SUR

NUMERO 217 - 218 NOVIEMBRE - DICIEMBRE DE 1952

CARTA A RICARDO GÜIRALDES

San Isidro, Villa Ocampo.

26 de octubre de 1952.

QUERIDO Ricardo:

En un papel con el membrete del Hotel Ritz (Barcelona), sin fecha, me escribías: "Hace ya muchos años era yo mozo . . . , mozo que recibía abundantes cartas tuyas aunque vivieras en la calle Tucumán y yo en la calle Paraguay y aunque nos viéramos a diario". Es verdad. Nunca nos hemos escrito tanto como cuando vivíamos a cuatro cuadras uno del otro. Esas cartas no iban al correo, tal era la prisa que teníamos de que llegaran. Se llevaban a mano. Solían nacer de nuestras pequeñas escaramuzas literarias. . . porque así como estábamos de acuerdo en las cosas de la vida no siempre lo estábamos en las cosas de la vida literaria. Para mayor rapidez, Adelina escribía tus sobres y a veces agregaba al margen algunas palabras de su cosecha que hubiesen consternado a nuestros amigos españoles por las libertades que se permitía con el tan preciado tesoro de voces del Diccionario de la Academia. Ejemplo: "Te mando un beso y escribo el sobre por *ahorrancia* de Ricardo y para que te llegue pronto". Después de habernos separado pasada media noche, en estado de incompatibilidad literaria, había que de-

dicar buena parte de la mañana a dirigirnos reproches vehementes. Teníamos fe en la literatura y fe en la amistad.

He tenido más tiempo que tú para percatarme de alguna equivocación con respecto a tal o cual amigo, y de mis alucinaciones y cegueras con respecto a tal o cual autor. Pero has de saber que a pesar de esas malandanzas sigo creyendo en las obras maestras: las que se inscriben en un papel, negro sobre blanco, y las que se construyen en una vida. Porque la amistad y el amor son también construcciones y obras maestras.

Te escribo al despertarme (he conservado la costumbre de las tareas matinales) como te escribía desde el 675 de la calle Tucumán (echaron abajo la casa vieja a donde venías tan a menudo a conversar conmigo o a bailar tango, y la reemplazaron por un edificio de renta que ya no da renta). Te escribo desde el cuarto de San Isidro donde te sentaste una tarde para leerme *Rosaura*. Venías a menudo en este mes. Fué en primavera que tomé en mi jardín, con una kodak de mala muerte, muy buenas fotografías tuyas. A tu lado, sobre el césped, había una rama de lila. Era pues en octubre y descubrimos que los paraísos olían como las lilas.

Cuando te quedabas hasta tarde con Adelina, conversando conmigo, solía darme sueño y cerraba los ojos. Decías: "Vámonos, gorda". Y yo protestaba: "¡No se vayan! Me van a desvelar". Te reías, y yo abría un ojo para mirar tu risa: "¡Qué mujer imposible!" Pero ahí te quedabas.

Nuestra amistad no estaba hecha sólo de grandes sentimientos, sino también de pequeñas costumbres diarias, y el recuerdo de esas pequeñas costumbres es lo que hoy más me conmueve. Los grandes sentimientos los tengo siempre, y los conservo, como tus cartas. Pero las pequeñas costumbres las he perdido irremediablemente.

Te recuerdo la víspera de tu casamiento en casa de tu novia. Habías perdido tu sombrero. ¿No? Te parecía estúpida esa caza del chambergo y te reías. Te he visto reír con frecuencia. Nos gustaba reír juntos porque compartíamos la misma visión de lo cómico en la vida y en los libros. Cuando yo discutía con ardor, me sacabas de golpe alguna frase del amigo del matrimonio Boulingrin (personajes de Courteline cuyas disputas conyugales nos deleitaban): "Nom de Dieu! Vous me marchez sur la figure". Cuando los Boulingrin se peleaban, perdían a tal punto los estribos que pisoteaban a su huésped.

La gente de sociedad ponía en cuarentena tus primeros libros.

No es su oficio descubrir los valores que todavía no llevan etiqueta. Tampoco es el de las masas. No tenías más lectores que algunos aficionados, algunos profesionales (la vida literaria, muy limitada en nuestra ciudad, no suministraba por lo general una crítica sensata) y algunas amigas. Nosotras, mujeres de gineceo, acorraladas en la lectura.

Por lo demás, para captar bien tu pensar, tu sentir (tu sentir te importaba más que tu pensar) era menester saber *quién* eras. A tus escritos sólo llegaba una parte de ti mismo. Los que no adivinaban el resto te leían a medias. Esta debilidad (pues resulta debilidad, desde el punto de vista literario, que el hombre valga más que la obra) provenía en ti de tus cualidades humanas: gastabas demasiado en tu vida los dones que otros reservan a su arte. Y el hombre está sometido a no sé qué juego misterioso de compensaciones.

Es difícil querer a alguien que se da por entero en sus creaciones y deja en ellas lo esencial de su ser. Salvo raros casos, queda tan poco de ese alguien fuera de su obra. A ti era difícil no quererte. Lo menos logrado de tus escritos conduce, por sus raíces, a algún rasgo de tu carácter. Y en ese rasgo hay siempre una atracción de orden humano. En ti el sentir y el vivir prevalecían sobre la representación de lo sentido y lo vivido.

He conocido tu generosidad.

Después de una de tus partidas a París (yo me había quedado en el muelle viendo alejarse el barco), me escribías: "Te recuerdo como te vi el último momento: pañuelo en mano y sonrisa-faro. Cuando uno se va de Buenos Aires, la ciudad se agacha y se estira. Yo tenía la sensación, no sé por qué, de que iba a oscurecer pronto y de que algunas, muy pocas, lucecitas se encenderían para mí como lagrimitas de sol esperando que a mi vuelta las apagara en el cariño de mis manos. Me perdonarás, pero siempre veo así a la gente cuando me voy . . . Se achican, como si con ello fuesen transmutándose en pequeña imagen sólidamente incrustada en mi recuerdo. Han dejado de ser personas que viven fuera de uno para ser un sentimiento dentro de uno mismo".

No volviste de uno de esos viajes y la última imagen que sin duda hemos guardado uno de otro es la de un pañuelo agitado en el aire. Cuántas veces, sin sospechar que sería ése nuestro adiós definitivo, no habremos repetido con tu admirado Mallarmé:

Un Ennui désolé par de cruels espoirs
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs...

Con ese adiós supremo nos despediríamos para siempre sin saberlo, así como cada año, desde nuestro nacimiento, pasamos sin presentirlo junto al umbral de nuestra muerte, atravesamos el día de invierno, de primavera, de verano o de otoño que marcará su fecha y llegará a ser (mientras perduremos en alguna memoria) su aniversario.

Me decías que cuando te alejabas y apenas me distinguías sobre el muelle, achicada por la distancia, yo me incrustaba en tu recuerdo y que, dejando de vivir fuera de ti, vivía en ti. Así vives hoy en mí, con mis muertos. ¡Y, querido Ricardo de mis años juveniles, empiezo a prestar mi vida a tantos muertos! Pero no te inquietes del número:

True love in this differs from gold or clay
That to divide is not to take away...

Nada le quitarán a la parte de mi vida que te presto. No deben inquietarte los vivos ni los muertos. Y hace tiempo que estás, y ya estoy yo también, en el reino de los bienes que no disminuyen con el reparto.

Para mantener nuestra tradición, para no perder la gran costumbre (demasiado he perdido las pequeñas) de nunca despedirnos con solemnidad (por pudor) déjame transcribir las últimas líneas de una de tus cartas. "¡Adiós! Tu cartita es una delicia de prudencia, de reserva y de léxico". Me tentaría emplear el estilo desaforado que te divertía para contarte algunos "tremendous triffles": el giro que ha tomado el *heroworship* que involuntariamente desencadenaste, los cambios sobrevenidos en nuestro planeta desde tu partida, los avatares de las naciones que amábamos. De nuevo tendrías ocasión de alabar irónicamente mi *prudencia*, mi *reserva* y mi *léxico*. Pero las cartas que puedo dirigirte ahora tienen lectores desconocidos, quizá hostiles; ya no son estrictamente confidenciales como las que salían de la calle Tucumán. Si nos encontramos algún día frente a frente... Pero entonces ya no tendremos deseos de volver sobre esas bagatelas.

En pocas palabras, he aquí el balance de estos últimos veinticinco años: la humanidad continúa fiel a sí misma en sus nume-

rosos disfraces, en su virar y en sus metempsicosis. Fiel a lo peor y a lo mejor. Junto a la bomba atómica tuvimos a Gandhi, asesinado sin pactar; junto a las cámaras de gas, los pulmones artificiales, la penicilina y las sulfamidas; junto a los dictadores sin piedad, a los hombres que oscuramente se sacrifican por el prójimo, y así sucesivamente. En suma, nada ha ocurrido en el dominio del alma que no pudieras saber cuando vivías en la calle Paraguay. Sólo han ocurrido cosas en el dominio del progreso científico y sus derivados... Detestable y admirable, el animal humano se desenvuelve como puede. Desde la piragua del Congo hasta el avión a chorro, el pobre no ha salido tan mal del enredo. Pero existe para cada uno de nosotros, por encima de esta actividad maravillosa de hormiga genial, un "ser o no ser" que hemos de resolver, un problema del alma que espera, inmóvil, como el sol a Josué antes de su victoria sobre Adonibezec. Y cada uno de nosotros ha de resolverlo a su manera, según su dharma. Los "progresos" de la ciencia de nada nos sirven en este trance infinitamente importante y personal. Por eso digo: nada ha cambiado. Porque si creyera en el testimonio de mis ojos y mis oídos (que suele ser engañador) diría lo contrario. Tus libros, por ejemplo, acogidos con indiferencia o sonrisas burlonas cuando aparecieron, han sido festejados en estos días por aquellos mismos que antes los hubieran calificado de disparates. Se los acepta y se los exhibe en las principales librerías. No sólo *Don Segundo,* que fué tu éxito casi póstumo. Pero gracias a *Don Segundo* te has convertido en el santo y seña de los cultores del color local y del gaucho, tú, tan entusiasta conocedor de los más sutiles y abstrusos poetas de la Francia contemporánea. No menosprecio al gaucho que tanto querías. Ocupaba una mitad de tu ser. Pero ¿por qué velar la otra mitad? ¿Por qué disminuirte limitándote? Tenías otros dioses además de los centauros. Se llamaban Rimbaud (ya entonces), Léger, Laforgue, Mallarmé, Corbière. Eras lo que llamarían "extranjerizante", "afrancesado", "de vanguardia". Lo eras con deleite y tranquilidad, sin ocultarlo. Ávido de belleza, sea cual fuere su origen, no temías aminorarte haciéndola tuya. Con ella enriquecías tu alma y la de tu patria (si es que las patrias tienen alma a través de sus hijos).

Así te he conocido y así es la imagen tuya que atesoro. Así era el joven argentino, de espíritu no prevenido, con quien discutía sobre preferencias o repugnancias literarias, hojeando libros franceses apilados en las mesas, libros desconcertados de mezclarse con

rastras de plata, espuelas nuevas y ponchos viejos. Así era el que me escribía a menudo cuando vivíamos a cuatro cuadras. Y en él me conmueve lo que nuestro país tiene de singular, de "diferenciado" y auténtico, y a la vez de abierto a los cuatro vientos.

Él eres tú, Ricardo. Y ahora que has muerto puedo decirte en público lo que no te he dicho en vida, porque éramos bastante púdicos en aquellos tiempos y ante algunas declaraciones nos ruborizábamos.

Me has llamado hermana, me has dado ese título al escribirme. No es por azar que en las órdenes religiosas ese parentesco, transpuesto a lo espiritual, es símbolo de un vínculo sagrado entre los hombres y de una actitud de alma hacia ellos. Dichosos los que pueden alcanzar esas cimas en que nuestros peores enemigos se convierten en hermanos. Aspiro a esa bienaventuranza pero soy sin duda demasiado débil para merecerla todavía. Efecto de esa debilidad es el necesitar de hermanos como tú para mantener viva en mi corazón la más difícil de las tres virtudes teologales: la Esperanza.

Deberíamos aprender a prescindir de todo. Pero este aprendizaje linda con lo santo. Cuando la totalidad de los hombres (y hasta los pájaros del cielo) son nuestros hermanos, nos sobran las amistades. Debido a mis imperfecciones, estoy aún en la etapa en que las amistades cuentan. Y por eso no he aprendido a prescindir de la tuya.

VICTORIA

UNA CARTA DE RICARDO GÜIRALDES[1]

Mi querida amiga:

Compré el Lemaitre en cuestión para ver si volvía sobre mi juicio anterior, hecho a la ligera, es cierto, y más bien impresión que juicio.

[1] Esta carta es una de las primeras que conservo de Ricardo. Aunque no lleva fecha, supongo, porque me trata de usted, que me la escribiría hacia 1916 ó 1917. V. O.

Tengo ahora el volumen a mi lado y he leído el primer artículo confirmándome en mi opinión anterior; pero a pesar de estas líneas seguiré, en su honor, leyendo las demás conferencias.

He encontrado ya los detalles anatómicos a que me refería ayer. Sé, por nuestro señor Lemaitre, que Rousseau padecía de una retención de orina, que era un vicioso solitario en su adolescencia y un sinvergüenza que ya hombre vivía a expensas de su amante, repartiéndose el lecho de la patrona con el jardinero y el peluquero. Sé, además, que era un ladrón, difamador de una pobre fámula honesta, pasando posteriormente a mistificar a gente de buena fe enseñando música que ignoraba. Además, Rousseau era un papamoscas, eunuco con las mujeres, admirador irreflexivo del primer aventurero estulto que lo invitara a asociársele como vagabundo; admiraciones éstas que concluían en desconfianzas.

Sobre la instrucción de Jean-Jacques hay un párrafo sarcástico que nos da neta idea de su educación: *un pauvre enfant très déraisonablement élevé,* que a partir de sus diez años *ne fut plus élevé du tout et devint, à plusiers reprises, un polisson, un larron, un parfait vaurien.*

Pero ¿todas estas cosas se aprenden por ventura en Lemaitre? No. Son cosas que nos dicen *Les Confessions.* Lo que nos dice Lemaitre es la "historia de sus sentimientos" y cómo estos sentimientos fructifican en la obra.

Rousseau es "protestant pur, je veux dire conséquent avec le principe de la Réformation". Aquí parece haber una cuestión de secta de la cual se deduce que para un católico, "pur" es un adjetivo peyorativo si se aplica a un protestante. Este perverso de la secta es el que escribirá *Le Récit de la Mort de Julie, La Profession de Foi du Vicaire Savoyard, Les Lettres de la Montagne.*

Después encontramos en Jean-Jacques "un genevois très imprégné des moeurs et de l'esprit de sa petite République". Más abajo concluye: "C'est ce petit génevois qui écrira *Le Contrat Social*".

