden a valorarse. Unos en el escenario, otros entre el público. Los que no se conocen son las clases limítrofes: aristocracia con clase media o burguesía.

Goya tampoco fué como Toulouse-Lautrec. Provinciano con éxito en la

Corte, era más completo, más vital, más sano. Un hombre que podía tener una aventura con una duquesa y después pintarla. Era alguien que nunca perdió sus contactos populares; de ahí su fuerza. Realiza un ideal antiguo que sólo quizá perviva en España y que en el siglo XIX se daba todavía muy claramente y con gran potencia. Me refiero a esa convivencia de una clase social, alta por nacimiento, con otra que busca su posición a fuerza de talento e ingenio. Se intriga, se combina apoyándose en el pueblo. Las celestinas, las dueñas, los mozos de cuadra, las majas son del pueblo. Goya los pinta con fruición, los conoce. De pronto sube a un palacio, incluso al palacio real. La intriga es la misma, cambian los vestidos de los personajes. El gran crítico de la sociedad de su tiempo pinta a sus modelos tales como son: ridículos, mezquinos, viciosos. Sólo —como Toulouse-Lautrec— tiene piedad con la niñez, con la verdadera belleza, con los animales que son previos a la ruindad humana. Pero Goya pinta a todos en su nivel: es ubicuo. Nunca hace traza de gran señor ni de postulante. Está siempre en su sitio. Toulouse-Lautrec, aun no queriéndolo, no deja de ser el gran señor que va a visitar el cabaret, el circo, la casa de tolerancia. El *señorito,* aunque sea deforme y enano. (Se nace cursi o amanerado o altivo aunque toda la vida se aplique a tratar de corregir ese hecho primario y fundamental.) Porque estoy seguro que sentía una gran compasión, que trasponía —en cierto modo— la lástima que él mismo se inspiraba a esa otra casta de gente abandonada o fracasada, tan libre de culpa como él. Su mundo, el que le correspondía por nacimiento, no le entendía, no estaba preparado para entenderlo. Acompañado de algún pariente fiel, de algún amigo comprensivo, no dejó de beber en esa otra fuente de amargura para neutralizar un poco la suya. Su mundo es un mundo fuera de la salud, fuera de la normalidad.

Renoir, en cambio, es el pintor sano; sale al aire libre para intoxicarse de oxígeno y de ozono. Hace desnudar a sus modelos-criadas y exalta sus carnes rollizas, tibias bajo la luz del sol. Son las frutas tal como se recogen de la tierra: sabrosas, robadas al pie del árbol a la hora de la siesta. Todo es voluptuosidad normal en Renoir, su canto: exultante de sexo limpio.

En Toulouse-Lautrec hay repliegues que se vienen insinuando en Degas, que ya empezaba a observar las deformaciones de las bailarinas, los equilibrios del cuerpo femenino en el baño íntimo de puertas adentro.

Toulouse-Lautrec está ya atacado del morbo de lo deforme pero se deja ganar por la belleza y la elegancia cuando las tiene por delante, evidentes como una clarinada.

Puede ser uno de sus primos a punto de salir para la Ópera con galera de felpa, poniéndose los guantes. Puede ser una dama con velo en un jardín o una mujer cualquiera: camarera o planchadora que son realmente hermosas, jóvenes, con bellos ojos claros y una cabellera mórbida.

Cuando pinta a *Yvette Guilbert* es implacable. Sin embargo, la cantante tan de moda en su época, no deja de tener una gran prestancia, sus largos

brazos enguantados son elegantes, su porte es de reina. Con *May Belfort* ya es más benigno, la *clownesse Cha-U-Kao* tiene un noble rostro desfigurado por las cremas, un cuerpo absurdo que realzan los pantalones de payaso. La *Goulue* y *Valentin le Désossé,* su compañero de número en el *Moulin Rouge,* debían ser dos seres bien extraños (no es raro que Toulouse-Lautrec se haya gozado en pintarlos tantas veces). Pero al lado de un domador grotesco no faltan en las escenas del *Cirque Fernando* una graciosa *ecuyère* que parece flotar sobre un inmenso y hermoso percherón blanco. Nunca se ha reído Toulouse-Lautrec de los animales. Cuando era muy joven y aprendía a pintar, uno de sus temas favoritos eran los paseos en coche de caballos, tílburies lujosamente atalajados, con briosos corceles de ojos de crustáceo, todos nervio y clase. Hay en esta exposición un inolvidable dibujo de *Bouboule,* hermoso bull-dog sentado sobre sus patas traseras con las orejas alerta. El pintor le capta toda la tenacidad, la belleza deforme.

A sus amigos *Bruant* y *Maurice Joyant* siempre los ha pintado nobles, dignos. Bruant enorme y simpático, al vuelo de su bicicleta, envuelto en una larga bufanda roja, los ojos sombreados por el inmenso chambergo negro.

Pero Toulouse-Lautrec no es un Forain, que al fin de cuentas es un caricaturista —genial— pero un caricaturista. No es tampoco un Boldini, que se entrega a su público y no se atreve a enjuiciarlo.

En cierto modo se podría asemejar a Velázquez, que no dejaba de ver el ridículo, pero no participaba en el juicio. Gustaba de pintar enanos y deformes; nunca los ofendió, sin embargo. Y siempre supo encontrar una noble bestia: caballo rechoncho o mastín de caza para acompañar a sus infantes exangües, a sus Austrias, ya linfáticos y decadentes. Toulouse-Lautrec tiene, no obstante, una diferencia con Velázquez: la posición social que ocupa cada uno de ellos en el mundo que les rodea. En Toulouse-Lautrec hay siempre un complejo de superioridad de clase, una desenvoltura muy a lo Rubens, pero en Rubens hay una adhesión a la belleza que ve. Siempre mejora lo que toca, en él no existe el microbio desintegrante de lo moral.

Porque, al fin de cuentas, los enjuiciadores son moralistas aunque se disfracen. La gama que va desde la ironía escéptica hasta el ensañamiento del sarcasmo tiene muchos matices. Hay la bonhomía, la crueldad, la delectación del sadismo o del masoquismo.

Toulouse-Lautrec es un temperamento crítico nato, no puede ver sin opinar, sin emitir un juicio moral. Y lo que conversando sería reticencia del lenguaje, en él se hace deformación del dibujo. El titubeo de su línea quiere decir lo mismo que una observación aguda, no malintencionada quizá, pero certera, que ataca a la víctima en su justo centro vital vulnerable. Si hay un impalpable átomo de ridículo en alguien —y en todos nosotros lo hay— Toulouse-Lautrec lo sabe detectar instantáneamente.

A veces perdona, deslumbrado por la gracia; las más de las veces se goza por travesura, por desquite con la vida, tan dura con su ser físico, en mostrar

el espejo malévolo. Pero sin ser diabólico, con elegancia, con un *esprit* terriblemente caústico. En él nada del *castigat ridendo mores.* Muestra lo risible pero no quiere convertir a nadie. Secretamente, creo que adoraba a su mundo; si lo pintaba así, era porque así lo quería y no de otra manera. Podría haber emigrado a los jardines rancios, a los castillos como el suyo propio. Si no lo hizo, pienso que no fué por destino de *maldito,* sino simplemente porque se sentía *uno* con ese mundo y lo aceptaba en total, con su partícula de belleza ambigua, con su masa de fealdad y horror.

Así como Gauguin pintaba ya Tahití en Bretaña y tuvo que terminar por exilarse, Toulouse-Lautrec viajó de clase social y se encontró muy a su gusto en camarines, teatros, circos, casas inconfesables. El hecho de su elección voluntaria y su fidelidad a su mundo demuestran hasta qué punto se veía realizado en esa otra vida doble. Cumplida su faceta de captación.

Dice Alain, el filósofo que acaba de morir: "El dibujo, sin duda por la virtud del trazo, es más apto para representar la acción, quizá porque voluntariamente vacío y desnudo, borra el pensamiento y el sentimiento como lo hace la acción misma. Ése quizá sea el nudo de mi intuición: como Toulouse-Lautrec es un pintor de la acción tiene que ser fundamentalmente dibujante, y todo, hasta su trazo cromático, será línea dibujada. La pintura propone y presupone otros mundos de intensidad estática, a Toulouse-Lautrec *le interesa el momento fugaz.* Sin haber reflexionado estéticamente en el problema, por intuición —como todos los grandes artistas— lo descubrió.

Dejando mucho fondo neutro, reduciendo a su estrechez máxima la pincelada, el movimiento se podía dar mejor. Será por eso que las más movidas bailarinas de Degas son las de sus pasteles y no las de sus óleos.

Como dice también Alain: "La pintura del movimiento se atendría entonces a las acciones que no son más que acciones, como luchar o correr; pero entonces la pintura no sería más que un dibujo coloreado, y ya sabemos que el color promete demasiado".

La teoría se redondea entonces: Toulouse-Lautrec no es un verdadero pintor, es un dibujante siempre, hasta en el color, uno de los grandes maestros modernos, continuador de una cepa admirable que viene desde las cuevas de Altamira y llega, en nuestros días, hasta Matisse.

DAMIAN CARLOS BAYÓN

Teatro

LA "ANTÍGONA" DE ANOUILH EN EL INSTITUTO DE ARTE MODERNO

A veces nos preguntamos los argentinos por qué razón no existe un teatro entre nosotros. Así formulado, el problema no tiene explicación suficiente, y para simplificar uno puede recurrir a las comparaciones. En los teatros de Londres y París, el argentino queda sorprendido ante la cohesión intensa de los auditorios, sedientos de cada palabra de los actores, ante la fervorosa amistad que media entre el público y el escenario. En esas salas no sólo hay el escenario, la platea y los palcos: hay el teatro como una forma necesaria de comunión, el teatro como voluntad. En Berlín, me dicen, un granero, un terreno baldío sin demasiados escombros, se convierten en ardientes candilejas. Frente a esta intensidad, reconozcamos hasta qué punto es el teatro "prescindible" para nosotros.

Los actores europeos que nos visitan de cuando en cuando suelen referirse a la cortesía del público porteño. Me pregunto si estos elogios no encierran un reproche. La cortesía, cuando es perceptible, es un ardid para guardar distancias, una manera de no dejarse tomar por la situación o por el otro. Un público que no puede silbar, presiente el actor, es un público que no se fascina.

No debo olvidar que existen en Buenos Aires un teatro y un público perfectamente ajustados. Están los sainetes callejeros con su vulgaridad sintética, su procacidad tradicional, que uno preferiría más obscena y menos servil. Lo que ofende en ese teatro no es una presunta tosquedad, sino el hecho de ser espejo de facilidades consentidas, un inerte museo de torpezas; además, no le perdonamos la crueldad de forzarnos a formar parte de una *élite* anémica, condenada a la exasperación crítica. Éste es *nuestro* teatro, no el que anhelamos, pero sí el que merecemos.

Por suerte, los teatros experimentales empiezan a prosperar. Mucho más ambicioso que el teatro profesional, este teatro procura resolver, y ya está resolviendo, un difícil problema nuestro, el problema de la dicción teatral. Desprovistos totalmente del aplomo español, un poco avergonzados de la monótona entonación de las frases castellanas, los actores argentinos tienden a estilizar su acento y sus actitudes, según sus varias concepciones de lo decoroso. Las "elles", que las señoritas de la primaria no lograron (por fortuna) transformar en consonantes líquidas, vacilan insolentemente entre la *j* y la *ch* francesas, la distinción artificiosa entre *v* dental y *b* labial no resulta suficiente y las *ves* dentales afirman su elegancia en contra de la plebeya ortografía, las "eses" silban viperinamente y se convierten a veces en zumbantes "zetas" italianas (*suono*

dolce). Otra penuria es la imposibilidad de alzar la voz y hacerse oír en toda la sala sin falsear la entonación. También abundan los amaneramientos insensatos.

Estas insuficiencias y muchas otras han sido evitadas por el conjunto teatral del Instituto de Arte Moderno. En la presentación de *Los caprichos de Mariana* fué necesario sobreponerse a la dificultad inicial que ofrecen los dramas de clásicos extranjeros: la doble traducción del francés al español y del lenguaje de 1830 al lenguaje de 1950. Oyendo a Molière o a Musset en español (o argentino) uno piensa que el evidente universalismo de la literatura francesa existe en la medida en que el agente trasmisor mantiene el olor de Francia. Fuera de su atmósfera, de su idioma, de las voces francesas, de la admirable cocina de la *Comédie* o de Jouvet, estas copias empobrecidas sólo retienen una sabiduría mediocre (Molière) o una urdimbre pueril (Musset). Estas mismas obras nos subyugan cuando se acentúa enérgicamente su situación histórica y geográfica, y cuando la nota media, la intención, el equilibrio exacto y difícil, el abandono y la vivacidad, se dosifican al milímetro. Pero la interpretación de *Los caprichos de Mariana* fué discreta y la personalidad teatral de Chaves, desenvuelta y con una simpatía real, equilibró favorablemente un juego escénico poco matizado y, por momentos, algo solemne.