Sin embargo, "le petit Génevois", "le petit Corse" son los que se han metido la "Grande République Française" en "leurs petites poches".

Nuestro hombre es además "d'une sensibilité extraordinaire" que le hará cometer muchas ridiculeces y es este "homme sensible" el que "écrira la plus grande partie de la *Nouvelle Héloïse* et de l'*Emile*".

Se deduce a las claras que los sórdidos y más estúpidos defectos

de Rousseau son los que han engendrado sus obras de más reputación.

Pero no es todo esto lo que me incomoda, Victoria; libre el señor Lemaitre de juzgar como quiera; yo he leído a Rousseau y lo juzgo como puedo. Esto pues no me incomoda y hasta leería todo con placer si fuera hecho espiritualmente. Pero seguir engurgitándome tales drogas para aguantar las liberaciones pestíferas sin más objeto que gozarme de ellas, ¡imposible!

Vea si no es justa mi repugnancia. Como el huaso que trata de zaherirnos en nuestra madre, Lemaitre dice: "Notons encore, chez lui, le rejeton d'un sang aventureux... Sa mère, jolie, vive, lettrée et musicienne, très entourée, *semble* avoir fait scandale dans la ville de Calvin... Son père, horloger et maître de danse, léger et romanesque, fut quelque temps horloger du sérail à Constantinople... Un frère de Jean-Jacques tourna mal et disparut... Un de ses oncles etc., etc...." Y a nosotros, salvo curiosidad de solterona ¿qué nos importa todo esto?

Lemaitre duda de la sinceridad de Rousseau cuando se le antoja: "Avec lui on ne sait jamais". Pero vuelve con insistencia a su tema favorito: "En somme, et pour revenir à ses maux durables: retention d'urine (soit par vice de conformation, soit par mouvements spasmodiques), neurasthénie profonde, artério-sclérose, voilà son lot". ¿Nada más?

Aquí renuncio a proseguir... Usted podrá comprender, si le quedan dudas sobre la innoble procedencia de tales juicios y creo desde ya que no podrá como ciertas personas hacer su "partie de plaisir" en un "grand égout".

¿Se reirá usted siempre de que no haya seguido yo leyendo a Lemaitre después de esta prueba?

En cambio confieso tener necesidad de volver à Rousseau. He sabido querer a mis autores, ya se lo he dicho; no he vuelto sobre algunos, guardándoles buen recuerdo. ¿Por error? Puede ser y prefiero mi ilusión a la realidad psico-científico-veredictora de algunos destiladores de impotencia.

Y para concluir esta carta rabiosa y mal escrita, una aclaración. No quiero decir que todo Lemaitre sea así. Tal seguridad aportaría una pretensión de ignorante pontificador. He explicado solamente por qué nunca volví a tomar la obra de un autor al que debía un mal momento, pero con la confianza que me merecen todas sus apreciaciones estoy en vías de modificar mi impresión

y hasta de encontrar la otra faceta del individuo en causa. Si es así tendré que agradecerle haberme mejorado a mí mismo habiendo mejorado un sentimiento mío.

RICARDO

SOBRE "DON SEGUNDO SOMBRA"

Respetuoso de la palabra "novela" —la palabra de *Crimen y castigo* y de *Salammbô*—, Güiraldes calificó de relato a *Don Segundo Sombra;* alguien habrá arriesgado, después, los vocablos "épico" y "epopeya"; esencialmente, cabría recurrir a la noción (y a la connotación) de elegía. Un pesar que el escritor tal vez ignoró y un pesar explícito hay en el fondo de la obra; por el primero entiendo el temor, ahora inconcebible y absurdo, de que, concluída en 1918 la guerra (*the war to end war*), el mundo entrara en un período de interminable paz. En los mares, en el aire, en los continentes, la humanidad había celebrado su última guerra; de esa fiesta fueron excluídos los argentinos; *Don Segundo* quiere compensar esa privación con antiguos rigores. Algo en sus páginas hay del énfasis de *Le Feu,* y la noche que precede al arreo ("De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizonte") se parece a la noche que precede a una carga a la bayoneta. No sólo dicha quiere el hombre sino también dureza y adversidad.

Más público es el otro pesar, o la otra nostalgia, que es la razón del libro. De la ganadería nuestro país pasó a la agricultura; Güiraldes no deplora esa conversión ni parece notarla, pero su pluma quiere rescatar el pasado ecuestre de tierras descampadas y de hombres animosos y pobres. *Don Segundo* es, como el undécimo libro de la Odisea, una evocación ritual de los muertos, una necromancía. No en vano el protagonista se llama Sombra; "un rato ignoré si veía o evocaba... Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre", leemos en las últimas páginas. Percibido ese carácter fantástico, se ve lo improcedente de la comparación habitual de Don Segundo Sombra con Martín Fierro, con Paulino Lucero, con

Santos Vega o con otros gauchos de la literatura o la tradición; Don Segundo ha sido esos gauchos o es, de algún modo, su tardío arquetipo, su idea platónica. Güiraldes escribe: "La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada... Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolente. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer. Se fué reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago". Años antes, Lugones escribió del gaucho genérico: "Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta" (*El payador,* pág. 73). El espacio, en los dos textos supracitados, tiene la misión de significar el tiempo y la historia.

Don Segundo Sombra presupone y corona un culto anterior, una mitología literaria del gaucho. Eduardo Gutiérrez y Hudson, Bartolomé Hidalgo y determinados capítulos del *Facundo,* hombres de la historia, sueño borroso, y del sueño vívido de las letras, dan a la obra su patética resonancia; merecer y cifrar ese hondo pasado es una virtud de Güiraldes, no accesible a los otros cultivadores de la nostalgia criolla.

De ciertas aventuras que se repiten en libros medievales, el germanista Ker ha observado que son meros adjetivos para definir el carácter del héroe; el poeta, en lugar de afirmar que aquél es valiente, lo hace ejecutar tal o cual acto de valor. Allende las canciones de gesta, el procedimiento es común; José Ortega y Gasset, en algún ensayo, recomienda su empleo a los novelistas. Para nuestra felicidad, Güiraldes no siguió esa mala costumbre. Henry James, al premeditar su terrible *Vuelta de tuerca,* sintió que especificar lo malvado era debilitarlo; Güiraldes, fuera del segundo capítulo (el menos convincente de todos), no armó proezas para su héroe; se limitó a contar la impresión que éste dejaba en los demás. No se trata, por cierto, de un simple artificio verbal; en la realidad, no basta que una persona obre valentías para que la juzguemos valiente o prodigue sutilezas para tener crédito de sutil. Más revelador que sus actos puede ser el aire de un hombre; la doctrina luterana de la justificación por la fe (y no por las obras) es la versión teológica de esta idea.

Quizá a través de *Kim*, la estructura de *Don Segundo* es la del *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Es fama que este libro genial (escrito en primera persona) abunda en incómodos altibajos; el inmediato sabor de la felicidad alterna en sus páginas con bromas chabacanas y débiles; tanto las cumbres como las caídas superan las posibilidades del arte conciente de Güiraldes. Otra disparidad debo señalar. *Huckleberry Finn* se ajusta a una directa experiencia de los hechos que narra; *Don Segundo Sombra*, a un recuerdo (y a una exaltación) de los hechos. Leer el primero es ser mágicamente Huck Finn y seguir el curso de un río con un esclavo prófugo; leer el segundo es haber sido, hace muchos años, tropero y querer recordarlo. Wordsworth, en un prólogo ilustre, dijo que la poesía nace de la emoción recordada en la tranquilidad; la memoria define las experiencias; acaso todo ocurre *después*, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente . . . El narrador de *Don Segundo* no es el chico agauchado; es el nostálgico hombre de letras que recupera, o sueña recuperar, en un lenguaje en que conviven lo francés y lo cimarrón, los días y las noches elementales que aquél no hizo más que vivir.

JORGE LUIS BORGES

LA PSIQUIATRIA VISTA DESDE LA FILOSOFIA

Se me ha requerido para hablar del punto de vista del filósofo ante los nuevos progresos de la Psiquiatría. Tengo que decir que el llevar algo más de veinte años sin ocuparme apenas de otra cosa que filosofía y haber escrito unos cuantos libros en cuyo título suele aparecer esa palabra no me autorizan para tomar, para usurpar ese punto de vista, que sólo correspondería a un auténtico filósofo que, además de serlo, conociese de verdad la Psiquiatría, que fuese un filósofo doblado de psiquiatra. Este ente extraño e improbable, esta rara ave existe, por fortuna; pero no soy ciertamente yo. ¿Se trata, entonces, de esa presunta capacidad que a veces se atribuye a la filosofía, según la cual ésta puede hablar de todo? ¿Es esto así? Depende de lo que se entienda por *hablar*. Si se

quiere decir saber, informar, definir, no; si se quiere decir preguntar, entonces sí. El filósofo tiene que saber a qué atenerse respecto a la realidad, y esto implica que también, desde cierto punto de vista, respecto a todas las realidades. Pero esto no quiere decir que tiene forzosamente que *conocerlas*. Tal vez al contrario, desconocerlas, reconocerlas como problemáticas y dudosas, incluso declararlas formalmente incognoscibles; incognoscibles o dudosas, pero con su cuenta y razón: y esto es justamente saber a qué atenerse.

La filosofía tiene que saber, pues, *dónde* poner las cosas o, lo que es lo mismo, en qué zona de la realidad se hallan. Si se habla, por tanto, del punto de vista del filósofo ante la Psiquiatría y he de asumir yo abusivamente ese punto de vista, lo único que puede esperarse es una serie de preguntas. Quizá ni siquiera tanto: tal vez sólo una mirada interrogativa a mi alrededor, buscando... dónde colocar esa disciplina y, sobre todo, el problemático y azorante objeto de que trata y a quien trata. Porque la Psiquiatría tiene el extraño privilegio de que si, como toda disciplina científica, trata *de* un *objeto*, ello consiste *a la vez*, inseparablemente, en tratar *a* un *sujeto*. ¿Ven ustedes cómo, desde el principio, empiezan a complicarse las cosas?

La Psiquiatría es, por lo visto, la disciplina médica del alma. Pero el alma, como término científico, es cosa sobrado confusa, y no se sabe nunca bien de qué se habla cuando se habla de alma. Es conocida la profunda crisis de la Psicología, disciplina que necesita con suma urgencia un replanteamiento radical de su problema, que sólo le podrá venir de alguna cabeza teórica realmente genial, si por azar la encuentra. Pero lo malo —o lo bueno, según se mire— es que la Psiquiatría no es sólo una disciplina teórica, sino acción práctica, vital, del médico ante el enfermo. Y no puede detenerse, no puede suspender el juicio, aplazar decisiones, demorarse en los problemas de principios. Como la vida misma, no puede esperar. Algo hay que hacer, ahora, sea lo que quiera de la Psicología y sus incertidumbres, con este hermano nuestro menesteroso que requiere nuestra ayuda.

Ésta es la servidumbre y la certeza de la Psiquiatría. Porque ahí está, seguro, su objeto. En ese hombre angustiado, en ese hombre extraño a quien no entendemos o que no se entiende. Caemos en la cuenta de que eso que llamamos alma, psique, estructuras cerebrales y nerviosas, tipos psicológicos, psicosis, neurosis, complejos, todo eso son ya teorías, elaboraciones de lo que es propiamente el tema u

objeto del psiquiatra: lo que hace ese hombre enfermo, lo que le pasa. Y esto es su vida, según la definición más rigurosa y técnica. Es, pues, la *vida* de ese hombre lo que nos interesa.

Tal como yo veo las cosas, todos los esfuerzos de la Psiquiatría en los últimos cincuenta años son ante todo el intento de llegar aquí; o, en otras palabras, de ser más rigurosamente Psiquiatría. (Entre paréntesis, es el destino de todas las ciencias contemporáneas, cuyas famosas "crisis de principios" significan los esfuerzos porque la lógica sea de verdad lógica, y la física, física, y hasta la historia, historia.) La Psiquiatría ha oscilado siempre entre atenerse a las estructuras somáticas o convertirse en una disciplina psicológica, tal vez psicagógica. Cuando, en el siglo XIX, se elaboró la distinción entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu (o sus variantes), pareció haberse llegado a claridad. Pero a la vez se palparon las deficiencias de los dos puntos de vista aislados, y de su mera suma. O, mejor, dicho, se vió que esa suma era precisamente el problema. En rigor, el conocimiento del cuerpo humano —sobre todo del cerebro— era demasiado tosco. Sólo en los últimos decenios se ha avanzado de un modo sustancial, y los neurólogos saben cuánto falta. Y esto debe llevarnos a usar de mucha cautela en cuestiones metódicas. Porque el fracaso de la Psiquiatría como mera medicina somática no demuestra *sin más* un error de método, sino su escasa calidad *médica.* A la inversa, la impresión de "inocuidad" que producen al clínico muchos intentos de plantear su problema desde el punto de vista de las "ciencias del espíritu" tampoco basta para descalificar su posibilidad y atenerse a la exploración y la terapéutica somática como *único camino.*

Por lo pronto, habría que pedir a ambas direcciones el cumplimiento de cuatro requisitos: 1) no rebasar en ningún caso sus propias evidencias; 2) no confundir la investigación empírica con una teoría larvada; por ejemplo, una hipótesis mecanicista o una determinada "teoría del espíritu"; 3) saber que tanto una como otra de estas orientaciones metódicas están fundadas en disciplinas de cuyos supuestos parten y de los cuales son incapaces de dar razón; en otros términos, que no son autónomas; 4) estar dispuestas a alterar o abandonar su punto de vista siempre que la realidad fuerce a ello.

Las ciencias del espíritu no son autónomas ni suficientes. Tan pronto como se ha querido penetrar de verdad en ellas se ha visto que manejan conceptos problemáticos, cuya fundamentación sólo puede hallarse en una teoría metafísica de la vida humana. En ello,

con diferentes nombres y mejor o peor fortuna, anda empeñada la filosofía de los últimos treinta años. Pero lo que resulta sintomático e interesante es el hecho de que la creación más genial e importante de la Psiquiatría *sensu stricto* en el siglo XX —naturalmente, el psicoanálisis— ha tenido que concentrar su atención, por debajo de las estructuras psicofísicas y sus anomalías particulares, en lo que ha de ser su verdadero objeto: la vida, en su sentido biográfico. Poco importa que el psicoanálisis haya echado mano de explicaciones problemáticas y de principios totalmente insuficientes, cuando no erróneos. Las limitaciones teóricas de la doctrina psicoanalítica —por otra parte inevitables en sus orígenes y en sus fechas iniciales—, el que se haya querido montar una interpretación de la vida humana a base de la caliginosa noción de "subconsciente" y con resortes tan fragmentarios, derivados y poco inmediatos como la idea de *libido* o de voluntad de poder, todo esto no quita ni pone a la idea fecunda y realmente decisiva de que hay que buscar en la biografía la raíz primera de las alteraciones patológicas de la personalidad y de que lo primero de todo es contar una historia. Conviene que la reacción violenta que se va a producir —que se está produciendo ya— contra un reverdecimiento del psicoanálisis, tan frondoso como en muchos casos inepto, no arrastre lo que de genial e irrenunciable tuvo la concepción de Freud. No es posible, ciertamente, aceptar las soluciones de las escuelas psicoanalíticas, ni sus esquemas explicativos; otra cosa ocurre, sin embargo, con lo más sustantivo: el planteamiento del problema; o, si se quiere emplear mayor rigor, habría que decir que ni siquiera ese planteamiento es válido: lo que hay que retener es, eso sí, el "lugar" o ámbito de ese planteamiento.