En cambio, la representación de la *Antígona* de Anouilh proporciona la felicidad de la admiración sin reservas. La comodidad de los intérpretes en sus personajes, la seguridad de sus movimientos en escena, la escenografía, las luces, el drama bien construído y frecuentemente conmovedor constituyen un conjunto acertado y justo: una pieza dada con plena competencia. Presentando sucesivamente a los personajes de la tragedia clásica, vestidos con ropas modernas pero con sus antiguos nombres, el relator (el coro) introduce algunas de las situaciones culminantes entre Antígona y la Nodriza, su hermana Ismena, su prometido Hemón, Creón y los funcionarios de policía. Anouilh olvida esta vez sus frivolidades habituales y logra situaciones tensas entre la pasión fraternal y absoluta de Antígona y las opuestas necesidades políticas del hombre de acción y del gobernante responsable (Creón). En sus momentos más intensos, esta Antígona recuerda la deslumbrante *Electra* de Giraudoux, si es lícito comparar la eficiencia con la nobleza. Pero este Giraudoux para *middlebrows* tiene magistrales golpes de efecto, y Mercedes Sombra fué una Antígona extraordinaria. La calidad de su voz, los ángulos que marcaba en su cara la composición de luces, el movimiento admirable de la cabeza y del pelo [1] creaban un encantamiento lírico. Da alegría imaginar las grandes figuras teatrales que esta voz argentina podría expresar con justeza e inteligencia; es una voz auténtica en el tono menor (su nivel normal) y en el arrebato sin que el arrebato goce

1 Que recuerda la poesía cinética y flúida de las actrices suecas altas, Garbo y a veces Bergman, antes de que Katherine Hepburn estereotipara esta poesía, añadiéndole su Filadelfia, su Vassar College, su reseco snobismo.

de ningún privilegio especial. La gente de teatro tiende a reconocer la grandeza dramática en las lágrimas y los paroxismos (pienso en una *Medea* de Robinson Jefferies que estrenó la célebre actriz Judith Anderson en Broadway, en 1948-49. Medea se anunciaba entre bastidores por medio de gemidos aterradores, se hacía presente con alaridos y terminaba ululando como una loba: este altiplano emocional producía una atroz monotonía, a pesar de la piedad acongojada que inspiraba esa laringe sobrehumana). En Mercedes Sombra el acento argentino alcanza el nivel de la tragedia sin inhibición y sin énfasis —tal vez venciendo la inhibición—. Asimismo el papel de Creón tuvo un intérprete excepcional en Duilio Marcio. Si Antígona tiene las salidas más heroicas, Creón pronuncia las palabras más inteligentes. Marcio tuvo la autoridad que da la comprensión intelectual de un personaje y fué tan elocuente en la defensa del punto de vista del hombre de Estado que el espectador no sabe elegir finalmente entre la razón de Antígona y la de Creón, pues así debe ser en la tragedia. Las irrupciones del relator fueron vivaces y Chaves presentó un convincente funcionario de policía, demostrando plenamente lo que podía presentirse en la comedia de Musset: que el escenario es su ámbito natural. Al efecto que hace esta obra contribuyen los decorados de Batlle Planas, la buena disposición de los grupos de personajes y la traducción de Aurora Bernárdez, tan límpida y certera.

P. C.

Cinematógrafo

"LOS AMANTES DE VERONA"

Venecia —como algunas mujeres muy bellas— no es fotogénica; mejor dicho, no ha encontrado todavía su fotógrafo. Y no es sorprendente que al hablar de *Los amantes de Verona,* nombremos primero a Venecia: Venecia es lo más importante del "film": más importante que Verona y que los amantes o, por lo menos, ésta ha sido la intención de los realizadores de la película. Venecia ha salido mal fotografiada. Sobre los demás valores hablaremos después: por el momento concentrémonos en Venecia. Cuidadosamente se ha evitado retratar en primer plano a la Piazza de San Marco, se ha insistido en los pequeños canales, en el Ponte dei Sospiri, en Murano, en el Rialto. Y todo esto, que constituye tal vez la atmósfera más deslumbrante del mundo, aparece achatado, sin color y sin relieve. El tecnicolor habría sido también perjudicial; sospechamos que no se ha empleado para escapar a la tarjeta postal. Y Venecia, aunque personas que ignoran lo qué es el color, temen el brillo y no saben lo que es una tarjeta postal, digan lo contrario, deslumbradas y por temor a parecer de mal gusto, no tiene nada de tarjeta pos-

tal. Me parece necesario mencionar aquí esta torpe calumnia —casi seguramente, obra de la gente que se viste de negro porque "el negro queda bien"—, pues tal vez es ese mismo temor el que ha dirigido a los que hacían el film, convirtiendo los paisajes en un telón de fondo sin mayor nitidez, contra el que se mueven figuras con una indudable *allure* de St. Germain-des-Prés.

Los amantes de Verona es una película bastante curiosa, realizada con elementos muy heterogéneos, que resulta difícil imaginar unidos. Veamos: Shakespeare; la idea que puede tener de Shakespeare y de un amor juvenil un viejo verde conmovido hasta las lágrimas por los senos de una muchacha; las expresiones fatigadas de algunos feos y jóvenes rostros que pululan —o pululaban— por el café de Flore y el Deux Magots; personajes de película policial norteamericana interpretada por Peter Lorre o Sidney Greenstreet; una muchacha tipo casino de París; un claro río italiano.

Toda esta mezcolanza es tan extraña que no podemos menos de admirar la pericia del director —inexplicablemente, es el mismo André Cayatte de *Justice est faite*— que ha logrado ensamblarnos y darnos, ya que no una película cuyo principal mérito es ser amena, por lo menos una película de cierta continuidad.

Un joven cristalero de Murano se enamora de una actriz que interpreta, para el cine, el papel de Julieta. Persiguiendo a la actriz, el muchacho entra en los estudios. Es elegido para hacer de "doble" del actor que interpreta a Romeo. La actriz también se ha hecho sustituir para la escena del balcón por una jovencita veneciana, perteneciente a una antigua familia fascista y arruinada. Los dos jóvenes se miran durante un lapso de tiempo que es, cinematográficamente, interminable. Naturalmente, se han enamorado; se han enamorado allí, entre los gritos del director de la película, las comparsas, los poderosos focos del estudio. Se ha buscado el contraste de toda esta algarabía con el sentimiento que se apodera de los adolescentes al mirarse. El amor puede producirse en cualquier momento, en cualquier lugar, sea cual sea la circunstancia. Es posible enamorarse hasta en un estudio cinematográfico. Esto es verdad y, sin embargo, hay algo eminentemente falso en la escena. Tal vez esta falsedad esté dada por el rostro del joven actor que interpreta a Angelo: un rostro de muchacho que admira cansadamente a Grecó [1] y que concurre a los *caves* de St. Germain-des-Prés. Tal vez la falsedad provenga del deseo del realizador de crear a toda costa un amor intenso y juvenil, mejor dicho de fotografiar su concepto de lo que debe ser este amor.

La familia de la muchacha está arruinada y tiene confusos tratos con un guía que trabaja también en el mercado negro y, posiblemente, en otras negras actividades. Este guía está enamorado de la muchacha y ha decidido casarse con ella. El padre de la muchacha también desea el casamiento, pues el guía lo tiene en su poder. Por eso se opone a los amores de su

1 La joven cantante de pelo de ahogada, que empieza a rivalizar con Edith Piaff

hija con el cristalero de Murano. Toda la familia de Georgia es deliberadamente efectista y las iras de los Maglia pueden equipararse a las de todos los Capuletos y los Montescos de todos los teatros de quinto orden del mundo. Son necesarios el padre fascista y enloquecido, que no puede salir a la calle sin provocar el odio de la gente, la madre estúpida y sumisa, el tío loco, el ama de llaves resentida, traidora y prostituída, el abuelo vago y comprensivo, para justificar que los Maglia decidan matar al moderno Romeo. *Romeo y Julieta* representaban una cosa muy distinta de la que representan —o intentan representar— los nuevos amantes de Verona. Dos familias nobles se odiaban a muerte en el medioevo; como nada justificaría hoy en día el odio contra el joven cristalero de Murano —ni siquiera el deseo de vengar la honra de Georgia, ya que parece incierto que la virginidad de su hija pueda preocupar de tal modo al *signor* Maglia—, se ha debido recurrir a una serie de tipos retratados con negras tintas cinematográficas, que nos permitan suponer que el Grand Guignol existe realmente, y que una familia acosada por la pobreza y las deudas pueda proceder de esa manera.

En algunas escenas se unen la pornografía y la truculencia. Es que la truculencia, no debemos olvidarlo, tiene una base pornográfica. Recordemos, por ejemplo, al siniestro hombre gordo que mantiene la cabeza de Angelo sumergida bajo el agua del Adiggio un tiempo suficiente para ahogarlo tres veces; recordemos la escena, digna de los primeros films de *cowboys*, en que la muchacha amenaza precipitarse por un barranco cuando Pierre Brasseur intenta violarla. Virginidad, dulzura, camas deshechas, hombres inmensos que abofetean a mujeres embarazadas, tiros, sangre, rápidas visiones de muchachas desnudas... Los elementos utilizados daban derecho a esperar algo menos monótono.

Tampoco faltan los clásicos elementos sentimentales: los amantes que se desencuentran después de haber viajado en un mismo *vaporetto*; la trampa que se tiende al muchacho; la escapada providencial de éste, sólo para morir oportunamente, un poco más tarde, junto a Georgia, llevando en la mano el trozo de vidrio de Murano que permitirá a ésta suicidarse, como Julieta, al lado del cadaver de su amante.

Los actores, especialmente Pierre Brasseur, canallesco, vivaz, repulsivo y apasionado, merecen mención aparte; la censura argentina ha impedido indudablemente que Martine Carol luzca para nosotros los atributos físicos que la hicieron tan notable en *Caroline cherie*, una farsa dieciochesca a la manera de *For ever ambar*, divertida y subida de color, con diálogos burlesco-sentimentales de Anouilh, que se estrenó en París el año pasado; Anouk Aimée lleva el pelo como Grecó, aunque en los exteriores bajo el sol veneciano aparezcan algunas tonalidades claras.

Y una buena fotografía, como la de los asesinos inmensos y negros en la escalinata.

ESTELA CANTO

"EL DESTINO ME CONDENA"

Con Mark Robson el cine de Hollywood abandona la exaltación de esa vida frívola y totalmente falsa que es la esencia de su producción corriente, para ocuparse de los complejos problemas del hombre actual, como hasta ahora sólo lo hacían los europeos. Si bien ya en otros realizadores de la última generación: Fred Zinemann, Robert Wise, Jules Dassin, Billi Wilder, Elia Kazan, Jean Negulesco, se vislumbra una nueva conciencia del cine norteamericano, todavía hay en ellos indecisiones y muchas concesiones al gusto de Hollywood. Mark Robson, en cambio, con sólo cuatro películas *El triunfador, El clamor humano, El destino me condena* y *Luz en las tinieblas* (aún no estrenada entre nosotros), ha creado una forma de hacer cine completamente nueva y original, que, si bien saca de los europeos su profundidad, le da por primera vez una tonalidad personal netamente norteamericana.

No es cine realista, o sea que no describe exteriormente un caso y la reacción del hombre ante él. Robson muestra al hombre desde dentro, desde su subjetividad. Así en *El clamor humano* donde encara el problema racial no presenta la tan trillada situación del negro frente a la opresión del blanco sino la del negro frente a su propia conciencia, su elección ante el mundo, ante la muerte, ante el prójimo.

No es tampoco cine psicológico, o sea no es la toma de distintos estados de ánimo por los que pasa un individuo. Si en los films de Robson hay amor, odio, tristeza, envidia, egoísmo, éstos no son nunca meros estados de conciencia, sino profundos modos de ser, categorías ontológicas. El deportista de *El triunfador,* el negro de *El clamor humano,* el adolescente de *El destino me condena,* el ciego de *Luz en las tinieblas,* el hombre, en fin, que describe Robson, vive, o sea es un hombre completo y no una colección de sentimientos o de instintos moviendo a un muñeco.

Es además un cine moral, es decir, no moralista. Una profunda vocación ética lo lleva a fustigar la hipócrita y artificiosa moral en que se basa nuestra caduca sociedad; con dureza, sin concesiones sensibleras y sin caer por ello en esa morbosa delectación del mal en que incurre a veces el cine europeo (Clouzot, por ejemplo). Robson es americano y no puede tener ese pesimismo de viejo de los europeos. Su desesperación es la de un pueblo que todavía no ha nacido y no la de un pueblo que empieza a morir. Por eso es antes que nada un humanista, un humanista sin utopías: cree que la solidaridad humana es posible, pero reconoce la soledad metafísica, la extranjería fundamental de todos los hombres y la soledad sociológica, el egoísmo del brutal mundo norteamericano cuya virtud principal consiste en ganar como el deportista de *El triunfador* aunque para ello haya que aplastarle la cabeza al propio hermano.

No es posible ubicar a Robson en

ninguna de las escuelas cinematográficas existentes. Su denominación más acertada sería la de cine existencial o personal, que traduce bastante bien el espíritu reinante en casi todo el arte moderno al que el cine de Robson es equivalente. Todas las escuelas cinematográficas: el expresionismo alemán y nórdico, el documental social ruso, el folklore mexicano, el realismo poético francés de preguerra y el objetivismo de posguerra y aun el último grito del neorrealismo italiano, resultan posiciones un tanto anticuadas, si las comparamos con las escuelas vigentes en la literatura. El cine de Robson, únicamente, puede considerarse paralelo a las actuales generaciones literarias representadas principalmente por Faulkner y la escuela norteamericana y Sartre y los existencialistas franceses. Como esta literatura, el cine de Robson ensaya una descripción ontológica y ética de la persona en un esfuerzo por abrazar desde dentro la condición humana en su totalidad.

En *El destino me condena,* su última película estrenada, podemos comprobar mejor que en otras estas características señaladas. Esquemáticamente, la película es la inverosímil peripecia de un adolescente la noche de la muerte de su madre en busca de un funeral suntuoso con muchas flores, que al fin no es posible realizar. Nada más que eso, pero esa situación intrascendente, tan brutalmente simple y cotidiana, es lo que la torna más angustiosa aun, oculta todo el fracaso de una vida que no puede ser justificada y la total incomunicación de los hombres entre sí. La muerta es una mujer pobre y católica; su vida es fácil de deducir: se ha sacrificado, ha trabajado, ha soportado, no ha tenido nunca un momento de placer, ha rezado, se ha hecho vieja y fea: un andrajo humano. Ha vivido una vida miserable, sin rebelarse, esperando la recompensa en el cielo. Pero su hijo no se resigna, sabe que la han estafado: no hay tal cielo, no hay más que la tierra y cada uno no es más que su propia vida. La madre ha perdido su única *chance* y él quiere recuperarla a cualquier precio. Pero con un cuerpo muerto, con un cadáver poco se puede hacer, la suerte ya está echada, no le queda más que salvar su muerte ya que no puede salvar su vida. Las flores que tanto gustaban a su madre y que nunca pudo tener, serán una forma de reparación simbólica. Eso es lo que quiere hacerles comprender Martín a los hombres que lo rodean, pero en vano. Nadie puede ponerse en su lugar, nadie puede sufrir por él, nadie puede hacer nada por él. Es injusto pero irremediable: en todas las partes a donde va choca con un muro infranqueable: la burocracia del empresario de pompas fúnebres, la fría crueldad del policía, el cinismo del *gangster,* el egoísmo del patrón, la indiferencia del cura, la incomprensión de todos. Cada uno sigue encerrado en sí mismo, entregado a sus propias preocupaciones, ajeno por completo a su drama, indiferente. Todo intento de comunicación fracasa en un mundo de sordos y mudos, en el que no es posible entenderse.

Martín va de puerta en puerta, no mendigando, sino reclamando lo que él cree sus derechos. El mundo le debe

un gran funeral a esa mujer que todo lo ha dado sin pedir nada a la vida. Pero éste es un mundo en el que todos quitan sin que nadie dé. Martín siente que le han arrebatado algo que nunca le habrán de devolver. Es un despojado, pero no hay nadie a quien pueda echarle la culpa. Nadie tiene nada que ver. El cadaver de la madre estorba, está demás en todas partes, nadie quiere hacerse cargo de él. El dueño del negocio donde Martín gasta su juventud, el cura de la iglesia donde la madre depositaba todo su dinero; todos son inocentes y culpables a la vez. Inocentes de una inocencia mentirosa. Hay una culpa inasible y común, la culpa de todos y de nadie. Martín se siente impotente para hacer nada y responsable de todo lo que hace, solidario de todos los hombres y rechazado por cada uno, lúcido hasta lo último y engañado siempre. Es la ambigüedad de la condición humana. En esa noche infernal Martín vive hasta lo último el sentimiento de la desnuda condición humana, comprueba que está solo y desamparado. La muerte de su madre le ha descubierto la otra orfandad, la orfandad fundamental del hombre arrojado en el mundo. Nada debe esperar de nadie. Todos los lazos están rotos. Es la soledad, la doble soledad: el aislamiento de todos los hombres entre sí y la soledad en que deja el muerto al que se queda, al que sigue viviendo, la soledad que queda de una compañía que hubo. Yo no recuerdo nada más desolado que esa cámara desierta, ese solo crucifijo, ese cajón negro en el centro junto al cual no vela nadie y al que llega Martín después de rondar toda la noche complicado en una serie de aventuras absurdas, con las manos vacías, impotente, porque no le han dado una sola flor para su madre.

A las claras se deja ver que en el mundo donde se mueven estos personajes la injusticia triunfa; el que hace mal como Martín recibe un castigo, pero el que hace bien como la madre no recibe premio. Los hombres y las mujeres de esa parroquia de arrabal sienten los golpes que les da la vida y no saben de dónde vienen. Luchan como ciegos en la oscuridad y siempre resultan vencidos. Esperan lo que saben que nunca les será dado. Sufren, se desesperan y mueren sin saber por qué. Están condenados por lo desconocido. El cura vivió toda su vida creyendo hacer el bien sin haber logrado el amor de nadie y es finalmente asesinado sin tener tiempo de explicarse la razón de ello. Su sobrina quiere ser libre y cuando logra la libertad no sabe para qué le sirve y se siente vacía. El *gangster* actúa más allá del bien y del mal, pero es finalmente vencido por los guardianes de la moral. La madre ha muerto para nada y ni siquiera reconocerán su estéril sacrificio. Martín mata al cura creyendo hacer un acto de justicia, creyendo matar a todos los curas del mundo, destruir a la Iglesia que se negó a dar sepultura a su padre, que mantuvo a su madre sumida en el temor, destruir a la sociedad injusta que lo mantiene en la miseria. Pero en realidad no ha matado más que a un pobre viejo que ya en el ocaso de su vida sentía el fracaso de su misión. Un hombre no puede destruir nada; ni la sociedad, ni la Iglesia pueden ser des-

truídas: sólo la vida humana. Su crimen ha sido inútil. Los motivos lo abandonan, lo dejan a solas con su acto sin justificación y sin excusa y él se deja atrapar por el fácil consuelo del arrepentimiento, sin fuerzas para soportar la responsabilidad de su acción. Sólo el sacerdote joven tiene conciencia de lo que está pasando y logra entrever que para llegar al Bien es necesario aceptar el Mal, que Dios puede encontrarse en el cuerpo de un asesino. Entre tantas vidas injustificables y fracasadas se vistumbra al fin una débil esperanza de redención.

Nada hay en esta película del optimismo idealista e ingenuo de los films de Hollywood. Todo lo contrario: aquí sólo se presenta orfandad, miseria, soledad, crimen, despojo y crueldad, creando un clima de desesperación que deja exhausto al espectador y desagrada visiblemente al público común del cine norteamericano, quien tal vez por lo único que podrá justificar este inusitado film es por la bella estampa de Farley Granger.

JUAN JOSÉ SEBRELI

Correspondencia

SOBRE PRATOLINI Y PAVESE

Querido José Bianco:

La crítica de F. J. Solero sobre *Crónica de los pobres amantes* de Vasco Pratolini, publicada en SUR (Nº 207-208), me pareció injusta y, más que injusta, equivocada. El crítico dice: "Precedida de esa fácil nombradía a la que casi toda la novelística de posguerra —italiana y francesa— se ha hecho acreedora por méritos no pertenecientes a propios e íntimos recursos, sino a una situación extrínseca", etc. Aquí está, a mi juicio, la razón del error. Se ve que Solero cree en una narrativa nacida por improvisación para sacar partido sensacionalista de la guerra, de lo que dió origen a la guerra y de lo que la guerra dejó, y sin más realidad humana y artística que la imitación de ciertos escritores norteamericanos. Puede ser que exista una narrativa semejante; pero no es ciertamente la de Pratolini, Moravia, Pavese, Vittorini, Alvaro, Piovene y algunos otros, que proviene de un largo y trabajoso proceso de formación. Cuando leí el artículo, me guardé de discutir las ideas de Solero, primero, por ser yo el traductor del libro, y segundo porque respeto lo que hay de subjetivo en toda apreciación crítica, y aunque a mí *Crónica* me parezca una novela positivamente buena, no puedo desconocer a nadie el derecho de pensar de otra manera. Tam-

poco quiero discutir ahora; y, si le escribo, es solamente para transmitirle una carta que Dario Puccini me envía desde Roma, pidiéndome que la haga llegar a SUR, y que, como verá usted, no se refiere sólo a Pratolini. Aquí está, traducida:

A LA REVISTA SUR

Roma, 21 abril 1952.

Por simple deber de precisión, por puro amor de objetividad, debo señalar dos cosas inexactas contenidas en el número 207-208 de esa Revista.

A parte del juicio crítico que se pueda hacer sobre la novela de Pratolini, Crónica de los pobres amantes *(discutible es la opinión de F. J. Solero, según la cual Pratolini derivaría totalmente de los norteamericanos), no es exacto decir que "la calle del Corno ya no existe". Como pueden atestiguar miles de florentinos y muchísimos italianos que la han buscado por haberla conocido en la novela de Pratolini, la calle del Corno existía y aún existe, muy parecida a la descrita en la novela. La cosa tendría poca importancia si el crítico no basara en ella todo su artículo. De buenas ganas ofreceríamos, si pudiésemos, un viaje a Italia al comentarista para que viese lo vivos y actuales que son el espíritu y el ambiente de la novela de Pratolini.*

El segundo error está contenido en la nota referente a Pavese, en la pág. 23 del mismo número. Cada uno es libre de pensar como quiere, pero la verdad (ningún anticomunista en Italia ha formulado semejante suposición) es que Pavese no se mató por desengaños políticos ni por haber roto con su partido. Más aun: nunca dirigió la revista "Cultura e realtà", en la que colaboró dos veces solamente, y siguió escribiendo en "Rinascita", revista dirigida por Togliatti. Quien quiera comprender bien a Pavese puede leer su volumen de Ensayos *(póstumo): verá que la personalidad de Pavese es mucho más compleja y profunda que cualquier esquema preconstituído de intelectual atormentado por la libertad, etcétera.*

Cordialmente

DARIO PUCCINI

Claro está, no se trata de dar importancia a que la calle del Corno exista; se trata de reconocer que la novela tiene raíces en la vida, que existe la realidad en que se apoya y a la cual responde, y que no es, por lo tanto, fruto del mero oficio literario.

Del otro "error", SUR no tiene seguramente la culpa, pues los datos de la nota sobre Pavese están tomados, con toda evidencia, de una fuente aparentemente inobjetable: Giacomo Antonini, de "La Table Ronde". SUR no podía saber que Antonini se hacía eco de especulaciones políticas sobre la muerte de Pavese. De paso, esto desmiente el paréntesis de Puccini acerca de que nadie aventuró

en Italia suposiciones semejantes: yo mismo he leído algunas, y me han causado más risa que pena, porque sugerían la absurda idea de un Pavese apocado al extremo de matarse por simples desacuerdos políticos: de tenerlos, era hombre capaz de gritarlos y tomar posición según su conciencia.

De todos modos, cierta es, substancialmente, la observación de Puccini; pero lo que yo hago aquí, como verá usted, querido Bianco, es sostener la buena fe de SUR, seguro de que coincidimos en que Pavese nos interesa como escritor, y no por consideraciones tendenciosas acerca de los motivos de su suicidio.