Algunos esfuerzos teóricos se han hecho en los últimos años para situar bajo una nueva y mejor luz el tema mismo de la Psiquiatría. Dejando de lado —simplemente el precisar su sentido y su justificación histórica resultaría demasiado complejo— lo que se ha llamado el "psicoanálisis lógico" de Wittgenstein, hay que decir alguna palabra del "psicoanálisis existencial", tal como se formula o más bien postula en los últimos capítulos de *L'être et le néant* de Sartre, ese libro en que se entrelazan de tan curiosa manera la originalidad y el tópico, el agudo acierto y el obtuso error, la innovación y el arcaísmo, el primor literario y el galimatías, el ingenio y el clima donde florece el bostezo.

El punto de partida de Sartre es la idea de que la realidad hu-

mana se anuncia y se define por los fines que persigue; pero inmediatamente sale al paso de dos errores. Según el primero de ellos, al definir al hombre por sus deseos, el psicólogo empírico "permanece víctima de la ilusión sustancialista"; ve el deseo como un "contenido de conciencia" que está *en* el hombre; para Sartre, los deseos no son "pequeñas entidades psíquicas que habitan la conciencia", sino "la conciencia misma en su estructura original pro-yectiva y trascendente, en tanto que es por principio conciencia de algo". El segundo error consiste en creer que la investigación psicológica termina cuando se ha alcanzado el conjunto concreto de los deseos empíricos; el hombre sería un haz de tendencias, con cierta interacción y organización. Nada de esto es suficiente. Es menester llegar a un *verdadero irreductible,* es decir, cuya irreductibilidad sería evidente para nosotros y nos satisfaría. Ni sustancia ni polvo, agrega Sartre. Se trata de una unidad de la cual la unidad sustancial sólo es la caricatura; una unidad *personal.* Ser, para todo sujeto de biografía, es "unificarse en el mundo". La persona se descubre en el proyecto inicial que la constituye; en cada inclinación o tendencia se expresa íntegra.

No es de este momento medir el grado de novedad de esta concepción, muchas de cuyas ideas centrales han sonado muchos años antes en nuestra propia lengua; ni tampoco es ocasión de detenerse a examinar la alteración que impone Sartre al sentido de la palabra "proyecto" cuando escribe que "lo que hace más concebible el proyecto fundamental de la realidad humana es que el hombre es el ente que *proyecta* ser Dios". Lo que ahora nos interesa es precisar el sentido del método que Sartre denomina "psicoanálisis existencial", y que consiste en descifrar, interrogar e interpretar las conductas, tendencias e inclinaciones. El principio de este psicoanálisis es que el hombre es una totalidad, no una colección o suma; que, por consiguiente, todo en él es *revelador,* porque en cualquier conducta, aun la más insignificante, se expresa entero. El fin es descifrar los comportamientos empíricos del hombre y fijarlos conceptualmente. Su punto de partida, la experiencia; su punto de apoyo, la comprensión preontológica y fundamental que el hombre tiene de la persona humana; su método, por último, es comparativo, puesto que cada conducta humana simboliza la elección fundamental y a la vez la enmascara bajo sus caracteres ocasionales y su oportunidad histórica. La comparación permite descubrir la revelación única que todas las conductas expresan de diversas maneras.

Sartre señala las coincidencias y las diferencias de su psicoanálisis existencial respecto al de Freud y sus discípulos. Los dos coinciden en considerar que las manifestaciones de la vida psíquica son simbolizaciones de las estructuras fundamentales y globales de la persona; están de acuerdo en que no hay datos primarios (inclinaciones, carácter, etc.). No hay nada antes del surgimiento original de la libertad humana, antes de la historia en el freudismo. El ser humano es una historialización perpetua, y ambos métodos tratan de descubrir, más que datos estáticos y constantes, el sentido, la orientación y las vicisitudes de esa historia. Se trata para ellos de una actitud fundamental *anterior a toda lógica;* se busca el *complejo* o la *elección original.* De ahí el fundamental ilogismo e irracionalismo de ambos métodos, que buscan una síntesis prelógica de la totalidad del existente. Tanto uno como otro consideran que el sujeto no está en posición privilegiada. Freud recurre al inconsciente; Sartre apela a la conciencia, pero advierte que no es conocimiento, y emplea la expresión "misterio a plena luz".

Hasta aquí las zonas de coincidencia y acuerdo en lo esencial. Pero luego Sartre señala las diferencias y, por tanto, las peculiaridades del análisis existencial que postula. Se pueden resumir en pocas palabras. Sartre reprocha al psicoanálisis "empírico" el haber "decidido" sobre su irreductible —*libido* o voluntad de poder— en lugar de "dejarlo anunciarse en una intuición evidente". La elección, en cambio, da cuenta de su contingencia original, pues su contingencia es el reverso de su libertad. En lugar de una *libido* primaria que *luego* se diferencia en complejos y con-ductas, una elección única y absolutamente concreta desde su origen. Para la realidad humana, concluye Sartre, no hay diferencia entre existir y elegirse, y la elección puede ser siempre revocada por el sujeto. Y el resultado final no es tomar *conciencia* —Sartre parte ya desde luego de la conciencia—, sino tomar *conocimiento.* El psicoanálisis existencial es definido como "un método destinado a poner a la luz, bajo una forma rigurosamente objetiva, la elección subjetiva mediante la cual cada persona se hace persona, es decir, se hace anunciar a sí misma lo que es". Y conviene recordar que en otro lugar de su libro Sartre afirma que un loco no hace otra cosa que realizar a su manera la condición humana.

Este planteamiento del problema se resiente de dos deficiencias, o mejor, de dos tipos de deficiencias. De un lado, las que dimanan de la falta de toda indicación suficiente de un *modus operandi*

que diese efectivo carácter metódico al llamado psicoanálisis existencial. De otro lado, las procedentes de la doctrina filosófica que le sirve de fundamento. No puedo entrar aquí en su detalle; pero al menos quiero apuntar algunas de las que tienen más estrecha conexión con nuestro tema. Dos son los temores principales que condicionan la metafísica de los existencialistas: uno, el temor a la "naturaleza" o "esencia" del hombre; el otro, el temor a la "lógica". Ambos, de la mano, llevan a Sartre a cargar todo el acento en la idea de "choix" o elección, hasta el punto de identificarla sin más con el existir, y dar a esa elección fundamental un carácter *prelógico*. Repito que no puedo entrar en un análisis de esta filosofía; pero permítaseme advertir que aquí aparece la dimensión de arcaísmo mental que tantas veces se encuentra en Sartre, y que consiste en tomar las nociones de la tradición filosófica —unas veces de la fenomenología y otras de la escolástica—, e invertirlas. Alguna vez he dicho que se trata de una "ontologie traditionnelle à rebours", una ontología tradicional a contrapelo, más que de un intento de efectiva innovación y planteamiento original de los problemas. En vista de que el hombre no tiene naturaleza *en el sentido de las cosas*, se niega que tenga nada que ver con la naturaleza; en vista de que la idea de esencia tal como aparece en la escolástica o en Husserl no sirve adecuadamente, se rechaza toda esencia en el hombre; como la lógica que se expone en los tratados es insuficiente, se declara "prelógico" —con la misma graciosa ligereza de un Lévy-Bruhl cuando habla del primitivo— el fondo irreductible de la vida humana. Y se llega a una noción tan paradójica como la de una "elección prelógica". Como si semejante cosa fuese posible; como si la raíz de la vida humana fuese *elección* —dando a esta palabra un significado conceptual preciso—; como si, por último, pudiese darse una elección *prelógica*, quiero decir, previa a *darse razón* de esa elección misma; cosa bien distinta, claro está, de usar determinados silogismos o tales artificios logísticos concretos.

Voy a intentar precisar cómo veo el problema, cómo creo que se me presentaría si fuese psiquiatra, la tarea de habérmelas con un hombre aquejado de alguna dolencia mental, con un enfermo que hubiese venido a consultarme. (Aunque, dicho entre paréntesis, ¿es esto probable? Porque lo curioso es que en España, a diferencia de otros países, casi nadie *va* al psiquiatra, sino que *lo llevan*. Lo cual, dicho sea de paso, crea al psiquiatra español una situación sumamente extraña, y tiene la consecuencia de que su relación con el

enfermo parte de supuestos bien distintos de la que tiene el clínico somático con su paciente.) Imaginemos que tengo ahora delante de mí a un hombre, presunto enfermo. Por lo pronto, lo tengo aquí en el instante presente, y nada más. El psiquiatra no puede atenerse, sin embargo, al puro instante actual, porque así el hombre sería ininteligible. Para entender a un hombre hay que inventarlo, quiero decir imaginar o reconstruir la novela que es su vida; sólo cuando se inserta en ella es comprensible este gesto, esta palabra, este silencio que tengo ahora delante. La vida es, según la ya antigua definición de Ortega, "lo que hacemos y lo que nos pasa". La vida me es dada, pero no me es dada hecha, sino que la tengo que hacer, instante tras instante. Tengo que hacer ahora algo, por algo y para algo, para vivir. Por eso el instante no es un punto intemporal, sino que hay en él una esencial complicación de presente, pasado y futuro, que constituye la trama y estructura de nuestra vida. Podría formularse esa estructura diciendo que el pasado y el futuro son *presentes* en mi vida, en el "por qué" y "para qué" de cada uno de mis haceres. En mi hacer de este instante está presente el pasado, porque la razón de lo que hago sólo se encuentra en lo que he hecho antes, y el futuro está presente en el proyecto que me constituye, del que pende todo el sentido y la posibilidad misma de mi vida. El instante vital no es un punto inextenso, sino que implica un entorno temporal, el cual a su vez se engarza sistemáticamente con la totalidad de la vida que se dilata en una distensión temporal. Por eso el único modo de entender a un hombre es imaginar, revivir o previvir la novela de su vida; por eso la única manera real de hablar de ésta es *contarla*. La forma de *enunciado* en que la vida concreta es accesible es la narración, el relato. Por eso, y sólo por eso, es significativo y revelador todo comportamiento humano: una palabra, un gesto, un tropiezo, un error, una decisión, un silencio, un olvido. En él va complicada toda la trama temporal de la vida, la biografía entera, incluído el futuro en forma de pretensión, allí actuante para hacer que ese gesto haya acontecido. Nuestro trato con el prójimo, aun el desconocido, supone esa constante hermenéutica y adivinación en que vamos forjando e inventando las biografías de nuestros contemporáneos, dando así sentido al horizonte humano que nos rodea, haciendo así posible la convivencia.

Pero el psiquiatra, aparte de esa reconstrucción que el carácter expresivo del gesto permite, necesita que la biografía imaginada

tenga fundamento *in re*. Por eso toma una pluma y un papel y se dispone a escribir. ¿Qué? Éste es precisamente el problema.

Más o menos, una "historia clínica". (Como ven ustedes, la teoría suele valer menos que la práctica, y el ejercicio efectivo de la profesión médica se ha anticipado muchos siglos a la toma de posesión teórica de las razones de lo que ella misma hacía.) El psicoanalista freudiano de cualquier observancia se lanza hacia el pasado del enfermo y emprende una exploración retrospectiva de su biografía. El presente psiquiatra existencialista se dirigiría más bien hacia el futuro. Para el primero, lo más importante sería descubrir en el enfermo un momento privilegiado de su pretérito, que habría sido rechazado en cierta fecha hacia el subconsciente y ejercería desde él un influjo perturbador. El segundo se propondría descubrir la elección original y constitutiva de la persona del enfermo, simbolizada en sus conductas accesibles y empíricas. No cabe duda de que ambos métodos son, en principio, certeros; más aun, *ambos* necesarios. Y precisamente lo difícil resulta su integración. Pero hay algo más importante aun.

Supuesto que la conjugación de ambas exploraciones, hacia adelante y hacia atrás, estuviese venturosamente resuelta, dejando de lado —lo que no es poco— las dificultades teóricas que plantean los supuestos de las dos actitudes, quiero decir la idea de *subconsciente* y la de que el proyecto originario es materia de *elección*, hay que preguntarse si se puede empezar por ahí. Porque la biografía individual sólo es accesible partiendo de una estructura genérica. Es cierto que el trato con el prójimo alcanza ya desde luego un cierto nivel de comprensión. Sartre habla de la "comprensión preontológica y fundamental que el hombre tiene de la persona humana", con una expresión de excesivas reminiscencias heideggerianas y no demasiado esclarecedora; creo que se trata de algo bastante sencillo y que se podría explicar si tuviésemos aquí algún mayor respiro. Pero el psiquiatra, si quiere hacer ciencia, no puede contentarse con la comprensión irresponsable que cualquiera tiene de cualquiera. La intelección del prójimo en el trato más trivial, y aun la de mí mismo, supone cierto esbozo de un conocimiento cuya forma plena es lo que se puede llamar la teoría abstracta o analítica de la vida humana. Sólo con ella resulta posible la comprensión de la vida humana concreta, real o ficticia.

Pero esto es demasiado, y a la vez demasiado poco. Esta teoría abstracta, por lo mismo que permite la comprensión de *toda* posi-

ble vida humana, de cualquier edad, sexo o condición, de cualquier época o país, incluso imaginaria, por contener los requisitos o condiciones para que pueda darse eso que llamamos "vida humana" sin más, no es suficiente para alcanzar la peculiaridad de este hombre enfermo que tengo delante. Tendríamos que pasar, entonces, a su vida individual y archiconcreta. Pero esto, que es en definitiva la pretensión más o menos clara de todos los psicoanálisis, ¿es posible? Yo creo que entre la teoría analítica y la narración concreta de una vida individual se interpone un estado intermedio decisivo, en el que no se ha reparado, que se ha saltado obstinadamente. Aludí a esto fugazmente, hace unos años, en un rincón de mi libro sobre *El método histórico de las generaciones* (1949; p. 155-156); volví sobre el tema el año pasado, en una comunicación leída en el Congreso de Filosofía de Lima; quiero repetir aquí algunos párrafos de ella:

"No se olvide que la teoría analítica de la vida humana no es antropología; sólo comprende los requisitos que se dan en toda vida y la hacen posible; las relaciones abstractas o *lugares vacíos* (*leere Stellen*) que han de llenarse de contenido concreto y circunstancial para ser efectivo conocimiento de realidades. Entre estos dos elementos se intercala la *estructura empírica*, que es empírica, pero estructura; que es estructura, pero empírica. Su realidad corresponde al campo de *posible* variación humana en la historia, pero afectada por una esencial estabilidad. El hombre tiene que vivir en un mundo, pero no forzosamente en éste ni en esta época. Es esencial a la vida humana la corporeidad, pero no esta forma precisa de corporeidad. La vida terrena es finita, el hombre es mortal, sujeto al ritmo de las edades y al envejecimiento; pero la longevidad normal del hombre pertenece sólo a su estructura empírica; y con ello el ritmo de la vida histórica y de las generaciones. Todo esto ha cambiado o cambiará; por lo menos, podría cambiar, sin que el hombre dejase de ser hombre; pero el esquema general de su vida sería otro.