Con mis cordiales saludos, suyo

ATTILIO DABINI

"SOBRE LA METAFISICA DEL SEXO" [1]

Estimada Victoria:

Su carta requiere algunas urgentes aclaraciones, pues siendo mi trabajo más largo, menos pintoresco y epistolar, más abstracto, menos femenino en fin que su somero dictamen, corro el riesgo que muchos prefieran conocer mis ideas por las suyas. En cuyo caso, inferirán:

1º Que tengo una pésima opinión de las mujeres, que no las considero como personas, que soy antifeminista.

2º Que juzgo a T. E. Lawrence por su graduación militar.

3º Que elijo mal los ejemplos, pues desconozco que T. E. Lawrence jamás se acostó con una mujer.

4º Que no considero a la mujer como un ser humano, a diferencia de Shakespeare, Malraux y Camus.

5º Que me equivoco al juzgar a Malraux por sus personajes.

6º Que en mi opinión el acto sexual no tiene ninguna importancia para la mujer.

Como yo escribí un ensayo de 22 páginas y usted me propinó una resolución de 3 (la séptima parte), para guardar la proporción, yo debería ahora gruñir un úkase de media página. Pero no lo haré.

Veamos por orden:

1º Si por antifeminismo se entiende ser enemigo de la mujer, es inútil aclarar que estoy muy lejos de compartir esa doctrina. Basta leer con serenidad mi ensayo para advertir los elogios de toda especie que prodigo al sexo opuesto: a su calidad humana y espiritual, a su espíritu de sacrificio, a su altruísmo. Si hasta llego a decir que debemos reconstruir la sociedad en torno

1 Título del ensayo de Ernesto Sábato, publicado en SUR (209-210), que motivó la carta de Victoria Ocampo, aparecida en nuestro número anterior, a la cual responde Sábato.

de la mujer... Pero con las mujeres pasa como con los judíos, negros y otros grupos sociales en situación de inferioridad: son extremadamente susceptibles y en cuanto alguien les pone un pero, aunque sea después de infinitos elogios, se vuelven enfurecidas contra él, acusándolo de haberse unido a la infame persecución. En un modestísimo y casi invisible parágrafo puse una microscópica lista de defectos y ya usted se me viene encima como una furiosa bacante, dispuesta a desgarrarme vivo y a comerme crudo. Cálmese, Victoria. No es para tanto. Fíjese en la lista de defectos que le adjudico a mi propio sexo, empezando por el egoísmo. Con este examen comprobará, de paso, que, en efecto, el hombre es más capaz de objetividad que la mujer.

Pero si por antifeminista se entiende a quien está contra el movimiento que por uno de esos curiosos fenómenos de inversión semántica se denomina "feminista", claro que soy antifeminista. Dios me libre de entregarme ahora a ese monstruoso mito, por demagogia, por idiotez, o por simple comodidad del lugar común.

2º Dije "coronel" como pude decir "el árabe", o lo que sea; no como calificativo sino como una manera de identificarlo o determinarlo, para evitar peligrosas confusiones con el otro Lawrence, citado varias veces en el mismo trabajo. Los grados militares no me extasían.

3º Si el coronel Lawrence no se acostó jamás con ninguna mujer (como usted lo afirma y yo lo creo sin necesidad de que muestre documentos) y bueno, que se embrome. Yo no lo cité a este Lawrence para ponerlo de ejemplo de actividad sexual sino, precisamente, como un caso de actividad "parasexual".

Agrega usted que para él no había *ninguna* diferencia entre un hombre y una mujer. Lo compadezco.

4º Me parece que a usted se le fué la mano cuando afirmó que fuera de Shakespeare, Malraux y Camus no conoce a otro escritor que haya considerado a la mujer como ser humano. Y me parece también que con ello hace muy poco servicio a su sexo. Porque fíjese que si así fuera habría que empezar realmente a dudar sobre la humanidad de la mujer. Yo creo que no es necesario tender un cable apropiado para equilibristas alemanes entre Shakespeare y Camus para atravesar ese tenebroso abismo. Ha habido infinidad de escritores y hombres en la historia que han considerado a la mujer como un ser humano. Por lo menos estoy seguro de mi propio caso, aunque comprendo que para usted este caso no tenga mayor importancia. Si su capacidad de justicia, que aprecio y conozco, puede sobreponerse a otros sentimientos o prejuicios, le ruego que relea todo el ensayo y particularmente el último parágrafo, donde se encontrará con mi afirmación de que el ser humano por excelencia es precisamente la mujer, no el hombre. Si usted hubiera leído mi trabajo sin *arrière pensée* habría visto que lejos de ser un ataque es una apología casi religiosa de la mujer, y en especial de su calidad *humana* frente a la *deshumanización del hombre.*

5º En cuanto a las opiniones de Malraux sobre las mujeres, me aduce

usted que una vez, conversando con él, etc. Las reuniones íntimas, los tés, las comidas, las conversaciones tienen algún valor para juzgar la personalidad total de un escritor. Pero lo más auténtico de un novelista, lo más profunda y misteriosamente suyo, no lo va a oír de sus labios sino de los labios de sus personajes, a veces de los menos sospechosos. No importa que la anécdota sea apócrifa: no a pesar de eso sino por eso mismo, como en un baile de enmascarados, ahí dirá su verdad más sincera y dolorosa. ¿Recuerda usted lo que dice Chestov en *Las revelaciones de la muerte,* a propósito de Dostoiesvsky y Tolstoy?

Aparte de las ideas que personalmente Malraux le expresó, cita usted dos trozos novelísticos. Uno es de una carta de mujer a su amante; lo dejo de lado porque es la opinión de una mujer y aquí estamos debatiendo la opinión de los hombres sobre las mujeres, es decir, el caso inverso. En la segunda cita, Kyo, en el momento de su muerte, piensa en May, en "la ternura de los cuerpos", en la persona que lo había librado de la soledad, con el espíritu de la carne. Exacta y casi literalmente lo que yo mismo digo en el parágrafo titulado "El dualismo trágico". Me permitiré citar algunos párrafos, poniendo en bastardillas las palabras que aquí interesan:

"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 lo ideológico, en lo psíquico y lo metafísico. Este dualismo le es *fatal y trágico* y en particular lo lleva a la desesperación amorosa, porque lo único que lo puede salvar de la angustia sexual es *el amor pleno,* a través de todos sus estratos: el fisiológico, el psicológico y el espiritual."

En esto, como en otras observaciones, usted olvida lo que escribí de entrada, con toda energía: que me iba a referir a *arquetipos platónicos* y por lo tanto inexistentes, como forma de discutir conceptualmente el problema, sobreentendiendo que en los casos concretos, en los hombres de carne y hueso, había que considerar, en cambio, la *esencial bisexualidad* que poseen, tal como Jung y otros lo han demostrado. Cuando usted me señala, pues, la "contradicción" en que incurro al sostener que el hombre busca de pronto en la mujer no solamente la carne sino la ternura y el espíritu, no hay tal contradicción sino el descenso de la discusión de arquetipos a la discusión de problemas concretos del hombre carnal y desamparado; no del prototipo que apenas nos sirvió, hasta ese momento, para llevar el análisis de lo viril hasta sus extremos más deshumanizados.

Sí, Victoria: también para mí la carne es la soledad.

6º Jugando con una frase suelta usted me hace decir que para mí el acto sexual no tiene *ninguna* importancia en la mujer. Hace muchos años, como ejercicio dialéctico, un amigo mío escribió un pequeño ensayo refutando a

Marx con frases sueltas de Marx. Siempre es posible hundir en el ridículo a un pensador citando frases sueltas, sin el apoyo, el resplandor, los matices del contexto. Es un método muy usado por los sofistas. Usted no lo hace como sofista, pues, como siempre, actúa aquí de buena fe; pero lo hace como paralogista; y un paralogismo es un sofisma que se ignora.

Diré, de paso, que, como la lógica no es el fuerte de las mujeres, este razonamiento por paralogismos es muy frecuente en el sexo femenino. Aunque no sea exclusivo de él. También los hombres incurrimos en este procedimiento en muchos instantes, en virtud (tal vez) de la latente femenidad que, desde lo más profundo de nuestra subconciencia, nos presiona constantemente hacia lo femenino. Así como lo masculino presiona en la mujer. Felizmente. Pues de otra manera, si sólo actuaran las fuerzas disyuntivas que tienden a alejarnos hacia los arquetipos platónicos, si esas oscuras, y poderosas fuerzas de la inconciencia no nos mantuviesen, a pesar de todo, en la cercanía, los hombres y las mujeres seríamos completa y definitivamente inconmensurables e incomunicables. Y la soledad metafísica no tendría ese cálido, misterioso y tierno puente que ofrece la oportunidad de intercomunicación.

16 de julio de 1952.

ERNESTO SÁBATO

Estimado Sábato:

Tiene usted razón. Nosotras, las mujeres, solemos reaccionar como los negros, los judíos, las minorías oprimidas (a pesar de que somos una aplastante mayoría). Sobran motivos. He escrito hace tiempo que el verdadero proletariado del mundo era el de la mujer, sin distinción de clases. Recuerde usted la definición de la palabra proletario que da el *Petit Larousse Illustré* (mi única fuente de información, es usted lo bastante sagaz para advertirlo): "Hombre pobre, que sólo era considerado útil para engendrar hijos". Pero no volvamos sobre ello. Mis opiniones al respecto quedan registradas en el número 33 de Sur (que no es de ayer).

Esta vez, sin embargo, se equivoca. No hubo ni hay tal reacción. No ha logrado usted sacarme de quicio. Ni furiosa ni bacante en lo más mínimo, sin la menor gana de comérmelo cocido o crudo, estupefacta, sí, leo su contestación. Para tratarme de bacante, pienso, este "bípedo centrífugo" debió de sentirse terriblemente agraviado, pues el sentido que el citado *Larousse* da a ese vocablo (máxime cuando va acompañado del adjetivo furiosa) no es particularmente halagüeño. Calma, calma, estimado ensayista y novelista. ¿qué tono es ése para dirigirse a una indefensa "bípeda centrípeta"? Demasiado sé (vivo en un pueblito del norte y no siempre tengo automóvil) que el hombre moderno aprovecha a más y mejor la flamante (y nominal) igualdad de los sexos para no cedernos su lugar en los trenes suburbanos, tranvías y otros

medios de "transporte" (confío a las comillas la misión de indicarle que hablo *cum grano salis,* cosa a la que usted no parece demasiado sensible). Pero de ahí a tratarnos de "furiosas bacantes" cuando nos atrevemos a formular alguna irrefrenable objeción, en términos mesurados y hasta sonrientes, a un ensayo que nos concierne (y publicado en nuestra propia revista) media un abismo. ¿No?

Reconozco que no es culpa suya. Las mujeres educan al hombre, y con ellas debe uno tomárselas cuando el hombre (ensayista o lo que fuere) sigue conduciéndose como un chicuelo, incapaz de soportar que se lo contradiga sin manifestar su mala crianza. Tanto peor para nosotras... o tanto mejor: así aprenderemos nuestro oficio de educadoras.

Sin duda. He respondido a su largo y meritorio ensayo de divulgación con una cartita de morondanga. Pero así como un ensayo no tiene la obligación de adoptar el estilo epistolar, una carta no tiene la obligación de parecerse a un ensayo.

Supongo que usted no esperaba de mí una epístola de tesitura masculina. Mi registro no da para tanto. En cuanto a lo *pintoresco,* todo depende del punto de vista en que nos coloquemos. Admitamos que ambos somos pintorescos y cerremos el debate.

¿Tiene usted tan pésima opinión del lector común? ¿Cree usted que es capaz de deformar burdamente mis ideas, y por consiguiente las suyas? Desde luego, estimado Sábato, me consta que es usted demasiado inteligente para caer en tan groseros errores respecto a mi carta. Comprendo: es al pensar en el *lector común* (archi) que ha sentido usted urgencia de aclaraciones urgentes; aclaraciones para aclarar lo que desde un principio resultaba claro como el agua (clara), incluso para un retardado. Por mi parte, no tengo inconveniente en poner los puntos sobre las ies. Y en enumerar, por añadidura. Me gustan las enumeraciones. Tiene un airecito ordenado, sea cual fuere el desbarajuste de la mercadería que cubren.

1º Jamás he escrito (ni ebria ni dormida) que usted tenía mala opinión de las mujeres, que era antifeminista, etc., ni siquiera que considera que el feminismo es una estupidez, como acabo de descubrir.

2º Jamás he escrito que juzga usted a T. E. Lawrence de acuerdo con su grado militar. Mi observación, hecha al margen y *cum grano salis,* carecía de importancia. Quizá el grano de sal fuera demasiado minúsculo para su paladar varonil. La próxima vez emplearé sal gruesa, esa que veo en la cocina.

3º Sí, pienso que ni T. E., ni Malraux (cuando usted lo asimila a ciertos personajes de sus novelas) son ejemplos acertados para apoyar en ellos su tesis. Infinidad de otros escritores hubieran podido reforzarla (me ofrezco a proporcionarle una lista) [1]. Aquellos dos, no. Además, parece usted ignorar

1 Es natural que yo pueda, a veces, estar más informada que usted en materia de literatura, así como usted lo está siempre en materia de ciencia.

que no está oficialmente autorizado a mostrarse al tanto del contenido de *El Troquel*. Si sabe algo sobre el particular es debido a mi indiscreción. "3º Que elijo mal los ejemplos pues desconozco que T. E. Lawrence jamás se acostó con una mujer", enumera usted. ¿Por qué no habría de desconocer lo que T. E. dice en un libro inédito y *sólo* en ese libro? Es preferible, pues, que antes de arriesgar opinión sobre tan intrincado asunto lea ustel *El Troquel* (cuando se publique) y no se guíe por mis "chismorreos". Yo puedo traicionar las ideas del coronel como, por lo visto, he traicionado las suyas, inocentemente. Desconfíe de una versión femenina. Podría deformarla lo "pintoresco".

4º Me he guardado muy bien de afirmar que para usted la mujer no era un ser humano.

5º Creo que va usted por mal camino al juzgar a Malraux de acuerdo con algunos de sus personajes (lo repito, pues usted lo repite). Escribe usted (5º) que "lo más auténtico de un novelista, lo más profunda y misteriosamente suyo no se oye de sus labios sino de los labios de sus personajes, a veces de los menos sospechosos... Como en un baile de enmascarados, ahí dirá su verdad más sincera y dolorosa". Eso también puede resultar cierto. Pero entonces no veo en nombre de qué logica masculina objeta usted que en un baile de enmascarados (una novela) se disfrace Malraux de mujer y por qué desecha con tanto desparpajo mi cita so pretexto de que es la carta de una mujer (Valérie) a su amante. Claro que tratándose de un hombre, esta contradicción no se llamará paralogismo.

6º En lo concerniente a la importancia o no importancia del acto sexual para la mujer, me he limitado a citarlo a usted al pie de la letra. Y eso que, sobre ese capítulo, cualquiera de *nosotras* está en mejores condiciones que un hombre para darnos datos de primera mano... por más que cada una de *nosotros,* como dice usted citando a Jung [1], lleve en lo inconsciente el sexo contrario más o menos reprimido.

7º No soy yo quien afirma: para T. E. no había diferencia entre el hombre y la mujer. Es él, en el párrafo de una carta; párrafo que, desde luego, no debe separarse del contexto. A mí me toca ahora decirle: "Siempre es posible hundir en el ridículo a un pensador citando frases sueltas". Créame: no resultan tan fáciles los chistes a costa del autor de los *Siete Pilares.* Su grano de sal se parece bastante al Salt Lake. Le garanto que hasta el *lector común* se resistirá a la dosis.

8º No he asegurado que aparte de Shakespeare, Malraux y Camus no existían escritores que trataran a la mujer como a un ser humano, en pie de igualdad. He dicho que con Malraux contábamos los nombres con los dedos, y que nos costaba encontrarlos. Claro que hay otros, pero *contados.*

9º He leído su ensayo con "un espíritu no prevenido", así como he leído

1 **La traducción de *Tipos psicológicos* fué publicada por SUR hace la friolera de dieciséis años. Por primera vez aparecía un libro de Jung en lengua castellana. Me costeé hasta Zurich, en 1934, especialmente para hablar con el autor. ¡Si lo recordaré!**

el artículo de Montherlant (iba a decir, *otro que bien baila*) en "La Nación" (domingo 6 de julio ppdo.) con un espíritu requeteprevenido. No lo oculto.

No creo que usted ataque a la mujer en un sentido general. Nada de eso, Sábato. Primero, porque a usted le importa mucho anexarse al público femenino, sentimiento loable. Segundo (o primero, si le parece), porque usted es un hombre de *su época*. ¿Se pasea acaso con un sombrero de copa? No, seguramente. ¿Usa esos calzones muy anchos que en los siglos XVI y XVII se llamaban gregüescos? Tampoco. ¿Debería yo desvanecerme de agradecida sorpresa al oírselo asegurar? Discúlpeme, tengo el desmayo difícil.

10º Malraux no es una persona de tés, de cocktails, etc. Yo menos. Nuestras conversaciones no eran precisamente charlas mundanas o literarias. Hablábamos, imagino, como simples mortales que ya no tienen tiempo que perder en "déguisements fantasques", como simples (a pesar de las múltiples complicaciones) seres humanos pulidos por el sufrimiento como los guijarros por el mar. No era un torneo de ingenio (y eso que a Malraux le sobra).

Y aun si Malraux y yo frecuentáramos los tés y los cocktails (no es desdoroso para nadie) me pregunto por qué lo que me hubiera dicho, durante una de esas reuniones, podría tener menos interés y trascendencia que la conducta del ingeniero Georges Itzingsohn cuando juega a la ruleta con "la encantadora Pola Itzingsohn", o los comentarios sobre Castel de "un penetrante lector", o los desacuerdos entre su mujer y usted a propósito de valijas o "estatuillas derrengadas".

11º Creo sin esfuerzo que la carne es la soledad, que el fuego y el hielo nos queman, no sólo a usted y a mí, sino a todos los hombres. Lo que diferencia en esta materia a un ser de otro es el grado de conciencia que alcanza frente a una ley a la que nadie escapa.

12º No tengo costumbre de entretenerme con juegos malabares barajando frases que separadas de su contexto pierden su verdadero sentido. La honestidad intelectual me parece indispensable, más indispensable que las otras, pues su ausencia suele acarrear consecuencias funestas. Que una cocinera zice, vaya y pase. Es un pecado venial, por mucho que exaspere a las dueñas de casa. Pero que un intelectual adultere a sabiendas un texto es un pecado contra el espíritu, es decir, mortal.

13º Usted me acusa de falta de lógica. El conde de Keyserling me reprochaba, a veces, lo contrario. Lo que prueba que "les beaux esprits ne se rencontrent pas forcément".

14º El conde en cuestión prohibía las discusiones en su Escuela de la Sabiduría, pues de la discusión, aseguraba, brota todo menos la luz. Empiezo a sospechar que no estaba del todo equivocado.

Pero esto no es discutir. Es poner las cosas en su lugar.

17 de julio de 1952.

VICTORIA OCAMPO

Calendario

BORGES TRADUCIDO AL FRANCÉS. — En los círculos más o menos intelectuales de nuestro país se cultiva desde hace un tiempo un deporte monótono: censurar a Borges. Censuras siempre iguales; se dice siempre lo mismo, no se sale de las pequeñeces que en cualquier gran escritor pueden encontrarse con un poco de mala voluntad. Olvidan esos críticos los valores que hacen de Borges un autor único: en primer término, su universalidad, su vigencia por encima de fronteras y de modas. Tampoco solemos tener demasiado presentes esos valores quienes admiramos a Borges; está tan cerca que lo aceptamos como cosa de todos los días, como algo que nos pertenece por derecho propio, en lugar de asombrarnos de que la Argentina cuente con un escritor tan poco americano (en cuanto americano implica limitación), tan poco temporal, tan absolutamente distinto de todos los otros escritores de este continente.

Los extranjeros, que están lejos, pueden juzgar mejor. Al aparecer no hace mucho en París la traducción de *Ficciones,* los críticos mezclaron de asombro y aun de desconcierto sus elogios. Borges no era por cierto un desconocido para el mundo literario de París; algunos textos suyos habían aparecido en *Commerce,* en *Mesures,* en *La Licorne.* Pero, aparte de que esos textos no habían llegado al público literario corriente, no se disponía hasta entonces de ningún libro suyo que, vertido al francés, diera de su obra una idea más cabal que la que suministran un cuento o un ensayo.

Ficciones, elegida con mucho acierto porque representa la labor del último Borges, da amplia materia para los elogios, el asombro y el desconcierto de que hablamos. Maurice Nadeau, que declara a Borges *déroutant et savoureux,* escribe: "...es uno de los libros más sorprendentes, más excitantes que puedan leerse en este momento... El editor ha puesto en la faja los nombres de Kafka y Edgar Poe. Son buenas garantías, pero confunden al lector en lugar de informarlo. Borges ve el mundo de una manera que le es propia; tiene una concepción personal que no se pierde por los caminos de la literatura. Es mucho más "intelectual", más desenvuelto y también más "gratuito" que sus dos ilustres fiadores... Borges construye en el interior de nuestra realidad habitual una realidad extranjera, tan verosímil y concreta, tan "razonable" como aquélla, que precisamente por eso se vuelve alucinante. El terror que ella engendra (otras veces es sólo diversión) no proviene sólo de que la sintamos capaz de obliterar nuestro mundo y sustituírsele —*Tlön* es ya el relato de una sustitución parcial de esa clase— sino de que es al mismo tiempo un puro producto del espíritu".

Marcel Brion dice que *Ficciones* es "...la obra de un americano ultra-

cultivado, nutrido de cuanto hay de más refinado, de más sutil y de más secreto en la literatura europea...", y después de asociarlo a Kierkegaard y Chesterton, agrega: "Conozco pocos libros más *inteligentes,* más agudos que las *Ficciones* de Borges: nos reserva tantas ansiedades como delicias..."

"Decir extraño no es bastante: el carácter esencial del primer libro de la colección *La Croix du Sud,* que dirige Roger Caillois —una obra de Jorge Luis Borges, llamada *Ficciones*— es una extrañeza que abate e inquieta". Así comienza su crónica Dominique Aury, quien agrega: "... por insinuación, por aproximación, mediante procedimientos de lo más insidioso y eficaz, Borges torna accesible una especie de lo fantástico que les es propia, que es muy rara: lo fantástico metafísico. Lo fantástico de Wells es infantil, lo de Swift elemental por comparación... Con Borges se llega a un universo donde el bien y el mal son equivalentes y se anulan, donde felicidad y desdicha son idénticas, donde la célebre apatía de los criminales de Sade se une a la extática serenidad de los mártires, donde Jesús es el otro nombre de Judas".

Michel Carrouges, que analiza en detalle las principales piezas del libro, agrega que, evidentemente, "...la obra de Borges es una mitología. Pero esta palabra no tiene aquí ninguna resonancia arqueológica, porque es una mitología del presente y del porvenir. Sería harto imprudente ver en ella un simple juego con lo irreal. Primero, porque lo irreal no existe en modo alguno. Además, porque es una mitología que cuestiona directamente la verdadera naturaleza del mundo y de sus secretos. Abre caminos desconocidos". Y concluye con estas palabras, que muy justamente resumen el pensamiento de la mejor crítica francesa: "La obra de Borges no se parece en nada a tantas pretendidas revelaciones que se nos traen de las letras extranjeras y que no valen más que el montón de nuestra producción cotidiana local. Se la sitúa de inmediato en la gran línea de subversión filosófica de Lichtenberg, de Cyrano de Bergerac, de Samuel Butler."

Y CON DISCÍPULOS EN ESTADOS UNIDOS. — La influencia de Borges es directa, evidente, en *Faq',* cuento de George P. Elliott que publica en su número de primavera la distinguida *Hudson Review.* Faq' es un lugar imaginario, más o menos imprecisamente situado en un desierto valle del Atlas. Allí reside una reducida comunidad, aislada por completo del mundo desde que diez siglos atrás sus antepasados fueron desterrados de la España musulmana por sostener herejías racionalistas. Las mujeres hacen en esa comunidad todos los trabajos materiales, pues los hombres tienen una ocupación más alta: contar. Alfaleen, el fundador, había planteado a los suyos el problema más puro de la razón: el número. Ninguna tarea más alta que emplear la vida en la contemplación del número y de sus atributos; la penetración de ese misterio descubriría todos los secretos del mundo. Pero pocos son capaces de tan enorme esfuerzo; y había que dar

a los hombres una tarea comunal. Alfaleen los puso a contar, partiendo de la hipótesis de que el número más alto que pueda contarse está tan lejos del último como la unidad. Los hombres de Faq', pues, están consagrados desde hace siglos a verificar esa hipótesis mediante el único modo eficaz: contar siempre. Y en sus chozas resuena, de la mañana a la noche, el monótono canturreo de números, verdadero rezo a la Razón.