"Habría que determinar los límites entre lo natural y lo histórico. Se ha solido poner en la cuenta de la "naturaleza humana" muchas cosas históricas, adquiridas, pero duraderas, que se incorporan a la estructura empírica de nuestra vida. No existen constantes históricas, sino a lo sumo elementos duraderos, permanentes si se quiere, es decir, que permanecen y perduran a lo largo de la historia y en ella. En principio, sería posible pensar determinados

ingredientes de la vida humana que "durasen" desde Adán hasta el juicio final, sin dejar por ello de ser históricos.

"La estructura empírica es la forma concreta de nuestra circunstancialidad. No sólo está el hombre en el mundo, sino en *este* mundo; no sólo es una realidad corporal y encarnada, sino que tiene esta estructura corporal y no otra. No sólo es mortal, sino que vive tantos años —a lo menos cuenta con un horizonte de cierta duración— y su vida se articula según un esquema preciso de edades individuales y generaciones históricas. Pertenece también a la estructura empírica una dimensión decisiva de la vida humana, cuyo planteamiento filosófico ha sido siempre insuficiente: la condición sexuada del hombre, que es una componente decisiva de su vida, hasta ahora peregrinante en busca de su lugar teórico. En la teoría analítica no aparece el ser sexuado como requisito de la vida humana; pero sería ridículo entender la condición sexuada como mero elemento "natural" procedente de la corporeidad, o como simple situación de hecho en cada individuo; pertenece a la estructura empírica, con su doble carácter de estabilidad e historicidad, y creo que sólo desde esta perspectiva puede resultar comprensible".

Éste debería ser, a mi juicio, el punto de partida concreto. Sólo desde una imagen precisa de la estructura empírica de la vida humana puede el psiquiatra considerar con rigor la vida individual que tiene delante. Piénsese en que la palabra que —a pesar de todos los intentos de evitarla— surge una vez y otra es la palabra "normalidad" (o "anormalidad"). En vista de que no es fácil admitir una "naturaleza humana" invariante, como pudo pensarse en el siglo XVIII, se cae en una especie de nominalismo en el cual no habría sino casos individuales, todos con los mismos títulos de legitimidad, y dentro de ese esquema las nociones de normal y anormal se desvanecen; a lo sumo, hay que recurrir a una vaga idea de frecuencia estadística que es de bien poco rendimiento. Sólo en relación con una idea precisa de la estructura empírica de la vida en cada circunstancia se puede dar un sentido riguroso y fecundo a la noción de normalidad. Sólo sobre ese fondo se puede dibujar la trayectoria de las vidas individuales y resulta inteligible la peculiaridad de cada biografía.

Es un error de incalculables consecuencias pensar que un hecho aislado, por ejemplo una experiencia infantil o juvenil, puede tener significación aparte de una estructura, porque sólo en ella se cons-

tituye como tal y deja de ser un mero hecho físico para convertirse en un acontecimiento biográfico. No es menos equivocado ni menos grave creer que el proyecto vital es un mero brote ab-soluto, es decir, desligado y sin porqué lo que llevaría a pensar que cualquier proyecto vital es posible en cualquier circunstancia, lo cual está muy lejos de ser cierto. Alguna vez he tratado de explicar las relaciones entre lo personal y lo histórico en la vocación, que muestran cómo no es posible tener vocación de caballero andante, a menos que se esté loco, como le sucedía a Don Quijote. Pero este dignóstico vago y apresurado, "estar loco", es la expresión popular y certera de lo que acabo de decir de un modo más técnico: que la vocación de caballero andante es imposible hoy, y lo era ya también el siglo XVI. Por lo cual, lo primero que tuvo que hacer Don Quijote fué irse de su mundo, ejercer violencia sobre él y convertirlo en otro, donde los rebaños eran ejércitos, las ventas castillos y una caverna manchega la cueva de Montesinos.

Imagínese, porque casi siempre esto es lo más importante, la idea que un hombre tiene de sí mismo, y que suele ser la raíz de su posible dolencia psíquica. Entiéndaseme bien. Cuando digo "raíz" no quiero decir causa, no pretendo determinar la etiología de las enfermedades mentales y decir que éstas proceden de la idea que el sujeto tiene de sí mismo, y no de una lesión cerebral o medular, por ejemplo. Quiero decir que la enfermedad como enfermedad, esto es, como algo que le pasa al hombre y constituye su "estar enfermo", no la mera determinación orgánica de su cuerpo, *radica* en lo fundamental en esa idea que el hombre tiene de sí propio. El que un hombre se sienta viejo, o poco inteligente, o deficiente sexualmente, o cobarde, o fracasado en sociedad, o dominado por su mujer; el que una mujer se encuentre inelegante, o fea, o sin femineidad, o "pasada", o sin libertad y oprimida, todo ello depende de una estructura determinada, por relación con la cual se constituyen esos modos de ser y también la conciencia de ellos. Estoy seguro de que en épocas tranquilas, como lo fué el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, vivieron satisfechos de su valentía personal muchos hombres que en otra época se hubiesen sentido anormales y secretamente angustiados. Es evidente que la significación de los treinta años para una mujer soltera depende de la circunstancia histórica, y no es la misma en 1830 que en 1930 —ni es la misma en 1952—.

Todo esto lleva a la idea de que la pretensión individual de

cada uno, que se realiza en una u otra medida, y así permite una cierta composición de felicidad e infelicidad; que es más o menos auténtica, más o menos anacrónica, más o menos acorde con la situación social o personal en que se encuentra uno, se recorta siempre sobre un fondo genérico más amplio, que es uno de los grandes modos en que se ha realizado la estructura empírica de la vida humana, una de las grandes formas históricas en que ésta se realiza. Sólo dentro de ese marco podría el psiquiatra situar la biografía del enfermo presente, que se esfuerza por reconstruir. En ese ámbito se constituye la enfermedad como tal, y por tanto la relación del médico con el enfermo. Y como ya advertí al principio, ésta tiene significado teórico riguroso, puesto que el tratamiento intelectual del tema u objeto de la Psiquiatría no es separable del trato humano y tratamiento médico del sujeto que es ese mismo hombre. Y para empezar, la idea misma de enfermedad, quiero decir la situación de estar enfermo. ¿Es lo mismo la enfermedad cuando es una situación mágica, o una misteriosa condenación, o una condición pecaminosa, o una invasión microbiana? Aludía antes al hecho —aparentemente sólo pintoresco— de que los clientes de los psiquiatras españoles rara vez acuden por su pie a su consulta, como acontece con el enfermo del estómago, del oído o del aparato circulatorio, sino que son llevados la mayoría de las veces por sus familias, y por tanto en una determinada fase de la dolencia. ¿No revela esto una relación peculiar del español con la enfermedad psíquica, que no es la misma que tiene con el padecimiento meramente somático, que es también bien distinta de la que tiene con la afección mental el paciente norteamericano? Iba a decir con la *misma* afección mental, pero al punto he caído en la cuenta de que no es así, porque justamente ese hecho, esa diferencia de ir los viernes a ver al psicoanalista o ser llevado un día dramático, después de un penoso consejo de familia, hace que tenga dos realidades humanas completamente diferentes, que sea en rigor dos enfermedades incomparables, la misma "especie nosológica" descrita y caracterizada en un tratado de Psiquiatría.

Éste es el lugar o ámbito en que se presenta a mi ignorancia ese fabuloso tema que se llama Psiquiatría; es decir, la localización de esa realidad que es el "alma" o psique desde este punto de vista, o, en otros términos, este aspecto o faceta de la vida humana. Pero aquí empezarían precisamente los problemas. No me refiero, claro está, a los problemas propiamente psiquiátricos, es decir, "intra-

psiquiátricos", de los que no tengo conocimiento alguno, de los que me he de mantener prudente y respetuosamente apartado. Me refiero a ciertos problemas *teóricos*, que considero previos al ejercicio de toda posible técnica terapéutica, que podrían ser como una estructura previa de la Psiquiatría. Una visión clara de ellos tendría un valor metódico indudable; equivaldría a un tipo distinto de instrumental. Y esto no es cosa superflua, porque la Psiquiatría, como las demás disciplinas médicas, es una técnica, es decir, un saber hacer, un conocimiento cuyo propósito es el manejo de ciertas realidades. Ahora bien, suele olvidarse que el manejo *sensu stricto*, el manejo literal con la mano, no es el único, sino que va *siempre* precedido por otro más sutil, que es el manejo *mental* de esas mismas realidades. Tal como yo veo la cosa, sería aconsejable que la Psiquiatría se proveyese de un repertorio de instrumentos mentales —es decir, de *conceptos*—, con los cuales se podría acercar al enfermo real para ejercer sobre él su efectiva acción curativa.

Para decirlo en pocas palabras, se trataría de llegar a entender la situación real del hombre enfermo. Habría que inscribir su vida en el ámbito general de una estructura empírica, en el sentido que antes he explicado, pero con esto, que ha de ser el principio, no se ha hecho sino empezar. Es menester ahora dar un paso más y determinar su situación *concreta*. Pero aquí surge la mayor dificultad. Porque sería quimérico pretender determinar "objetivamente" la situación de un hombre aparte de su pretensión. Todos los datos que pudieran enumerarse —sexo, edad, dotes físicas e intelectuales, condición social y económica, instrucción, relaciones familiares, nacionalidad y época, etc.— sólo adquieren un efectivo valor de *elementos de una situación* cuando sobre ellos se proyecta . . . un proyecto, una pretensión o programa vital. Sólo desde la pretensión de ser bailarín adquiere su sentido preciso el reumatismo articular; sólo el *snobismo* arroja una luz sombría sobre una familia de alegres y satisfechos comerciantes adinerados; la pretensión del donjuanismo pone en perspectiva especialmente incómoda a una esposa, y la fe o falta de fe en la vida perdurable es quien de verdad determina la realidad de un cáncer para el que lo tiene. La situación, pues, recibe su propio ser de la presión que sobre sus componentes ejerce una figura de vida humana individual. En la interacción de ambas se constituye la auténtica pretensión concreta, el efectivo programa vital, y con ello el esquema *real* de una biografía.

Pero tampoco es suficiente. Todo acto humano está determinado por la constelación de todas las posibilidades. Lo que un hombre *hace* sólo tiene sentido en función de lo que pudo hacer. Una reconstrucción del ámbito de posibilidades de un hombre —o de una mujer, claro está; y lo subrayo expresamente porque suele haber enormes diferencias cuantitativas y cualitativas— es indispensable para una comprensión de su vida. Pero ni siquiera con ello basta. Entre los posibles, el hombre elige; de todas sus posibilidades, algunas y sólo algunas son llamadas a la existencia. Parece —y ésta es la impresión que suele extraerse de los filósofos existencialistas— que la persona queda adscrita a su elección, desligada de todo lo demás. Ahora bien, esto es rigurosamente falso. Elegir es *preferir*, y preferir no quiere decir sino poner o llevar delante, hacer que una cosa se adelante y preceda a las demás. Es, pues, una acción esencialmente relativa, que no se puede entender si se atiende sólo a lo preferido, sino sólo teniendo en cuenta, *a la vez*, los dos términos de la preferencia, quiero decir lo *preferido* y —si se me permite la expresión— lo *postferido*, lo preterido o postergado. Esto quiere decir que cada ingrediente del horizonte de posibilidades funciona dentro de un contexto. Y el hecho de la preferencia no prueba que lo preferido sea *apetecido*, sino sólo pre-ferido a las demás posibilidades; y por tanto puede muy bien no expresar *directamente* la vocación o pretensión; como cuando un condenado a muerte prefiere la horca al fusilamiento, o en un incendio se prefiere arrojarse por la ventana a perecer entre las llamas. Y a la inversa, las posibilidades preteridas y relegadas pueden ser apetecibles, a veces del modo más violento y doloroso. Para el hombre, he dicho alguna vez, ser es *ser esto y no otra cosa*. Lo cual es una de las muchas posibles expresiones de la inexorable infelicidad humana.

Esta intrínseca limitación es la que determina el cauce efectivo por el cual discurre una biografía. Sólo este trabajo mental podría poner al psiquiatra en condición de llegar a un contacto eficaz con el enfermo. Y dentro de el esquema así conseguido aparecería a su verdadera luz la enfermedad.

Al llegar aquí hubiera deseado poner término a su fatiga. Pero me parece inexcusable salir al paso de un equívoco. Perdonen, pues, unas pocas palabras más. Podría tal vez pensarse que, al tomar el punto de vista de la filosofía, me he olvidado del cuerpo y he tratado de atribuir un carácter biográfico a la enfermedad, como si ésta procediera sólo del modo de sentirse el hombre en su vida, de

las vicisitudes de ella, del drama que la constituye. Nada más lejos de mí que semejante olvido. La enfermedad puede muy bien proceder de una alteración orgánica, incluso de un traumatismo exterior. Nada menos "biográfico". Pero cuando hablamos de Psiquiatría y de enfermos psíquicos o mentales, estamos diciendo sin decirlo que se trata de la significación *biográfica* de la enfermedad. También se ha descubierto, ustedes lo saben mucho mejor que yo, que una úlcera de estómago puede tener una etiología y desde luego una significación biográfica. Pero llamamos enfermedades psíquicas o mentales no tanto a las que tienen una determinada "causa psíquica", sino a aquellas cuya realidad *como enfermedades* es primariamente biográfica. Así, la amputación de una pierna, cuando no resulta biográficamente asimilable, cuando psíquicamente no "cicatriza" —permítaseme la metáfora—, se convierte en una dolencia psíquica. No se diga que se trata de una nueva enfermedad. Es la amputación misma la que es una enfermedad psíquica. Porque una amputación no es un corte de ciertas masas cárneas y óseas en un punto del planeta, sino la ablación de un miembro que pertenece, no a un cuerpo, sino a un hombre, por supuesto a través de su cuerpo.

Y nada más. Perdonen esta intervención mía, tan lejana por mi localización especial, tan lejana del tema por mi ignorancia de él. Sólo he podido aportar al curso lo que tengo: dificultades, problemas. He paseado delante de ustedes la mirada por el horizonte, buscando dónde situar la Psiquiatría, dónde poner, sobre todo, al hombre que es tema de ella —y, de paso, al otro hombre que la ejerce—. Si consigo que ustedes busquen también, ésta será la única posibilidad de que mi intervención en este curso no sea, además de impertinente, absolutamente vana.