Si el argumento es borgiano, lo son mucho más todavía el estilo y los detalles de ejecución. Ante este cuento, indudablemente inteligente, indudablemente bien hecho, se piensa de inmediato en *Los inmortales,* en *La lotería en Babilonia,* en tantas otras memorables ficciones.

PALABRAS EXACTAS. — Y puesto que hemos hablado más arriba de valores universales, bueno es transcribir estas palabras de una revista de hombres jóvenes, que además son hombres de la vanguardia literaria, *Poesía Buenos Aires*: "Buenos Aires, ciudad de estructura oceánica, sólo puede producir —quiérase o no— una cultura universal. Una manera de ver que limita esta cultura al elemento autóctono o al hispanoamericano sólo puede tener como resultado la sofocación de otras fuerzas vitales que sostienen su configuración espiritual. Producto de este localismo ficticio sería un arte igualmente estéril y amanerado".

REVISTAS. — *Oeste,* radicada definitivamente en Buenos Aires (pese a lo cual sigue fechándose en la provincia), ha dejado de ser "volante de poesía" para convertirse en "volante literario" y en su último número, con mucho más material y más páginas que los anteriores, publica diversas notas y comentarios.

Centro, revista que continúa a *Verbum* —publicada por el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras de esta capital—, ha puesto en circulación su número 2. De su contenido merecen destacarse unas notas sobre *Lengua y Casticismo,* del tempranamente desaparecido Eduardo Jorge Bosco.

LA CAPILLA DE VENCE. — Bernard Dorival acaba de visitar la capilla hecha por Matisse en Vence y no puede callar su admiración; la proclama en "Sixtine 52" (*La Table Ronde, Nº 51*). Obra maestra en términos absolutos; ante todo, del punto de vista arquitectónico, pues Matisse —que por primera vez encaraba esos problemas— sacó magníficamente provecho de la configuración del terreno, en abrupta pendiente, por medio de un planteo asimétrico que contribuyó a hacer más original la obra; y al propio tiempo logró admirables proporciones, tan admirables que la pequeña capilla parece vasta a la par que serena y armoniosa. Luego, la decoración: vitrales y cerámicas, estas últimas de un ascetismo, de un valor estético y emocional que agotan los encomios.

Obra religiosa por excelencia: "Adaptación del monumento a su terreno, a su destino, a su naturaleza sagrada; decorados, técnicas, materiales apropiados al santuario; concordancia del arte y de la ambición

religiosa, Matisse está allí íntegro, con todo su genio, en esa armonización que es una armonía suprema: medio nuevo para él —y para nosotros— de captar lo divino.

DISTINCIÓN RECIENTE. — El premio Rivarol, que se concede anualmente al mejor libro publicado en idioma francés en el extranjero, ha sido acordado este año a nuestra compatriota Gloria Alcorta, por su volumen de poesías *Visages*, que editó aquí "Botella al Mar".

ALFREDO J. WEISS

SOBRE "BORGES, CONFERENCIANTE".— En el número marzo-abril de SUR aparece una nota titulada "Borges conferenciante". Dice en ella su autora la impresión que bajo ese aspecto le ha producido el escritor. Entiendo que el tema está enfocado desde el punto de vista del intelectual a quien su trayectoria, ya definida en una obra, lo coloca un poco al margen de la contemplación de Jorge Luis Borges como maestro. Herminia Brumana dedica gran parte de la crónica a la impresión externa, a imaginar lo que puede sugerir, al oyente desprevenido, Jorge Luis Borges dando una conferencia. Lo llama el hombre gris, comenta el tono monocorde, el bolsillo desplanchado y el gesto de las manos que no llega a cuajar en un ademán definido. Todo esto, con el enfoque de un espectador ocasional. Todo esto visto por quien siente lo extraño del momento, lo extraño de la falta de oratoria, lo extraño de que un hombre, hablando ante un público que sabe incondicional, no se apasiona por esa incondicionalidad.

Es cierto lo que dice Herminia Brumana; es posible que Borges, convertido en impresión externa, en "pantallazos", signifique gráficos grises. Pero es más cierto que Borges como conferenciante, pero expresado, interpretado por la juventud que sigue sus conferencias, por los que vemos en él al Maestro, así, con mayúscula, no es eso. No es gris. No es monótono. No sabemos de su bolsillo planchado o desplanchado. El gesto de sus manos, ese gesto que, según la cronista, queda a mitad del camino, no existe para nosotros. Ignoramos la impresión externa. No oímos una voz que habla, sino una voz que expresa, que crea. Tal vez, lo único externo que advertimos en las palabras del conferenciante son los adjetivos que, empleados por él para ilustrar la idea, adquieren un relieve especial. Sólo Borges puede usar palabras tales como horrible o espantoso para definir situaciones que realmente lo son.

Todo esto que digo es, quizá, lo mismo que ha querido decir Herminia Brumana. Es quizá lo mismo, pero sentido de distinta manera; ella vió al conferenciante, lo admiró, y sintió la necesidad de darnos su impresión definiéndolo por lo externo a la vez que reconociendo sus grandes valores. Nosotros, en cambio, sentimos al Maestro. Ella tuvo la visión de un hombre gris; nosotros no lo vemos de un solo color, no lo ubicamos en una superficie plana: lo sentimos en profundidad y en relieve de creador y de intérprete.

M. E. ULLOA

"Forum" europeo de Alpbach. — Organizado por el Osterreichisches College de Viena, se reunirá en Alpbach (Tirol austríaco), del 22 de agosto al 11 de septiembre, el "Forum" Europeo, octava celebración de las Semanas Universitarias Internacionales.

Tomarán parte en ellas eminentes profesores universitarios, entre los cuales mencionaremos: Carlo Antoni de la Universidad de Roma (Filosofía), Paul Böckmann de la Universidad de Heidelberg (Historia de la literatura), Max Hartmann de la Universidad de Tübingen (Biología), Erwin Schrödinger de la Universidad de Dublin (Física teórica), Werner Heisenberg de la Universidad de Göttingen (Física teórica), Paul Henry de la Universidad de París (Teología), Karl Kerényi de la Universidad de Zurich (Psicología), Arnold Bergfeld de la Universidad de Basilea (Historia de la cultura) y Karl Schesträsser de la Universidad de Chicago (Arqueología).

Nuestro colaborador, Werner Bock, intervendrá en los grupos de estudios "Europa y América en la transformación espiritual de nuestra época" y "El arte y las artes".

Difusión de una novela. — *Temas*, la revista norteamericana redactada en español, señala que *Lago argentino*, de Juan Goyanarte, ocupa el cuarto lugar entre los diez libros sudamericanos que han tenido más éxito en los Estados Unidos durante los últimos años. Recordemos que cuando apareció *Lago argentino* (1946), Martínez Estrada dijo que Goyanarte había alcanzado una de las mayores alturas logradas por la novela argentina y, en general, hispanoamericana. No sólo era una novela en que "pasaban cosas" (innumerables aventuras mantienen el interés del lector a lo largo de sus páginas), sino que también, y en primer término, la naturaleza del sur, la región de los lagos cordilleranos, estaba descrita en ella con grandeza y fidelidad. Agregaba que las vicisitudes del protagonista eran capítulos que podían leerse como cuentos independientes. Goyanarte, en sus libros anteriores y en uno reciente (*Campo de hierros*, Losada, 1952), ha cultivado con éxito lo que Martínez Estrada llamaba "la técnica del cuento en la novela". Baste decir que la misma editorial (Emecé) que publicó *Lago argentino*, editó uno de sus capítulos, *El ventisquero*, en su colección de relatos "Cuadernos de la Quimera". *Lago argentino* ha sido traducido al francés por Adolphe de Falguerolle (Ediciones Fasquelle) bajo el título de *Les Hommes du Lac*, y últimamente la Editorial Gherardo Casini ha adquirido los derechos de la novela para publicarla en italiano. La traducción ha sido encomendada a Ernesto Romagna.

La literatura soviética. — André Stil, un escritor francés desconocido, acaba de recibir el Premio Stalin por su novela *Le Premier Choc*. ¿Posee esta novela cualidades deslumbrantes? —se pregunta Maurice Nadeau en una crónica de *Les Temps Modernes*. Responde: "Ni siquiera lo aseguran los críticos de los diarios comunistas,

aunque demuestran un justo orgullo nacional por esta distinción acordada a un francés. *Le Premier Choc* ha de ser buena porque ha recibido el Premio Stalin. La gracia del Padre recae donde quiere".

La insignificante y edificante novela del señor Stil (cuenta en ella la vida ejemplar de varios obreros portuarios, militantes comunistas, reducidos a la miseria por el capitalismo) "quiere ser —dice Nadeau— la representación exacta de la realidad, una realidad aclarada, explicada, *desmistificada* por el marxismo. De acuerdo con sus medios, y dentro de los marcos de una doctrina que se propone explicar y transformar el mundo, André Stil ejecuta un trabajo de especialista... que lo hace pasible de todas las críticas, aunque sean proferidas por instancias no literarias. También lo hace pasible del Premio Stalin, reservado a los comunistas que se han distinguido en el dominio de las ciencias y la cultura. Bajo este aspecto tiene razón André Wurmser cuando asegura que en el mundo capitalista sería inconcebible un "Premio Truman", porque la condición de buen y leal servidor de Norteamérica no parece tomarse en cuenta para conceder, por ejemplo, los premios Nobel".

Pero la novela del señor Stil, por muy imperceptible y nula que sea, es una obra francesa. Y un premio, por muy Premio Stalin que sea, no puede discernirse a una obra francesa sin que se tomen algunas precauciones. En *La Literatura Soviética,* revista traducida al francés y publicada en Moscú, uno de cuyos números ha llegado a nuestras manos, estas precauciones se desdeñan ostensiblemente. Nos referimos, sobre todo, a la sección titulada "La literatura en los demás países". Un crítico, el señor F. Kéliine, se ocupa de Latinoamérica. Después de los consabidos ditirambos a Neruda, nos informa "hacia dónde se han vuelto muy distintamente la prosa y los versos de los escritores sudamericanos de vanguardia. En los últimos tiempos, muchísimos poemas están consagrados a Stalin. Raúl González Tuñón es el autor de un magnífico poema *Canto a Stalin.* La poetisa cubana Ema Pérez ha saludado a Stalin en nombre de todos los pueblos de América Latina. Y Jorge Amado, en su biografía de Luis Carlos Prestes, llama a Stalin *el sol del nuevo mundo".*

En un artículo titulado "Los decadentes ingleses", el crítico (o la crítica) A. Elistratova se ocupa de los colaboradores de la desaparecida revista *Horizon* y la emprende furiosamente contra Cyril Connoly y Herbert Read a quienes llama "renegados", "fascistas encubiertos", "calumniadores", "falsificadores groseros de la historia del arte". No comprende cómo la casa Chapman & Hall, "que hace un siglo se hizo tan buena reputación editando las obras de Dickens", haya publicado *The Loved One,* de Evelyn Waugh. Los que han leído esta novela saben que es una sátira de ciertos aspectos del mundo moderno —en especial, de su rechazo de la muerte considerada como un hecho metafísico. Pero como las obras de Connoly, Herbert Read y Evelyn Waugh son desconocidas en Rusia, el crítico (o la crítica) de *La Literatura*

Soviética puede decir sobre ellas lo que se le antoja: no sólo tergiversar su sentido, sino también (en lo que concierne a la novela de Waugh) su argumento. "Como lo demuestra el subtítulo de *The Loved One* (*An Anglo American Tragedy*) —dice A. Elistratova—, esta novela refleja las divergencias existentes entre los imperialismos norteamericano y británico. Pero las refleja en el espejo grotesco de un arte decadente. En nombre de la burguesía inglesa, Waugh se permite mirar por encima del hombro y burlarse de la cultura norteamericana... Dedica algunas páginas llenas de veneno a Hollywood y a la triste suerte de los expertos ingleses que se han refugiado allí... Pero la sátira es superficial, cínica, decadente. Indiferente por igual al destino de su pueblo y al de los otros países del globo, Evelyn Waugh no se pregunta qué son la esencia social y el papel político del imperialismo norteamericano que se ha convertido en el centro de la reacción mundial".