JULIÁN MARÍAS

Wellesley, Massachusetts, febrero de 1952.

LA CONTINUACION

En los estantes del dormitorio encontrarás el libro de medicina, el pañuelo de seda y el dinero que me prestaste. No hables de mí con mi madre. No hables de mí con Hernán, no olvides que tiene doce años y que mi actitud lo ha impresionado mucho. Te regalo el cortapapel que está sobre la mesa de luz, junto al cenicero; lo dejé envuelto en un papel de diario. No te gustaba porque no te gustaban las cosas que no eran tuyas. Preferías tu cortaplumas.

Me iré para siempre de este país. Mi conducta te habrá parecido extraña, aun absurda, y tal vez seguirá pareciéndote absurda después de esta explicación. No importa, nada me importa ahora. La fidelidad me ha dejado un hábito leve, cuyas últimas manifestaciones aparecen, por lo menos, en el deseo que tengo de explicarte en estas páginas muchas circunstancias difíciles de aclarar. Me siento como esos escolares holgazanes que no se esmeran demasiado en escribir una composición sumamente abstrusa y cuyas faltas sin embargo no serán perdonadas. Nunca te interesaste mucho por mis tareas literarias como yo no me interesé por tus tareas profesionales. Sabes muy bien lo que pienso de tus colegas, por honestos y abnegados que sean. Me asqueaban sus reuniones, sus diálogos obscenos. Me acusabas de ser exigente. Admití que tuvieras cierta superioridad sobre ellos, por ejemplo, la de ser más sensible; sin embargo, tú sabes que ésa no era ni siquiera la mínima virtud a la cual aspiraba mi exigencia; que yo te considerara superior a esa gente tampoco debía halagarte. Mi modo de pensar te distanciaba de mí, como tu distracción, en lo que atañe a la literatura, me distanciaba de ti. Aun de flores, aun de música hablábamos con rencor. ¿Recuerdas las láminas del refectorio donde conocimos el nombre de las azaleas? ¿Recuerdas las *Canciones Serias* de Brahms?, ¿los *Madrigales* de Monteverdi? ¿Recuerdas todo lo que nos indujo a la discordia? Todo, hasta esa frase afectada que me dijiste un día en el Jardín Botánico: "No me gustan las flores. Ahora sé que nunca me gustaron". Las cosas de la vida que más me interesaban eran los problemas que no llegaba a desentra-

ñar y que te parecían absurdos: cómo había que escribir, en qué estilo, qué temas había que buscar. Nunca llegaba, es claro, a un resultado satisfactorio, mientras veía tu satisfacción ante el deber cumplido, que te daba a veces cierta dignidad envidiable y efímera. Soportabas privaciones, molestias, pero eras más feliz que yo. Por lo menos tu alegría lo pregonaba cuando llegabas como un perro sediento a tomar agua. Yo vivía en la duda, en la insatisfacción. Salía de mi trabajo para esconderme en las páginas de un libro. Admiraba a los escritores más dispares, más antagónicos. Nada me parecía bastante elaborado, bastante flúido, bastante mágico; nada bastante ingenioso, ni bastante espontáneo; nada bastante riguroso, ni bastante libre.

Conté a unos amigos un argumento que se me había ocurrido y por el ademán que hicieron supe que no les conmovía ni les interesaba. En cuanto empezaba a contarlo, el calor o el frío no los dejaba respirar, algunos tenían que atender un llamado telefónico, otros recordaban que habían perdido algo importante. Apenas me escuchaban, apenas fingían escucharme. Peor que tu indiferencia me resultaba la indiferencia profesional de ellos. Con ellos tampoco me entendía.

¿Cómo inventé ese argumento? ¿Por qué me cautivó tanto? No sabría decirlo. Varias veces traté de empezar a escribir. Al principio me detenía la imposibilidad de encontrar los nombres de los protagonistas. En el mes de enero, cuando Elena tuvo aquel desmayo y volvimos de la isla en la lancha, que providencialmente nos llevó hasta el club, empecé los primeros párrafos. Te someteré la lectura de alguno de ellos. Comencé a escribir con entusiasmo, tanto entusiasmo que al final de la semana, cuando podíamos pasar los días como nos placía al aire libre, en vez de nadar o de remar con ustedes, me escondía detrás de las hojas, en el silencio en que me sumían los problemas literarios a los que estaba abocada mi vida. Ustedes, tú y Elena, me miraban con reticencia, pensando que la locura no me acechaba, sino que yo la acechaba para mortificar al prójimo. Entre las volutas de humo de tus cigarrillos me mirabas con odio, mientras acariciabas un perro porfiado que siempre te esperaba, que esperaba ser tuyo porque no tenía amo. En lugar de mirarte o de mirar a Elena yo prefería estudiar el paisaje. Varias veces me preguntaste si estaba dibujando, pues el movimiento de mi cabeza cuando yo escribía parecía el de un dibujante. Otras personas me lo habían dicho: me enfurecí porque me lo

dijiste tú. Entre las volutas de humo de tus cigarrillos me mirabas con desdén, pero con desdén forzado. Querías humillarme y conseguías sólo entristecerme un poco. No comprendo qué era lo que nos unía. Nada, nada que no fuera desagradable. Mi trabajo no te inspiraba ningún respeto: decías que había que trabajar por el bien de la humanidad y que todas mis obras eran patrañas o modos abyectos de "ganar dinero". Me sorprendía el tono de tu voz, tus vocablos ramplones. Usabas las palabras sin discriminación y con mucha candidez. Yo te perdonaba porque sabía que era una afectuosa manera de enfurecerme. A veces pensaba que tenías razón. Muchas veces pienso que los demás tienen razón, aunque no la tengan.

Como recordarás, fué en el mes de enero que empecé a escribir mi relato. Una noche, visualmente la más hermosa que existió para mí, esperamos tu cumpleaños hasta las cinco de la mañana, tendidos en el pasto del recreo del Delta. Vimos amanecer. Cuando me hablaste de tus problemas, yo apenas te escuchaba. Mentalmente componía mis frases y a veces las esbozaba en la libreta que Elena me había regalado. Porque me las señalabas, no miraba las estrellas que se hundían en el agua cuando pasaban los botes, ni la primera luz del alba, ni las nubes que, según decías, dibujaban un murciélago gigantesco. Buscaba la soledad. No admitía que dirigieras mi atención: quería descubrirlo todo por mi cuenta. Me fascinaba el abstracto placer de construir personajes, situaciones, lugares en mi mente, de acuerdo a los canones efímeros que me había propuesto. Aquella escena sin embargo me sirvió de punto de partida para mi historia. Siempre me costó inventar paisajes y por ese motivo el que estaba viendo me sirvió de modelo. A esa misma hora, en un lugar parecido, Leonardo Moran comienza a escribir su despedida y refiere cómo concibió el proyecto de suicidarse. ¿Qué es lo que motiva su resolución? Nunca llegué a determinarlo, porque me parecía superfluo, fastidioso de escribir. Su mayor desventura es su estado de ánimo. Muchas cosas estorban a Moran, lo ligan a la vida. Para llegar a su fin tiene que lograr que los acontecimientos se barajen de modo que nada lo detenga, ningún afecto, ningún interés humano. Después de muchos papeles que se rompen, de objetos que se pierden, de afectos que se desechan, la vida se aligera. Las baldosas rojas del patio humedecidas por la lluvia ya no lo enternecen, y si lo enternecen será agradablemente. Los vidrios donde se refleja el cielo otoñal y las

estatuas rotas ya no tienen el poder de conmoverlo, y si lo conmueven será para entretenerlo. Las personas son como cifras y se distinguen unas de otras pintorescamente. Las fastidiosas predilecciones no existen ya en su corazón.

Yo vivía dentro de mi personaje como un niño dentro de su madre: me alimentaba de él. Créeme, me importaba menos de mí que de él. Era más grave para mí lo que a él le sucedía que lo que a ti y a mí nos sucedía. Cuando caminaba por las calles pensaba encontrarme en cualquier esquina con Leonardo, no contigo. Su pelo, sus ojos, su modo de andar me enamoraban. Al besarte imaginé sus labios y olvidé los tuyos. Si sus manos se parecían a las tuyas era sólo por el tacto; la forma era más perfecta, el color distinto, el anillo que llevaba era el que me hubiera gustado regalarte. Mis sueños, en vez de poblarse de imágenes, se poblaban de frases, frases que olvidaba en la vigilia.

Leonardo Moran, después de perder su empleo, trata de destruir los últimos lazos sentimentales y pregunta a un retrato de Úrsula: "¿No tendré suficiente valentía para complicar nuestro destino, enmarañarlo de tal modo que mi actitud te obligue a despreciarme, a rechazarme, a alejarte de mí?" El retrato contesta, su boca articula palabras que no me parecieron ridículas. El tono falsamente sublime de mis frases o la impresión de haber cometido un plagio, me indujo a abandonar el relato. Tal vez la vida me requería con más insistencia.

Cuando quería escribir, algo se interponía para impedírmelo. Úrsula y Leonardo se hundían en el olvido. La compra de un par de zapatos, el desorden de mis libros, mis amigos más lejanos, las cosas más nimias, me perturbaban. La vida volvía a cautivar mi atención con su trivialidad mágica, con sus postergaciones, con sus afectos. Como si saliera de un sótano húmedo y oscuro volví al mundo. Yo quería explicarte que la luz me sorprendía: tanto me había alejado de ella. Yo quería explicarte que el espectáculo azul de un cielo con glicinas me dolía.

Tuve momentos de felicidad, de fidelidad; no sé si coincidieron con los tuyos. Pero la felicidad se volvió venenosa. Con usura, contaba lo que me dabas y lo que yo te daba, queriendo siempre ganar en el cambio. Mi amor adquirió los síntomas de una locura. ¿Me afligí con razón porque realmente me engañaste? Esas cosas se saben cuando es demasiado tarde, cuando uno deja de ser uno mismo. Te amaba como si me pertenecieras, sin recordar que nadie

pertenece a nadie, que poseer algo, cualquier cosa, es un vano padecimiento. Te quería únicamente para mí, como Leonardo Moran quería a Úrsula. Aborrecí la sangre celosa y exclusiva que corría por mis venas. Maldije la cara hermética de mi abuelo paterno, en el daguerrotipo, porque me pareció culpable de todos mis pecados, de todos mis errores. Te aborrecí porque me amabas normalmente, naturalmente, sin inquietudes, porque te fijabas en otras personas. Te pedí una suma de dinero, que sabía que no podías conseguir, para que algo prosaico rompiera el lirismo de nuestros diálogos; de igual modo te hubiera clavado un puñal o te hubiera quemado los párpados con un hierro candente mientras dormías, pues tu inocencia se asemejaba un poco al sueño y mi acto al crimen. Como si alguien me hubiera hipnotizado, recuerdo que llegué a tu casa al final de una tarde de abril. Crucé el patio. Pensé que ninguno de mis actos dependía de mi voluntad. Por una de las puertas entreabiertas vi a tres hombres barbudos, frente a una mesa, escuchando la voz de un escribano que leía el texto de una escritura. La voz aflautada resonaba en los corredores. El escribano se parecía a Napoleón. Entré en tu cuarto. Acababas de vestirte. Te pedí el dinero, con una violencia que te sorprendió. Protesté por tu indiferencia. Te dije que alguna mezquindad quedaba en el fondo de tu alma seudogenerosa, si te ofendía tanto mi reproche. Al mover una silla rompiste involuntariamente el respaldo y reproché la violencia de tu actitud en el momento más difícil de mi vida. Conseguí que en mis ojos brillaran lágrimas. Te dije que eran mis primeras lágrimas. Te hablé de mi juventud. Deploré que me llevaras tantos años. Sonreíste levemente, con esa levedad que tanto me agradaba. Me vi en tu espejo. Hacía frío; el frío me envejecía. Con el trozo de madera en la mano, te sentiste culpable. Querías saber para qué necesitaba el dinero. Apreté los labios para expresarte mi aislamiento. Volví a mirarme en tu espejo, para asegurar mi presencia. Cuando salí de tu cuarto las plantas húmedas del patio nos anunciaron que la persona que las había regado seguramente nos había oído. Me reí de tus ojos circunspectos. Los vecinos, la opinión de tus vecinos te preocupaba. Todo lo achacabas a los deberes de tu profesión. En el largo corredor quisiste besarme y por primera vez rehuí tu abrazo.

Aquí citaré uno de los párrafos del relato que despertará tus recuerdos, como una fotografía malograda, de esas que se pierden o que se rompen o que se conservan si son de una persona muerta.

"Junto al embarcadero, un sauce dejaba caer sus ramas sobre el agua en que flotaban botellas, pescados, frutas podridas. Úrsula me miraba con un rencor atónito. A través del humo de su cigarrillo sonreía con una ironía que yo, sin necesidad de mirarla, adivinaba, porque la conocía demasiado. Las casas de la costa opuesta tenían las persianas cerradas. Úrsula me dijo que mirara las estrellas que se hundían en el agua cuando cruzaba una lancha. Hacía frío. Los grillos seguían con su canto el dibujo del agua. Qué fácil me parecía morir en ese instante; ser de mármol, de piedra, como la que sentía bajo mis pies desnudos. Qué fácil, mientras olvidaba los lazos que me unían a ciertas personas".

"Somos un compendio de contradicciones, de afectos, de amigos, de malentendidos", me decía Elena. Sin duda pensando en mí agregaba: "Somos monstruos. Cuando estoy contigo soy distinta, muy distinta de cuando estoy con Amalia o con Diego. Somos también lo que hacen de nosotros las personas. No queremos a las personas por lo que son, sino por lo que nos obligan a ser". Frecuentemente, con la esperanza de parecer más aguda, repetía las mismas frases con variantes confusas. Yo empezaba a tener por ella el sentimiento más difícil de controlar: el odio mezclado a una leve compasión. La compadecía porque te quería del mismo modo que yo. Muy pronto me irritaron la indiferencia y la dulzura aparente con que respondía a tus lamentos, a tus mentiras. Ella acumulaba rencores, rencores que la rodeaban como los gatos horribles que adoraba. Era fácil llegar a ese estado, tolerando silenciosamente mi conducta. Nadie destruyó con más firmeza un afecto. Nadie fué tan dócil como Elena a un distanciamiento, ni siquiera tú. Creo que se vinculó realmente a ti cuando empezó a odiarme; así lo sospecho ahora. Hasta ese momento todo había sido un juego. Yo facilitaba los encuentros de ustedes. Los dejaba siempre solos, en el dramático final de nuestras disputas. Tenía que despojarme de todo lo que enriquecía mi vida, para llegar impunemente, naturalmente al suicidio. Quedaban siempre muchas cosas y siempre me parecía muy valioso lo único, lo último que me quedaba. Algún cariño me ligaba a Elena: el amor como el odio no es siempre perfecto. Con ella fuí más implacable que contigo. En su casa, en un diálogo furtivo, revelé a su familia sus más íntimos secretos. Me reí de sus rubores, humillándola. Despojada de esos secretos apenas existía. Con frialdad escuché sus insultos y no contesté a la carta que me envió pidiéndome explicaciones. Me cubrí de vergüenza,

porque la maldad al principio da vergüenza. Provoqué palabras vulgares en los labios de mi padre, palabras que no me perdonó; de ellas deduje que prefería verme en la tumba, con un epitafio pérfido deplorando mi prematura muerte. Había perdido mi empleo, malogrado mis estudios, vendido algunos de sus mejores libros, por eso me maldijo. No te contaré las peripecias que tuve con las cuestiones de mi empleo. Ya te llegarán los rumores. Mucha gente dejó de saludarme. L. S. no quisó recibirme en su casa.

Durante tres días me encerré en mi cuarto. Nadie me vió, nadie intentó verme. Ya llegaba el momento de mi liberación. Impunemente podía quitarme la vida. Cuando Hernán entró en mi cuarto, por un instante pensé que todo el plan se derrumbaba. Dos veces, tímidamente, llamó a mi puerta. Me traía un cartucho de bombones. Frente a mi mesa, me perdí en la lectura casual de un libro y no levanté los ojos hasta que pronunció mi nombre, extendiendo la mano con los dedos manchados de tinta. Mirando las manos donde se concentraba siempre su vergüenza, le dije que no me molestara. Protestó y, al ver mi impavidez, retrocedió unos pasos; él estaba a punto de llorar; reí, reí diabólicamente, con la risa que a un niño puede parecerle diabólica. Me preguntó por qué me reía y le contesté que me reía de él, de sus manos. Tiró el cartucho al suelo; sus ojos parecieron encenderse, balbuceó una palabra que no entendí. "¿Vas a llorar?" le pregunté. "Sería aún más gracioso." Ya me odiaba para siempre. Con la cara muy pálida salió del cuarto. Cerró la puerta.

Salí de casa. El desprecio, no el odio, pesaba sobre mí, purificaba mi resolución. Cuando llegué a la calle, una gran tranquilidad me invadió. Me senté en el banco de una plaza. Saqué algunos papeles de mi bolsillo, los leí: "Vi un mundo claro, nuevo, un mundo donde no tenía que perder nada, salvo el deseo del suicidio que ya me había abandonado. No volverás a verme. Encontrarás mi anillo en el fondo de este sobre y esa medallita con un trébol que ya no tiene ningún significado para mí. Eras todo, lo que más amé en el mundo, Úrsula, y no sé qué otras personas, qué otras cosas podré amar ahora que el mundo ha llegado a ser para mí lo que nunca fué ni pensé que sería: algo infinitamente precioso". No sé si la frase final de mi relato, que por un capricho ya había escrito antes de terminar sus primeras páginas, corresponderá también a la parte final de mi vida: "A veces morir es simplemente irse de un lugar, abandonar a todas las personas y las costumbres

que uno quiere. Por ese motivo el exilado que no desea morir sufre, pero el exilado que busca la muerte, encuentra lo que antes no había conocido: la ausencia del dolor en un mundo ajeno".

Después de copiar algunos párrafos rompí las hojas. No sé si al romperlas, rompí un maleficio. Que tú no te llames Úrsula, que yo no me llame Leonardo Moran, aún hoy me parece increíble "porque el que ve ha de ser semejante a la cosa vista, antes de ponerse a contemplarla". Al abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida). Si no he muerto, no me busques; si he muerto, que es lo más improbable, tampoco me busques: nunca me gustó que miraras mi cara mientras dormía.

SILVINA OCAMPO

LEONARDO, TEORICO DEL ARTE Y DE LA CIENCIA*

En el año 1452, el mismo del nacimiento de Leonardo da Vinci, el humanista florentino Giannozo Manetti acababa de escribir, por invitación del rey Alfonso de Nápoles, su obra *De dignitate et excellentia hominis,* que al iniciar las celebraciones renacentistas del poder creador del espíritu humano, quería reivindicar la dignidad del hombre contra el vilipendio medieval, expresado típicamente —a fin de humillar el orgullo humano— en el *De miseria humanae vitae* del Papa Inocencio III. "Tú, hombre [decía Inocencio], andas investigando hierbas y árboles; pero éstos producen flores, hojas y frutos, y tú produces liendres, piojos y gusanos; de ellos brota aceite, vino y bálsamo, y de tu cuerpo esputos, orina y excrementos." Reaccionaba Manetti, proclamando que los frutos del hombre no están constituídos por estas sucias mate-

* Conferencia leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, y en italiano en el *Centro di studî italiani* de Buenos Aires.

rias, sino por las obras de su inteligencia y de su acción creadora, para las cuales el hombre ha nacido como integrador y perfeccionador de la naturaleza mediante sus artes e inventos [1].

"Nuestras, vale decir, humanas (escribía Manetti), son todas las casas, los castillos, las ciudades, los edificios de la tierra... Nuestras las pinturas, nuestras las esculturas, nuestras las artes, nuestras las ciencias, nuestra la sabiduría. Nuestros..., en su número casi infinito, todos los inventos, nuestros todos los géneros lenguas y literaturas..., nuestros, finalmente, todos los mecanismos admirables y casi increíbles que la energía y el esfuerzo del ingenio humano (o diríase más bien divino) han logrado producir y construir por su singular y extraordinaria industria." [2] Y después de enumerar todas estas artes e inventos, arquitectura e ingeniería, pintura y escultura, ciencias y filosofía, literatura y construcción de máquinas de toda clase que la humanidad va produciendo por las actividades separadas y conjuntas de un sinnúmero de individuos diseminados en el tiempo y el espacio, Manetti los imaginaba reunidos de modo que se pudieran contemplar de una vez como en una gran exposición, y declaraba que si esto fuera posible, "nadie cejaría nunca de admirar y asombrarse" [3] y todos, con Cicerón, reconocerían en el hombre una especie de Dios mortal [4].

Por singular coincidencia, aquel mismo año de 1452, en que Manetti se representaba la posibilidad de contemplar de una vez las múltiples creaciones del genio humano, señalaba con el nacimiento de Leonardo da Vinci la realización de tal idea, no en forma material, es decir como la exposición en un mismo sitio, de los más variados productos del genio inventivo del hombre, sino en su forma espiritual, o sea en la reunión de las más diferentes capacidades creadoras en una sola y misma persona. A Leonardo, por lo tanto, que reunió en su genio personal los genios de una multitud de artistas y científicos, pensadores e inventores, los escritores del siglo siguiente dieron con justicia ese título de divino que Cicerón y Manetti atribuían a la totalidad de la especie humana, y lo llamaron "el divino Leonardo".

Divino, desde luego, por la excelencia de sus creaciones inmor-

1 Ecos de esta polémica aparecen en Leonardo, *Tratado de la pintura*, § 62; *W. An.* II, 203 r; *S. K. M.* III, 17 r.

2 Cfr. Gentile, *Il pensiero del rinascimento*, Firenze 1940, págs. 110 y sigs.

3 Cfr. Gentile, lugar citado.

4 "*Quidam mortalis deus*".

tales, que, sin embargo, no significaban para él conciencia y goce de una perfección acabada y satisfecha de sí misma, como la que suele atribuirse a los dioses, sino insatisfacción constante de lo realizado, exigencia continua de superación, anhelo de investigación de lo desconocido, para captar, entender y explicar los misterios de la naturaleza, tormento de una aspiración inextinguible hacia el inalcanzable infinito.

O Lionardo ¿perchè tanto penate?

Oh Leonardo, ¿por qué os atormentáis tanto? Esta pregunta, escrita por un amigo suyo en una hoja del Códice Atlántico, documenta la inquietud insaciable del espíritu de Leonardo, que siempre se atormenta por la conciencia de faltas y lagunas en sus obras y conocimientos. Como artista, que reclama en su obra un esfuerzo ulterior y más grande, Leonardo exige en sí mismo la presencia interior activa del crítico, siempre insatisfecho de su propia creación, y acicateándose a sí mismo con el aguijón del ideal inalcanzado. "Cuando la obra queda al mismo nivel del propio juicio crítico —dice— es mal indicio en semejante juicio; y cuando la obra se coloca más arriba del juicio, es pésimo indicio, así como ocurre a quien se asombra por haber obrado de manera tan perfecta. Pero cuando el juicio supera la obra, esto, sí, es indicio perfecto"; porque entonces "la obra nunca termina de mejorar, si no lo impide la avaricia". Por lo tanto "es un mal maestro aquel cuya obra se coloca más arriba de su propio juicio crítico, y solamente se dirije hacia la perfección del arte aquel cuya obra es superada por el juicio" [5].

La misma exigencia —anota Gentile— afirma Leonardo en el dominio de la ciencia. "La verdad fué solamente hija del tiempo" [6], conquista gradual y progresiva siempre imperfecta, que en su generación infinita nunca podrá ser captada totalmente por nadie. "¿Cuál es —pregunta Leonardo— aquello que no se da, y que si se diera ya no sería? El infinito. Porque si pudiese darse sería terminado y finito; pues lo que puede darse tiene su límite en lo que lo abraza en sus extremos" [7]. Sin embargo, justamente por esta

[5] *Trat. pint.*, §§ 57, 62, 406; Richter nº 498.
[6] *Ms. M.*, 58 v.
[7] *Cód. Atl.*, 131 t.

imposibilidad de ser aprehendido, el infinito es objeto de inextinguible aspiración y continuo esfuerzo; la perfección en el arte, así como la plenitud en los conocimientos, son los ideales inalcanzables que provocan el infinito esfuerzo y el infinito progreso.

De tal modo, arte y ciencia son formas mutuamente vinculadas de un mismo anhelo y esfuerzo de conocimiento y conquista; no permanecen separadas sino que se compenetran recíprocamente, en una misma exigencia de comprensión y creación. En esto debemos reconocer con Cassirer [8] una característica de la época renacentista, que se ha manifestado en Leonardo más intensamente que en otros contemporáneos. En la escuela de Andrea del Verrocchio y en toda la atmósfera de su tiempo, Leonardo había respirado esta necesidad de vinculación mutua, no sólo entre las distintas artes que muchos artistas de la época solían cultivar y ejercer conjuntamente, sino también entre artes, ciencias y filosofía. "Las exigencias pictóricas —escribe Bongioanni en su *Leonardo pensatore*— se convirtieron para él en exigencias especulativas. Sin salir de la pintura, Leonardo entraba en la epistemología y la metafísica. Filósofo, científico, Leonardo es siempre pintor" [9]. Pero hay que completar estas afirmaciones con las recíprocas: pintor y artista, Leonardo, es siempre filósofo y científico, y entra en la pintura y en el arte sin salir de la epistemología y de la metafísica.

Es esto lo que no entendieron a veces sus contemporáneos, cuando, al reconocer en él al sumo artista, le reprocharon, como una desviación y una pérdida de tiempo y energías, sus investigaciones científicas y especulaciones filosóficas. "Otro más entre los primeros pintores del mundo —escribía sobre Leonardo, Baltasar Castiglione, el autor del *Cortesano*, alrededor del año 1514— desprecia el arte en el cual descuella, y se ha puesto a aprender filosofía, de la que tiene tan extrañas concepciones y nuevas quimeras que él mismo, con toda su pintura, no sabría pintarlas" [10]. Y aun cuando se trataba de investigaciones y experiencias científico-técnicas relativas a la propia pintura, se las reprochaban como cosas extrañas a su arte; así Vasari narra que cuando el papa León, en Roma, le había confiado la ejecución de una obra, y Leonardo se puso a destilar aceites y hierbas para preparar sus tinturas especiales, el

[8] *Indiv. e cosmo. nella filos. del rinascim.*, Firenze 1955, págs. 252 y sigs.

[9] Bongioanni, *Leonardo pensatore*, Piacenza 1935, pág. 9.

[10] Análogamente Vasari habló de los *caprichos* y las *herejías* de Leonardo.

papa exclamó: "¡Ay de mí! Éste no hará nada, pues empieza por pensar en el fin de su obra antes que en el comienzo".

Leonardo se quejaba de semejante incomprensión de las exigencias que eran para él a tal punto intrínsecas, no sólo a la técnica, sino a la propia creación artística, que no puede prescindir de la investigación y el estudio científicos de la naturaleza. "Entre los innumerables necios —escribió—, hay una secta llamada de los hipócritas, que tratan siempre de engañarse a sí mismos y de engañar a los demás... Y son los que reprochan a los pintores que estudien en los días de fiesta las cosas que pertenecen al conocimiento verdadero de todas las figuras que tienen las obras de la naturaleza, y con suma diligencia traten de adquirir el conocimiento de aquéllas en la medida de sus posibilidades. Pero callen tales censores, porque ésta es la manera de conocer al Creador de tantas cosas admirables y de amar a tan grande Inventor. Pues el gran amor nace del gran conocimiento de la cosa amada, y si tú no la conoces, poco o nada puedes amarla" [11].

Aquí —comenta Gentile [12]—, aparece el *amor dei intellectualis*, que luego Spinoza saca del pensamiento renacentista; aparece la herencia del amor platónico, que impulsa al amante hacia el objeto de su amor para unirse con él y hacer con él mismo una sola idéntica cosa [13]. Aparece aquí y en otras partes, donde Leonardo escribe que "el amor es tanto más ardiente cuanto es el conocimiento más certero" [14], como exigencia de conocimiento e impulso de amor a la vez, que necesitan la creación para satisfacerse. Así, la creación artística es al mismo tiempo conocimiento científico: hija y madre la primera del segundo, así como el segundo es hijo y padre de la primera, inseparables uno de otra, como el anverso y reverso de una misma y única actividad espiritual.

La creación artística es obra de la fantasía, pero de una fantasía *exacta* [15], que, tal como hace la ciencia, descubre en lo visible la oculta necesidad interior que lo gobierna, y trata de reproducirla. "La ciencia —dice Leonardo— es una segunda creación realizada por el discurso, la pintura es una segunda creación realizada por la

11 *Trat. pint.*, § 87.
12 *Op. cit.*, pág. 138.
13 *Cfr. Trat. pint.*, 11; *Cód Triv.* col. 6 r.
14 *Cód. Atl.*, 207 r.
15 Cfr. Cassirer, *op. cit.*, p. 251.

fantasía" [16]; pero el valor de ambas creaciones para Leonardo (como señala Cassirer, p. 255) no procede de su alejamiento de la naturaleza ni de su verdad, sino precisamente del descubrimiento y la expresión de semejante verdad. Sin duda, la pintura, según Leonardo, puede crear formas que no tienen su exacto original en la naturaleza; ella "puede contener todas las formas que están y las que no están en la naturaleza" [17]; y "supera a la naturaleza en el hecho de que los seres naturales son el número finito, y las obras que el ojo manda ejecutar a las manos son infinitas, tal como lo demuestra el pintor en la ficción de infinitas formas de animales y hierbas, plantas y lugares" [18]. Pero esta creación de formas nuevas, lejos de poder cumplirse fuera de toda ley, abandonada al arbitrio de una fantasía desenfrenada, debe obedecer a las leyes que gobiernan la constitución de las formas naturales, si quiere ser un medio de comunicación entre la imaginación del artista y la de su público. El pintor, dice Leonardo, puede crear con su pincel todo lo que le da la gana: "si quiere ver bellezas que lo enamoren, es dueño de generarlas; si quiere ver cosas monstruosas que den espanto, o grotescas que hagan reír, o bien dignas de compasión, es señor y dios de ellas. Y si quiere engendrar sitios y desiertos, lugares umbrosos y frescos en temporadas bochornosas, o lugares calientes en temporadas frías, los configura. Si quiere valles, si quiere desde las altas cumbres de las montañas descubrir amplias campiñas, o quiere ver después de aquéllas el horizonte del mar, es dueño de hacerlo; y si desde los valles bajos quiere ver las altas montañas o desde las altas montañas los valles bajos y el mar. Y, en efecto, lo que está en el universo por esencia, presencia o imaginación, él lo tiene antes en la mente y luego en las manos, y éstas poseen tan grande excelencia que al mismo tiempo engendran una armonía proporcionada de una mirada única, tal como hacen las cosas" [19].