Con el mismo espíritu, es decir acumulando las mismas boberías marxistas, el crítico M. Zenkevitch habla de los Sitwell, de MacNeice, de Day Lewis (su artículo se titula "En el mundo de los fantasmas"). A propósito de *L'Enfant en Haute Mer* de Supervielle, que ha leído en una antología de John Lehmann, censura "las creaciones ficticias de los decadentes estetizantes... Eluden cuidadosamente todo lo que es real, todo lo que es de vanguardia en el arte, como si temieran el contacto de la realidad viva". Los comentaristas repiten a cada paso la palabra "vanguardia": "poetas de vanguardia", "novelistas de vanguardia", "arte de vanguardia"... De lo que entienden en Rusia por arte de vanguardia el lector común puede formarse una idea mirando las reproducciones de algunos cuadros soviéticos incluídas en la revista. Su aspecto desconsuela. ¿Cómo explicar la depresión que nos causan? No son "affiches", tampoco pinturas más o menos académicas. No hacen pensar en Bouguereau ni en Lefebvre; más bien recuerdan ilustraciones de novelas del siglo XIX editadas por Ollendorf. En Buenos Aires, en las casas de remate, suelen verse cuadros parecidos en melancólica promiscuidad con muebles descabalados. En Rusia, estos cuadros son exponentes del "arte de vanguardia".

Para terminar, ya que tanto se habla de Borges en este Calendario, citemos una frase de Borges que nos da la clave de *La Literatura Soviética*:

"Las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez".

JOSÉ BIANCO

Bibliografía

I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

BARGELLINI, PIERO: *Jesús y María.* Trad. Augusto Guibourg (Emecé, $ 16.—).
FARRÉ, LUIS: *Espíritu de la filosofía inglesa* (Losada, $ 15.—).
FRONDIZI, RISIERI: *Substancia y función del yo* (Losada, $ 25.—).
GILSON, ÉTIENNE: *El espíritu de la filosofía medieval.* Trad. Ricardo Anaya (Emecé, $ 50.—).
JOLIVET, REGIS: *El existencialismo de Kierkegaard.* Trad. María Bergara (Espasa-Calpe, $ 9.—).
KANT, E.: *Crítica de la razón práctica. Crítica del juicio. Fundamentación de la metafísica de las costumbres.* Trad. E. Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente (El Ateneo, $ 60.—).
MONDOLFO, RODOLFO: *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica.* Trad. Francisco González Ríos (Imán, $ 65.—).
SEPICH, JUAN R.: *Introducción a la ética* (Emecé, $ 30.—).
VASCONCELOS, JOSÉ: *Filosofía estética* (Espasa-Calpe, $ 5.—).

II. CIENCIA

BIRKET-SMITH, DR. KAJ: *Vida e historia de las culturas* (Etnología general). 2 ts. Trad. Federico A. Chauffele y Daniel Grau Dieckmann (Nova, $ 140.—).
DE MIGUEL, A.: *Comercio y divisas* (Aguilar, $ 63.—).
LEWINSOHN, RICHARD: *Historia de los animales.* Trad. Lía G. Ratto y Carlos A. Duval (Sudamericana, $ 26.—).
MENNINGER, KARL: *El hombre contra sí mismo.* Trad. Felipe Jiménez de Asúa (Losada, $ 70.—).
MIELI, ALDO: *La ciencia del Renacimiento* (Espasa-Calpe, $ 28.—).
POROT, MAURICE: *Psicología del tuberculoso.* Trad. Jorge A. Pilheu (Nova, $ 40.—).
PRÉLAT, CARLOS E.: *Química aplicada* (Espasa-Calpe, $ 32.—).
REY PASTOR, JULIO y BABINI, JOSÉ: *Historia de la matemática* (Espasa-Calpe, $ 48.—).
VIAN, A. y OCON, J.: *Elementos de ingeniería química* (Aguilar, $ 224.—).

III. LITERATURA

a) Ensayos:

BOCK, WERNER: *Idea y amor* (De Goethe a Hesse) (Americalee, $ 20.—).
BORGES, JORGE LUIS: *Otras inquisiciones* (Sur, $ 22.—).

BUSSET, MAURICE: *La técnica moderna del cuadro.* Trad. José M. Fernández Alvariño (Hachette, $ 75.—).

CHESTERTON, G. K.: *El perfil de la cordura.* Trad. María Raquel Bengolea (Emecé, $ 18.—).

CIANFARRA, CAMILO M.: *El Vaticano y el Kremlin.* Trad. Máximo Borghi (Kraft, $ 20.—).

COROMINAS, E.: *En las áreas políticas del Caribe* (El Ateneo, $ 25.—).

EHINGER, H. H.: *Clásicos de la música.* Trad. Jorge Pinette (Espasa-Calpe, $ 8.—).

EINSTEIN, ALBERT: *De mis últimos años.* Trad. Arturo del Hoyo (Aguilar, $ 60.—).

LOUDET, OSVALDO: *Vida y espíritu del médico* (Kraft, $ 16.—).

POWELL WILSON, DONALD: *Mis seis presidiarios.* Trad. Floreal Mazía (Sudamericana, $ 34.—).

RAMOS, SAMUEL: *El perfil del hombre y la cultura en México* (Espasa-Calpe, $ 5.—).

ROLLAND, ROMAIN: *Beethoven. Tomo III. El canto de la resurrección.* Trad. Amparo Alvajar (Hachette, $ 55.—).

RUSSELL, BERTRAND: *Ensayos impopulares.* Trad. Floreal Mazía (Sudamericana, $ 18.—).

TAYLOR, DEEMS: *Hombres y cosas de la música.* Trad. Gabriela de Civiny (Hachette, $ 30.—).

b) Biografía:

BABELON, JEAN: *Carlos V.* Trad. Miguel de Hernani (Losada, $ 30.—).

BAILLY, AUGUSTO: *Richelieu.* Trad. Rosaura Cardoso (Peuser, $ 35.—).

CARLYLE, TOMÁS: *Vida de Schiller.* Trad. Antonio Dorta (Espasa-Calpe, $ 5.—).

PLESCH, JANOS: *Historia de un médico.* Trad. Manuel Gurrea (Kraft, $ 24.—).

RENARD, JULES: *Diario.* Trad. Antonio Dorta (Espasa-Calpe, $ 5.—).

VALLENTIN, ANTONINA: *Mirabeau.* Trad. Luis Echávarri (Losada, $ 35.—).

c) Novelas, Cuentos:

ARCINIEGAS, GERMÁN: *El estudiante de la mesa redonda* (Losada, $ 9.—).

ASCH, SHOLEM: *Moisés.* Trad. Manuel Gurrea (Kraft, $ 24.—).

ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL: *El señor presidente* (Losada, $ 25.—).

BLAKE, NICHOLAS: *Minuto para el crimen.* Trad. Estela Canto (Emecé, $ 12.50).

BROOKE, JOCELYN: *La imagen de la espada desnuda.* Trad. Alfredo J. Weis (Losada, $ 16.—).

CÒCCIOLI, CARLO: *El cielo y la tierra.* Trad. Hernán Mario Cueva (Emecé, $ 24.—).

Cuentos de nuestra tierra. Estudio preliminar, selección y notas de Antonio Pagés Larraya (Raigal, $ 35.—).

DICKENS, CHARLES: *Obras completas.* Tomo VI y último. Trad. José Méndez Herrera (Aguilar, $ 200.—).

FERNÁNDEZ PÉREZ: *El cura de mi aldea* (Kraft, $ 18.—).

GALLEGOS, RÓMULO: *Pobre negro* (Aguilar, $ 30.—).

GASKELL, ISABEL C.: *Cranford.* Trad. Emeterio Mazorriaga (Espasa-Calpe, $ 8.—).

GROUSSARD, SERGE: *La mujer sin pasado.* Trad. Manuel Peyrou (Emecé, $ 18.—).

HILLARY, RICHARD: *El último enemigo.* Trad. Susana Beatriz Mendel de Delbue (Emecé, $ 17.—).

LUSTGARTEN, EDGAR: *Veredictos discutidos.* Trad. Clara de la Rosa (Emecé, $ 13,50).

LLEWELLYN, RICHARD: *Unas flores para Shinner.* Trad. León Mirlas (Sudamericana, $ 36.—).

MAURIAC, FRANÇOIS: *El mico.* Trad. Susana Newton (Emecé, $ 12.—).

MACDONALD, PHILLIP: *El asesino se ha vuelto loco.* Trad. G. y L. Gosse (Aguilar, $ 30.—).

MILLAR, MARGARET: *Pagarás con maldad.* Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz (Emecé, $ 12,50).

MORÓN, ABELARDO: *Teorema alucinado* (Botella al Mar, $ 10.—).

PÉREZ GALDÓS, BENITO: *El audaz* (Aguilar, $ 30.—).

VAN TILBURG CLARK, WALTER: *La ciudad de las hojas temblorosas* (Kraft, $ 24.—).

VILLARINO, MARÍA DE: *Luz de memorias* (Losada, $ 6.—).

WODEHOUSE, PELHAM GRANVILLE: *Señorita en desgracia.* Trad. Fernando Trías Beristain (Aguilar, $ 30.—).

d) Poesía:

AZCOAGA, ENRIQUE: *El poema de los tres carros* (Botella al Mar, $ 10.—).

BERNÁRDEZ, FRANCISCO LUIS: *Florilegio del cancionero vaticano* (Losada, $ 10.—).

DARÍO, RUBÉN: *Poesías completas* (Aguilar, $ 90.—).

GIRRI, ALBERTO: *Escándalo y soledades* (Botella al Mar, $ 10.—).

LUGONES, LEOPOLDO: *Obras poéticas completas* (Aguilar, $ 90.—).

MARTÍNEZ, ARSENIO LUIS: *Afirmación del hombre* (Botella al Mar, $ 10.—).

SALINAS, PEDRO: *Razón de amor* (Losada, $ 6.—).

QUEVEDO, FRANCISCO DE: *Obras completas.* Tomo II (Aguilar, $ 200.—).

VERLAINE, PAUL: *Fiestas galantes. Romanzas sin palabras. Sensatez.* Trad. Luis Guarner (Espasa-Calpe, $ 5.—).

e) Teatro:

EICHELBAUM, SAMUEL: *El gato y su selva. Un guapo del 900. Pájaro de barro. Dos brasas* (Sudamericana, $ 30.—).

SHAW, GEORGE BERNARD: *Androcles y el león. Denegado. Pigmalión.* Trad. Floreal Mazía (Sudamericana, $ 28.—).
Teatro español 1950-1951 (Aguilar, $ 63.—).

IV. HISTORIA, GEOGRAFÍA, VIAJES

BRIDGES, E. LUCAS: *El último confín de la tierra.* Trad. Elena Cruz de Schwelm (Emecé, $ 80.—).
DARWIN, CH.: *Viaje de un naturalista alrededor del mundo.* Trad. J. Hubert (El Ateneo, $ 60.—).
DURANT, WILL: *Nuestra herencia oriental.* Trad. C. A. Jordana (Sudamericana, $ 80.—).
LEVENE, RICARDO: *Manual de historia del derecho argentino* (Kraft, $ 60.—).
RUIZ GUIÑAZÚ, ENRIQUE: *El deán de Buenos Aires Diego Estanislao de Zavaleta* (Peuser, $ 35.—).
TÁCITO: *Los anales* (Claudio-Nerón). Trad. D. Carlos Coloma (Espasa-Calpe, $ 8.—).
TOYNBEE, ARNOLD J.: *Estudio de la historia.* Compendio de los volúmenes I-VI (Emecé, $ 100.—).

Libros recibidos

ANDREU, PIERRE: *Drieu, témoin et visionnaire* (Grasset, París).
AYMÉ, MARCEL: *Sumados a la vida.* Trad. Miguel de Hernani (Sudamericana).
BAILLY, AUGUSTO: *Richelieu.* Trad. Rosaura Cardoso (Peuser).
BAZÁN DE CÁMARA, ROSA: *Extraño delirio* (Argos).
BELTRÁN GUERRERO, LUIS: *Anteo* (*Escritos de varia ocasión*) (Ávila, Venezuela).
BEYNON RAY, MARIE: *Cómo superar nuestros defectos y aprovechar nuestras energías.* Trad. Víctor Aizábal (Sudamericana).
BLEDSOE, TOMÁS: *Lluvia y fuego.* Trad Jorge Hernández Campos (Cuadernos Americanos, México).
BOCCACE, JEAN: *Le Décaméron.* Trad. Jean Bourciez (Garnier, París).
BOCK, WERNER: *Idea y amor* (De Goethe a Hesse) (Americalee).
BRANDY, CARLOS: *La espada* (Botella al Mar).
BRIDGES, E. LUCAS: *El último confín de la Tierra* (Emecé).
BROMFIELD, LOUIS: *El mundo que habitamos.* Trad. Miguel de Hernani (Sudamericana).
CALORI, AMELIO LUIS: *Tomás de Aquino, la luz de París* (Difusión).
CAPUTI, LUIS ALBERTO: *El vitral de los ciervos* (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo).