Pero no cabe duda que, en todo esto, la misma invención pictórica quiere y debe, para lograr sus fines, producir en los que la vean las impresiones, emociones y reflexiones que el pintor tiene en la interioridad de su espíritu; y por esto su fantasía no puede ser arbitraria, sino que debe hablar el mismo lenguaje de la naturaleza conocido por todos los hombres, es decir, utilizar los medios,

16 *Trat. pint.*, 38.
17 *Trat. pint.*, § 31.
18 *Ibid.*, § 28.
19 *Ibid.*, § 13.

los elementos, las proporciones con que la naturaleza produce, en quien la contempla, los efectos que el pintor quiere generar mediante su obra. El pintor debe darse cuenta de las razones o causas que producen los resultados que él quiere lograr; o sea que debe conocer la naturaleza real, y conocerla no de una manera superficial, tal como puede percibirla pasiva y empíricamente un ojo distraído e incapaz de analizarla y de entender el secreto de las impresiones que ella produce en sus observadores, sino de una manera activa y profunda, que reconozca y comprenda las razones de las cuales procede necesariamente el efecto que el artista experimenta en sí mismo y quiere producir en los demás.

El artista, por lo tanto, no puede ser artista verdadero sin ser científico, sin penetrar con su análisis en los secretos de la naturaleza, sin comprender las razones que operan en ella y descubrir las leyes de necesidad por las cuales ella produce sus efectos. Aquí encontramos el motivo primordial de las investigaciones anatómicas, zoológicas, botánicas, geológicas, ópticas, mecánicas, etc., de Leonardo, que le han permitido realizar descubrimientos asombrosos para su época y crear nuevas ramas de la ciencia que no tenían antecedentes en las edades pasadas.

El artista que quiere representar el movimiento de hombres y animales, la expresión de sus sentimientos, las actitudes correspondientes a las distintas índoles y situaciones personales, ha de conocer cómo se producen tales movimientos, expresiones, actitudes, mediante las cuales debe manifestarse en las figuras pintadas "el concepto de su alma" [20], conocer los "signos de los rostros que muestran la naturaleza de los hombres" [21]; debe saber cuál es el mecanismo de los músculos, los tendones, los huesos, etc., que los determina; debe darse cuenta de las proporciones que gobiernan las formas, profundizar el estudio de esa "*divina proporción*" que el matemático amigo de Leonardo, Luca Pacioli, hacía objeto de un tratado, declarándola no sólo madre del saber, sino "madre y reina del arte". La teoría del arte coincidía en todo esto con la teoría de la ciencia, y debía reconocer no sólo los elementos y las formas de la realidad natural, sino también el dominio en ella de leyes matemáticas que le confieren la necesidad que le es intrínseca.

Sin embargo, en la unidad del espíritu leonardiano, la vincula-

20 *Cód. Otl.*, fo. 137 r.
21 *Trat. pint.*, I, 312 ed. Ludwig.

ción entre el arte y la ciencia no significaba solamente dependencia unívoca de la primera con respecto a la segunda, sino recíproca, por la cual la pintura y el dibujo se hacían generadores de conocimientos y ciencias. Leonardo había aprendido de Vitruvio las consecuencias producidas en la época de Anaxágoras y Demócrito, sobre el desarrollo de la matemática, la óptica y la astronomía antiguas, por la innovación del pintor Agatarco, introductor de la perspectiva en la pintura. El dibujo, dice Leonardo, "ha dado a luz la ciencia de la astronomía ... Ninguna parte existe en la astronomía que no sea oficio de las líneas visuales y de la perspectiva hija de la pintura ... dentro de cuyas líneas se incluyen todas las varias figuras de los cuerpos engendrados por la naturaleza" [22]. Al dibujo Leonardo reserva una parte importante en sus manuscritos científicos, pues ve en el dibujo tanto el lenguaje de la ciencia geométrica y la condición necesaria de su desarrollo como el medio indispensable para fijar y convertir de momentáneas en permanentes las conquistas de las observaciones anatómicas realizadas en la disección de los muertos o de los vivos. El dibujo —dice Leonardo en el proemio de su proyectado tratado de anatomía— demuestra, en una sola figura permanente, lo que la visión directa de la disección permite contemplar sólo parte por parte en momentos sucesivos y fugaces. El dibujo le es indispensable para la ideación, representación y realización de sus creaciones mecánicas; le ofrece a veces observaciones y le plantea problemas que luego la investigación científica debe profundizar, como en el caso de las leyes del sexo de las plantas y de la filotaxia, o en el de la contracción y dilatación de la pupila proporcionales a la cantidad de luz que la hiere, que Leonardo declara haber observado primeramente como pintor y, posteriormente, haber tratado como teórico [23].

La deuda que el arte tiene siempre con la ciencia se la retribuye mediante su contribución al desarrollo de los conocimientos científicos, en un intercambio continuo que las hace inseparables; y si Leonardo dice en un lugar de su *Tratado de la pintura* que "el pintor por sí mismo, sin ayuda de ciencia o de otros medios, procede inmediatamente a la imitación de las obras de la naturaleza" [24], a estas palabras debe darse igual sentido que a las otras aseveraciones del mismo tratado, es decir, que el pintor debe "convertirse en la

22 *Ibid.*, §§ 6 y 17.
23 *Ms. D.*, f. 13 r.
24 *Trat. pint.* § 10.

propia naturaleza", y que "la necesidad obliga a la mente del pintor a transmutarse en la propia mente de la naturaleza" [25]. Lo cual significa que el pintor, más bien que hacerse discípulo de los científicos, debe ser científico él mismo, debe él mismo conocer y comprender la naturaleza, a fin de ensimismarse en ella y poderla reproducir. Debe comprenderla en su mente para hacerla comprender luego mediante la obra de sus manos, por cuya creación "la mente del pintor se transmuta en una similitud de la mente divina" [26]; esto es, el pintor crea porque posee las razones de las cosas.

Leonardo, al afirmar la similitud de la creación artística con la creación divina de la realidad natural, quiere probablemente superar la distinción entre las dos establecida por Ficino en un lugar de su *Theologia platonica* (IV, 1). Ficino partía del reconocimiento general de las razones vivientes que inspiran la mente del artista en la creación de sus obras (imitaciones de la naturaleza) para demostrar que esas razones vivientes operan en la naturaleza misma. El arte, pues, decía Ficino, es una especie de naturaleza que trata la materia desde afuera, quedándose en la superficie de ésta; en cambio, la naturaleza es un arte que modela la materia desde su interior, domina su intimidad y extrae de ella las formas sustanciales. Ahora bien, Leonardo no admite que el arte se quede en la superficie de las cosas, aunque, como en el caso de la pintura, ofrezca solamente representaciones en superficie (por lo cual declara en su *Tratado de la pintura,* p. 433, que "es, en sí misma, cosa superficial, y la superficie no tiene cuerpo"); no sólo la pintura sabe crear con la perspectiva y la distribución de luces y sombras la profundidad en las figuras y los paisajes, sino que además "infunde vida a lo que en efecto es una sola superficie" (*Trat. pint.*, 25), esto es, hace ver en la superficie exterior la manifestación y los efectos de las razones interiores, como al representar la vida, los movimientos y las expresiones de animales y hombres, donde la apariencia externa es el resultado de todo el juego interior de las partes y los órganos, que sólo la disección anatómica descubre y revela. La representación en superficie implica y exige por lo tanto el conocimiento en profundidad de la constitución interior, el dominio de las leyes de su acción, la posesión mental de las ideas certeras mediante las cuales (según decía Ficino) la naturaleza realiza sus obras.

25 *Ibid.*, §§ 30 y 40.

26 *Ibid.*, § 65 y cfr. los §§ de 2 a 31.

Y esto nos permite comprender la advertencia que Leonardo dirige a los artistas para que no tomen "por autor la pintura hecha" de otros artistas, abandonándose a "la imitación de la manera ajena", porque los que estudian las obras de los autores, en lugar de las obras de la naturaleza, se hacen nietos antes que hijos de la naturaleza [27], y no logran comprender a la madre verdadera de su arte en sus razones íntimas, y así hacen decaer su arte. Lo cual no solamente corresponde —como señala Cassirer— a la polémica posterior de Galileo contra el método escolástico, que reemplazaba por el estudio y la reverencia de los autores la investigación y el respeto de la naturaleza, sino que constituye más bien el contenido y la orientación esenciales de la polémica científica del propio Leonardo contra el principio de autoridad y en defensa de la experiencia. "Así quiero decir de estas cosas matemáticas, que los que estudian solamente a los autores y no las obras de la naturaleza, son nietos, no hijos de la naturaleza, maestra de los buenos autores. Oye esta suma tontería de los que reprochan a quienes aprenden de la naturaleza y dejan de lado a los autores, discípulos de esta naturaleza" [28].

Frente a los eruditos, escolásticos o humanistas, atados al principio de autoridad para la solución de cualquier problema, Leonardo gusta proclamarse hombre "sin letras", así como Cusano en su *Idiota* se complacía en declarar la ignorancia y situación de lego (*idiota*), como condición de la verdadera sabiduría [29]. De acuerdo con esta orientación, Leonardo declara: "aún cuando yo no supiese como ellos alegar el testimonio de los autores, alegaré algo mucho mayor y más digno alegando el testimonio de la experiencia, maestra de los maestros de aquéllos. Éstos andan hinchados y pomposos, vestidos y adornados, no con sus propias fatigas, sino con las ajenas, y no me quieren conceder las mías a mí mismo. Y si me desprecian a mí, inventor, ¿cuánto más no podrán ser censurados ellos, que no son inventores sino pregoneros y recitadores de las obras ajenas?" [30] "Muchos creen tener razón de censurarme porque mis pruebas están en contra de la autoridad de ciertos hombres que ellos, en sus juicios inexpertos, tienen en gran reverencia, sin consi-

27 *Cód. Atl.*, *f.* 13 gv. p 141 r; *Trat. pint.*, I, 69.
28 *Cód. Atl.*, f. 13 pr.
29 Cfr. Cassirer, *op. cit.*, 84 y sig.
30 *Cód. Atl.*, 117 r.

derar que mis pruebas han nacido por la sencilla y pura experiencia, que es maestra verdadera" [31].

De esta manera la vindicación de la naturaleza se presenta como vindicación de la experiencia y observación directa de los fenómenos. La naturaleza, con sus secretos misteriosos, estimula la curiosidad y fascina la mente del hombre, la cual se encuentra frente al misterio dividida entre el temor y el deseo de investigarlo, tal como el explorador que en el umbral de una pavorosa caverna, a la vez que teme las tinieblas amenazadoras, anhela entrar en ella y ver qué hay en su interior [32]. Así presenta Leonardo su propia alegoría de la caverna, muy diferente por cierto de la platónica, pero semejante a esta última en la caracterísitca consideración del conocimiento como visión de lo real; lo cual lo lleva, en el *Tratado de la pintura,* a la exaltación del ojo como principio de toda ciencia y arte y creación cultural humana.

"Quien pierde la vista pierde la visión y la belleza del universo y queda como el encerrado vivo en una tumba, donde conserva movimiento y vida. ¿No ves que el ojo abarca la belleza del mundo entero? Es el jefe de la astrología. Hace la cosmografía, dirige y corrige todas las artes humanas . . . Es principio de las matemáticas . . . Ha engendrado la arquitectura, la perspectiva, la divina pintura . . . Es la ventana del cuerpo humano por la cual el alma especula y goza la belleza del mundo . . . Mueve a los hombres de Oriente a Occidente; ha creado la navegación. Y supera a la naturaleza en el hecho de que los simples naturales son finitos, y las obras que el ojo manda realizar a las manos son infinitas" [33].

En esta exaltación del ojo, instrumento esencial de la experiencia, es evidente —como señaló Gentile [34]— que se identifica su virtud con la de todo el pensamiento humano, cuya actividad no es solamente de recepción y observación, sino además de explicación y dominio de la realidad natural y de invención y creación de realidades nuevas. Por lo tanto, ya esto nos previene que no debemos interpretar el concepto leonardiano de experiencia dentro de un estrecho significado empírico. Desde luego, Leonardo opone la exigencia y la práctica de la experiencia a todo procedimiento aprio-rista que quiera basarse únicamente en los "discursos", y se ríe del

31 *Cód. Alt.,* 119 r.
32 *Richter* II, nº 1000.
33 *Trat. pint.,* § 28.
34 *Op. cit.,* 149.

filósofo que se sacó los ojos para que ver no le impidiera pensar. "Fué un acto compañero del cerebro y de los discursos, porque todo fué locura . . . Loco el hombre, loco el discurso, y sumamente estúpido el sacarse los ojos" [35]. Por cierto, al polemizar contra quien diga que las ciencias comienzan y terminan en la mente, Leonardo da como primer motivo de su repudio de tal tesis el hecho de que "en semejantes discursos mentales no interviene la experiencia, sin la cual nada puede de por sí dar certeza" [36]. Y preconiza huir de los preceptos de aquellos especuladores cuyas razones no son confirmadas por la experiencia [37]; y proclama que "la sabiduría es hija de la experiencia" [38] que la experiencia "es la verdadera maestra" [39].

Pero éstas y muchas otras declaraciones semejantes, que se encuentran a cada paso en las páginas de Leonardo, no autorizan a considerarlo un mero empirista, como hicieron a veces los historiadores de tendencia positivista. El empirista puro carece, según Leonardo, de la orientación indispensable para sus actividades: "los que se enamoran de la práctica sin la ciencia —dice— son como el piloto que está en un barco sin timón ni brújula, que nunca sabe con certeza a dónde va; siempre la práctica tiene que edificarse sobre la buena teoría" [40]. En el conocimiento científico Leonardo distingue dos elementos igualmente indispensables y mutuamente vinculados: la experiencia y las razones, esto es, la observación de los fenómenos reales y la comprensión de la necesidad causal y de las leyes de su producción.