CARLYLE, TOMÁS: *Vida de Schiller.* Trad. Antonio Dorta (Espasa-Calpe, Bs. As.).

CASTIÑEIRA DE DIOS, J. M.: *Campo Sur* (Medina del Río).

CELA, CAMILO JOSÉ: *La familia de Pascual Duarte* (Emecé).

CHUDNOVSKY, JOSÉ: *Pasos en el alma* (Ed. del autor, Bs. As.).

COGNET, LOUIS: *Le Père Teilhard de Chardin, et la pensée contemporaine* (Au Portulan, París).

CÒCCIOLI, CARLO: *El cielo y la tierra.* Trad. Hernán Mario Cueva (Emecé).

Cuentos de nuestra tierra. Estudio preliminar, selección y notas de Antonio Pagés Larraya (Raigal).

DAGLIO, ANDRÉS: *Kodak. El Brasil ante mi lente* (Florensa & Lafon, Montevideo).

DE LA TORRE, LISANDRO: *Obras* (*Controversias políticas. Lucha anti-imperialista. Temas filosóficos*). 3 tomos. (Hemisferio).

DE LÓIZAGA, ELVA: *Señales del asombro* (Botella al Mar).

DE SOLA, OTTO: *El desterrado en el océano* (Ed. del autor, Oslo).

DOLGOPOL, JOSÉ: *La vida y yo* (Ed. del autor).

DURANT, WILL: *Nuestra herencia oriental.* Trad. C. A. Jordana (Sudamericana).

ELIOT, T. S.: *Poesía y drama.* Trad. Jorge Zalamea (Emecé).

ESPINOSA, JULIO G.: *Aquí en mi país* (Ed. del autor, Italia).

ETIEMBLE: *Hygiène des Lettres* (Gallimard, París).

FARRÉ, LUIS: *Espíritu de la filosofía inglesa* (Losada).

FRANK, ANA: *Cartas a mi muñeca.* Trad. José Blaya Lozano (Hemisferio).

FRIEDMAN, DR. PHILLIP: *Auschwitz.* Trad. Dr. Elías Singer (Sociedad Hebraica Argentina).

GARCÍA, GERMÁN: *La novela argentina* (Sudamericana).

GARCÍA SALABERRY, ADELA: *Vidas.* Cuarto tomo (Ed. del autor, Bs. As.).

GARY, ROMAIN: *El gran guardarropa.* Trad. Manuel Gurrea (Sudamericana).

GASKELL, ISABEL C.: *Cranford.* Trad. Emeterio Mazorriaga (Espasa-Calpe, Bs. As.).

GERCHUNOFF, ALBERTO: *El pino y la palmera* (Sociedad Hebraica Argentina).

GIDE, ANDRÉ: *Teatro* (Saúl. El rey Candaules. Edipo. Perséfone. El árbol número trece). Trad. José Mª Corredor (Sudamericana).

GIOVANETTI, ESTEBAN: *Germana* (Ed. del autor).

GOLDSTEIN, RAÚL: *La condena de "Whisky" Jones* (Ed. del autor, Bs. As.).

GORDON ANDERSON, ROBERT: *Biografía de una catedral.* Trad. Néstor A. Morales (Peuser).

GROUSSARD, SERGE: *La mujer sin pasado.* Trad. Manuel Peyrou (Emecé).

GUIJARRO, JUAN: *Un elogio a la copla* (Ed. del autor).

GURAIEB, JOSÉ E.: *Sabiduría árabe* (Peuser).

HECKER FILHO, PAULO: *Triángulo* (Ed del autor, Porto Alegre).

HERNÁNDEZ FAUSTO: *Picoverde* (Ed Rosario, Rosario).

HUGHES, LANGSTON: *Poemas.* Trad. Julio Galer (Lautaro).

HUXLEY, JULIÁN S. y HADDON, A. C.: *Los problemas raciales.* Trad. Víctor Aizábal (Sudamericana).

KAFKA, FRANZ: *El castillo.* Trad. J. R. Vogelmann. 3ª edición (Emecé).

KNAAK PEUSER, ANGÉLICA: *El espíritu y la carne en las grandes creaciones literarias* (Peuser).

LAMARQUE, NYDIA: *Los cíclopes* (Ed. del autor, Bs As.).

LAMB, HAROLD: *La marcha de Moscovia.* Trad. Josefina Martínez Alinari (Sudamericana).

LEVÍN, BERTA JOSCH DE: *Intitulado* (Ed. del autor, Bs. As.).

LEWINSOHN, RICHARD: *Historia de los animales.* Trad. Lía G. Ratto y Carlos A. Duval (Sudamericana).

LICEAGA, JOSÉ V.: *Las carnes en la economía argentina* (Raigal).

LLEWELLYN, RICHARD: *Unas flores para Shinner.* Trad. León Mirlás (Sudamericana).

MADAULE, JACQUES: *El cristianismo de Dostoievsky.* Trad. Juan Paredes (Losada).

MARTÍNEZ, ARSENIO LUIS: *Afirmación del hombre* (Botella al Mar).

MAUROIS, ANDRÉ: *Historia de Francia.* Trad. Julio E. Payró (Peuser).

MAURIAC, FRANÇOIS: *El mico.* Trad. Susana Newton (Emecé).

MAYER, CHARLES: *L'homme, esprit ou matière?* (Marcel Riviere et Cie., París).

MENDY, PEDRO: *Tinieblas del pasado* (Ed. del autor, La Plata).

MERTON, THOMAS: *Semillas de contemplación.* Trad. C. A. Jordana (Sudamericana).

MONDOLFO, RODOLFO: *El infinito en el pensamiento de la antigüedad clásica.* Trad. Francisco González Ríos (Imán).

MORON, ABELARDO: *Teorema alucinado* (Botella al Mar).

NEYRA, JUAN CARLOS: *El mito gaucho en "Don Segundo Sombra"* (Pampa Mar, Bahía Blanca).

NORDAU, MAX: *Inicial del nuevo siglo* (Fundación Max Nordau).

ORIGENES: *Tratado de la creación.* Trad. Luis M. de Cádiz (Atlántida).

PANOVA, VERA: *Ribera clara* (Lautaro).

PEREIRA ALVES, A.: *El sembrador de ideas* (Alba, México).

PERELSTEIN, BERTA: *Positivismo y antipositivismo en la Argentina* (Procyon).

PICCIRILLI, RICARDO: *Rivadavia* (Peuser).

PINCHON, EDGCUMB: *Viva Villa.* Trad. María Martínez (Peuser).

QUIROZ, ALBERTO: *Los ladrones* (Iberoamericana, México).

QUIROZ, ALBERTO: *Una mujer decente* (Iberoamericana, México).

RAMOS, SAMUEL: *El perfil del hombre y la cultura en México* (Espasa-Calpe).

RENARD, JULES: *Diario.* Selección, traducción y prólogo de Antonio Dorta (Espasa-Calpe).

ROTUNDO CAMPOFLORES, JOSÉ: *Flecha en el viento* (El Pensamiento).

RUBIO VASQUEZ, NICOLÁS: *A la sombra de Omar Khayyam* (Ed. del autor, Ecuador).

RUIZ GUIÑAZÚ, ENRIQUE: *El deán de Buenos Aires Diego Estanislao de Zavaleta* (Peuser).

RUSSELL, BERTRAND: *Ensayos impopulares.* Trad. Floreal Mazía (Hermes, México).

SALINAS, PEDRO: *Razón de amor* (Losada).

SÁNCHEZ, MARIQUITA: *Cartas.* Compilación, prólogo y notas de Clara Vilaseca (Peuser).

SAN GREGORIO NISENO: *Diálogo sobre el alma y la resurrección.* Trad. Luis M. de Cádiz (Atlántida).

SEPICH, JUAN R.: *Introducción a la ética* (Emecé).

SHAW, BERNARD: *Androcles y el león-Denegado-Pigmalión.* Trad. Floreal Mazía (Sudamericana).

SILVA, CLARA: *La sobreviviente* (Botella al Mar).

TÁCITO: *Los Anales* (Claudio-Nerón). Trad. D. Carlos Coloma (Espasa-Calpe).

UBALDO GENTA, EDGARDO: *Poesías* (Ed. del autor, Montevideo).

VASCONCELOS, JOSÉ: *Filosofía estética* (Espasa-Calpe).

VERLAINE, PAUL: *Fiestas galantes - Romanzas sin palabras - Sensatez.* Trad. Luis Guarner (Espasa-Calpe).

VERNET, MAURICE: *La vie et la mort* (Flammarion, París).

VOGT, WILLIAM: *Camino de supervivencia.* Trad. Ricardo Montilla y J. Pérez Alfonzo (Sudamericana).

WAUTERS, ARTURO: *La reforma agraria en Europa.* Trad. Luis E. Heysen (Raigal).

YOURCENAR, MARGUERITE: *Alexis ou le traité du vain combat* (Plon, París).

Yrigoyen vivo. Selección de Gabriel del Mazo (Raigal).

YUTANG, LIN: *La sabiduría de Laotsé.* Trad. Floreal Mazía (Sudamericana).

ZACHARÍAS, ELLIS M.: *A puertas cerradas.* Trad. Floreal Mazía (Hermes, México).

INDICE

Pág.

Lo vivo y lo muerto del Existencialismo, por *F. H. Heinemann* 1
Al margen de la Psicología del Arte, por *André Malraux* 14
Secreto manifiesto, por *Rosa Chacel* 28
Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges, por *María Rosa Lida de Malkiel* 50
Habla filial; Habla interior, por *Eduardo Lozano* 57
El toque de queda, por *Stephen Vincent Benét* 60
Gide, el clasicismo y la moral, por *Luis Justo* 76
La literatura norteamericana, por *Luis Emilio Soto* 83
Huída e invocación final; Elegía de las cosas insomnes, por *Jorge Mejía* 96

CRÓNICAS Y NOTAS

Dos puntos de vista sobre "El fin de la aventura", por *Eduardo González Lanuza* y *Patricio Canto* 100
A propósito de "El reloj" de Carlo Levi, por *Attilio Dabini* 113
"La Ilíada", traslado de Alfonso Reyes, por *Daniel Devoto* 120
Arsinoe Moratorio: "Presencia de la rosa", por *Juvenal Ortiz Saralegui* 122
Julien Green: "Moira"; Clara Silva: "La sobreviviente", por *E. G. L.* 124
Marie Noële Kelly: "Turkish Delights", por *Ellinor Salmon* 129
Jacques Madaule: "Graham Greene", por *Basilio Uribe* 133
Alfred Hoernlé: "Race and Reason", por *Elisabeth G. de Labrousse* 136
Exposición de libros alemanes, por *J. Rovira Armengol* 137

ARTES PLÁSTICAS:

Una teoría sobre Toulouse-Lautrec, por *Damián Carlos Bayón* 138

TEATRO:

La "Antígona" de Anouilh en el Instituto de Arte Moderno, por *P. C.* .. 148

CINEMATÓGRAFO:

"Los amantes de Verona", por *Estela Canto* 150
"El destino me condena", por *Juan José Sebreli* 153

CORRESPONDENCIA:

Sobre Pratolini y Pavese, por *A. D.* 156
"Sobre la metafísica del sexo", por *Ernesto Sábato* y *Victoria Ocampo* .. 158
CALENDARIO, por *Alfredo J. Weiss, M. E. Ulloa* y *José Bianco* 165
BIBLIOGRAFÍA. LIBROS RECIBIDOS 172

Este número 213 - 214
de SUR, terminóse
de imprimir el día do-
ce de setiembre de mil
novecientos cincuenta y
dos, en la Imprenta
López, Perú 666, Buenos Aires,
Argentina. Además de la ti-
rada corriente que forma la
presente edición, se han
impreso cien ejemplares
en papel especial, nu-
merados del 1 al 100
para los amigos
de "SUR"

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

Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 383-540
Título de marca Nº 229.356