"Realizaré —dice— algunas experiencias antes de proseguir adelante, pues mi propósito es basarme primero en la experiencia y después demostrar, mediante la razón, por qué semejante experiencia está forzada a obrar de tal manera. Y ésta es la verdadera norma, de acuerdo con la cual tienen que proceder los investigadores de los hechos naturales. Y a pesar de que la naturaleza comienza por la razón y termina por la experiencia, a nosotros nos es preciso recorrer el camino contrario, es decir, comenzar por la experiencia y mediante ella investigar la razón" [41].

35 *Trat. pint.*, 16.
36 *Ibid.*, I, 10 (Ludwig).
37 *Ms. B.* f. 4 v.
38 *S. K. M.* III, 80 v.
39 *Cód. Atl.*, f. 119 r.
40 *Trat. pint.*, § 52; *Mg. G.* f. 8 r.
41 *Ms. E.*, f. 55 r.

Aquí se contempla una oposición entre las dos direcciones, hacia abajo y hacia arriba, en las que el camino entre las causas y los efectos debe ser recorrido por la naturaleza al producir la realidad de las cosas, y por la mente humana al conocerla: la primera, parte de las causas para engendrar los fenómenos que ofrece a nuestra experiencia; la segunda, debe partir de esta experiencia para llegar al descubrimiento de las causas; de este modo —señala Cassirer—, como ya para Aristóteles, lo que es primero de por sí resulta último para nosotros [42].

Sin embargo esta oposición puede subsistir solamente si la actividad cognoscitiva del hombre se considera llegada a su meta final con la intuición de las razones explicativas de los fenómenos experimentados; es decir, si se supone que en la intuición de la causa la mente pueda detenerse, completamente satisfecha y segura de sí misma, sin necesitar otra investigación ulterior. Lo cual parece aceptado a veces por Leonardo, como cuando escribe: "Ningún efecto existe en la naturaleza sin razón. Entiende la razón y no te hará falta la experiencia" [43]. Pero al declarar de este modo innecesaria la experiencia cuando se haya entendido la razón, Leonardo debería renegar de su misma advertencia: "Huye de los preceptos de los especuladores, cuyas razones no están confirmadas por la experiencia" [44]. Y debería justificar aún aquella ciencia de puros discursos que justamente repudia como incapaz de verdad. "Y si tú dices que las ciencias que comienzan y terminan en la mente son verdaderas, no tienes en modo alguno razón, y en primer lugar porque tales discursos mentales no se basan en la experiencia, sin la cual nada puede ser absolutamente cierto" [45].

Desde luego, podría pensarse en una conciliación del contraste indicado suponiendo que Leonardo exija la experiencia en el momento inicial de la investigación, pero no la considere necesaria en el momento final, cuando se haya alcanzado la explicación causal. En este sentido, precisamente, parece expresarse una advertencia que Leonardo se dirige a sí mismo: "Recuerda, cuando comentas las aguas, que debes alegar primero la experiencia y luego la razón" [46]; aquí la experiencia parece constituir el punto de partida y la razón

42 *Op. cit.*, 245.
43 *Cód. Atl.*, f. 147 v.
44 *Ms. B.*, f 4 v; cfr. *Ms. I* f 102.
45 *Trat. pint.*, § 1.
46 *Ms. H.*, vol. 2, f. 42 r.

el punto de llegada, con el cual quedaría acabado y completo todo el ciclo de la investigación científica. Lo cual parece confirmado por otra declaración más explícita que dice: "La experiencia, intérprete entre la naturaleza industriosa y la especie humana, nos enseña que aquello que la naturaleza, obligada por la necesidad, hace entre los mortales, no puede hacerse de manera distinta de la señalada por la razón, que es su timón" [47].

Sin embargo, la solución indicada corresponde al concepto integral del procedimiento científico de Leonardo, que incluye una doble exigencia de experimento, ya como condición inicial, ya como averiguación final. "Pero me parece (dice el § 33 del *Tratado de la pintura*) que son vanas y llenas de errores aquellas ciencias que no han nacido de la experiencia, madre de toda certeza, y no terminan en experiencia conocida, esto es, que su origen medio y fin no pasan por ninguno de los cinco sentidos" [48]. Además de nacer de la experiencia, única que pueda sugerirnos la razón verdadera, la ciencia debe por lo tanto terminar en la experiencia confirmadora. "Antes que yo confirme tal proposición —dice en otro pasaje—, haré experiencia de ella... Formula tus proposiciones y alega las cosas mencionadas como ejemplos y no como proposiciones, lo cual será muy sencillo. Y dirás de la manera siguiente: experiencia" [49]. Y en otras partes: "se prueba mediante la razón y se confirma mediante la experiencia" [50]; y entonces puede decirse tanto que "esta experiencia ha nacido de la razón" [51] como que "esta razón se ve manifiestamente confirmada por la experiencia" [52].

Así se aclara la exigencia de que la ciencia nazca de la experiencia y termine en ésta, y que su origen, medio y fin pasen por los sentidos. Esta exigencia, precisamente, inspira la teoría leonardiana de la ciencia y del arte como segunda creación: la ciencia es una segunda creación efectuada por la razón, así como la pintura es una segunda creación efectuada por la fantasía; y esta segunda creación significa una realización que sólo puede cumplirse en el mundo de la experiencia sensible.

La razón para Leonardo es una facultad distinta de los sentidos,

47 *Cód. Atl.*, f. 85 r.
48 *Trat. pint.*, § 33.
49 Cfr. *Ms. D.*, f. 3 r; *Ms. A.* f. 31 r.
50 *Ms. A.*, f. 57 r.
51 *Ms F.*, f. 29 r.
52 *Ms. A.*, f. 46 r.

pues, según reza un aforismo del Códice Trivulzio, discutido por Prantl, Ueberweg y Gentile [53], "los sentidos son terrestres, y la razón está fuera de aquéllos cuando contempla". Por esta existencia separada, precisamente, la razón logra extraer de la experiencia sensible la idea de la causa; pero si luego la mantuviese separada de la experiencia en el mundo de las ideas puras, objeto de la contemplación, no podría explicar la realidad fenoménica, ni darnos la ciencia de la naturaleza. Para crear esta ciencia, la investigación no puede detenerse en los límites del solo procedimiento que va de la experiencia a la causa, inverso al de la naturaleza que va de la causa a la experiencia, sino que debe superar tal oposición, integrando el método analítico o resolutivo, con el sintético o compositivo, es decir, como observa Cassirer [54], unificándolos ambos en un verdadero proceso cíclico que de la experiencia se eleva a las razones para descender nuevamente de las razones a los fenómenos. No solamente la ciencia de la naturaleza debe reconocer que el camino de la mente hacia arriba coincide con el de la naturaleza hacia abajo, sino que debe recorrer ambos caminos sucesivamente, volviendo mediante la verificación experimental a esa misma experiencia de la cual ha partido para alcanzar la idea explicativa. Únicamente al cumplir este proceso cíclico, únicamente al tener "antes en la mente y luego en las manos" [55] la realidad de las cosas, la ciencia obedece a la exigencia que Leonardo le impone, al decir que ella "siempre, sobre los primeros, verdaderos y conocidos principios, procede sucesivamente con secuelas verdaderas hasta el final" [56].

En este sentido, probablemente, debemos interpretar la advertencia de Leonardo al investigador de la naturaleza, a fin de que no alimente la ilusión de conocer de verdad lo que hace la naturaleza por sí misma, sino solamente lo que él mismo realiza: "Oh investigador de las cosas, no te jactes de conocer las cosas que ordinariamente la naturaleza lleva a cabo por sí misma; pero alégrate de conocer el fin de aquellas cosas que son diseñadas por tu mente" [57]. El fin de estas cosas se conoce cuando uno las tiene "primero en la mente y luego en las manos", primero en la razón y luego en la

53 *Cód. Triv.*, 33 r.; cfr. Prantl., *Leon d. V. in philos. Begichung*, München 1885; Ueberweg, *Greendriss d. Gesch. d. Philos. d. Neuzeit*, 1888, p. 35; Gentile, *op. cit.*, 132.

54 *Op. cit.*, pág. 270.

55 *Trat. pint.*, § 13.

56 *Ibid.*, § 33.

57 *Ms. G.*, f. 46 r.

experiencia, que significa en este caso experimento, realización, segunda creación. En Leonardo hay un presentimiento germinal del principio de Vico: *verum ipsum factum;* para conocer la verdad, tenemos que producir nosotros mismos el objeto de nuestro conocimiento.

Sin duda Leonardo parece, como notó Cassirer [58], oscilar entre dos determinaciones opuestas al alegar como principio fundamental ora la razón, ora la experiencia; y además, al hablar de experiencia, no hace distinción entre la observación de los fenómenos que se nos presentan espontáneamente y su reproducción provocada y dirigida por nosotros en el experimento. Pero estas vacilaciones e indistinciones representan las incertidumbres inevitables en quien recorre como primer explorador un territorio nuevo, y va buscando y abriéndose un camino que otros luego recorrerán con seguridad. Leonardo, en efecto, es el precursor del método experimental de Galileo, y a pesar de las dificultades contra las cuales debe luchar, como todo precursor, logra ya la visión de los elementos y las fases de ese método, al cual la ciencia moderna de la naturaleza debe su propio desarrollo.

Leonardo ya sabe claramente que la ciencia de la naturaleza exige, como primer paso, la aprehensión de los fenómenos reales en la experiencia, pero no puede detenerse en la mera comprobación de los hechos, sino que requiere el reconocimiento y la demostración de la necesidad y la ley que los gobiernan. "La necesidad es maestra y tutora de la naturaleza; la necesidad es tema e inventora de la naturaleza y freno y regla eterna" [59]. "La naturaleza no rompe su ley" [60]. "La naturaleza se halla obligada por la razón de su ley que en ella vive de manera infusa" [61]. "¡Oh admirable necesidad!, tú, con suma razón, obligas a todos los efectos a participar de sus causas, y con suma e irrevocable ley cada acción natural te obedece mediante una brevísima operación. ¡Oh magna acción! ¿Qué ingenio podrá penetrar tal naturaleza? ¿Qué lengua puede explicar tal maravilla? Ninguna, por cierto. Esto dirige el discurso humano hacia la contemplación divina" [62].

Sin embargo, esta idea de una fuerza divina inmanente en toda

58 *Op. cit.*, pág. 243 y sig.
59 Richter II, nº 1135.
60 *Ms. E.*, f. 43 v.
61 *Ms. c.*, f. 23 v.
62 *Ms. A.*, f. 24 r., *Cód. Atl.*, f 345 v.

la naturaleza, que lo mueve todo y lo determina todo por una necesidad y ley intrínsecas, no impulsa a Leonardo hacia el camino por el cual marchó, en el mismo Renacimiento, la nueva metafísica, desde Pico y Cardano hasta G. B. della Porta, Bruno y Campanella, asociando la filosofía de la naturaleza de Telesio con las llamadas ciencias ocultas y la magia natural. Cassirer [63] ha señalado que la corriente que parte de Cusano, y a través de Leonardo llega hasta Galileo y Kepler, nos muestra una manera de estudiar la naturaleza en directa oposición con la explicación místico-mágica. Para esta corriente, el sentido de la naturaleza no debe experimentarse místicamente, sino pensarse como sentido lógico; lo cual no puede alcanzarse sino pasando por la matemática. "Nada cierto tenemos en nuestra ciencia (había escrito Cusano en su *De possest*) sino nuestra matemática" [64]. En efecto, por haber sido el mundo creado por Dios, "con número, peso y medida", como dice Ficino en su *Theologia platonica,* o, como dice Luca Pacioli, "sometido por necesidad al número, peso y medida", deben ser "matemáticos (declara Pacioli) el fundamento y la escala para llegar al conocimiento de toda otra ciencia por estar aquéllos en el primer grado de la certeza". Y Leonardo vuelve a declarar: "Ninguna investigación humana puede llamarse ciencia verdadera si no pasa por las demostraciones matemáticas" [65]. "Ninguna certeza hay donde no pueda aplicarse una de las ciencias matemáticas o de las que están unidas con las matemáticas" [66]. E imitando a Platón, que inhibía a los ignaros de matemáticas el ingreso en la Academia ("nadie entre que no sepa geometría"), Leonardo escribe: "No me lea quien no es matemático, en mis Principios" [67].

La matemática, en efecto, ofrecía al arte y a la ciencia igualmente el principio de la proporción y la medida, además del rigor de las demostraciones. "Aquí —dice Leonardo— no se argüirá que dos 3 puedan hacer más o menos que 6, ni que un triángulo tenga sus ángulos menores de dos ángulos rectos; sino que toda disputa queda destruída y reducida al silencio eternamente" [68]. El conocimiento de las causas naturales y de su relación con los efectos se

63 *Op. cit.*, 91 y sigs., 233 y sigs.
64 En *Opera*, p. 259.
65 *Trat. pint.*, § 1.
66 *Ms. G.*, f. 96 v.
67 Richter I, nº 3.
68 *Trat. pint.*, § 33.

hace preciso y exacto mediante la precisión y exactitud de la matemática, mientras la insensatez de los metafísicos y secuaces de la magia "quiere engañarse a sí misma y a los demás . . . despreciando las ciencias matemáticas donde está contenido el conocimiento verdadero de las cosas . . . y quiere luego transcurrir en los milagros y escribir y dar noticias de aquellas cosas de las cuales la mente humana no es capaz, y que no pueden demostrarse por ningún ejemplo natural" [69].

La matemática encuentra en el estudio de la naturaleza su más fecundo terreno de aplicación; aquí también Leonardo es el precursor directo de Galileo, y lo evidencia además su constante estudio e invención de máquinas e instrumentos para experimentar, cuyos proyectos y dibujos ocupan tanta parte de sus manuscritos. Es evidente que ha despertado en él la conciencia de la importancia científica de los instrumentos, que faltaba a los antiguos, y que al afirmarse en la física moderna se convierte, sobre todo de Galileo en adelante, en la fuerza impulsiva más eficaz de las conquistas y de los progresos de esta ciencia.

Leonardo ya declara que la mecánica es "el paraíso de las ciencias matemáticas", porque en ella se cosechan "los frutos" de la matemática [70]; y de este modo la exigencia de cosechar los frutos obliga al investigador, que se haya elevado de la experiencia preliminar a la razón explicadora, a usar esta última como causa productora para confirmar en una nueva experiencia provocada, la verdad de la ley descubierta. De tal modo se cumple y se cierra, con la verificación experimental, el ciclo investigativo de la ciencia, así como se cumple y se cierra el ciclo del arte con la realización de la idea concebida por la fantasía exacta, en la obra que representa la "segunda creación".

Es evidente, en la exigencia de este retorno final a la experiencia realizadora, tanto en el arte como en la ciencia, un decidido alejamiento del platonismo. Los historiadores que al reaccionar contra la errónea interpretación de Leonardo como puro empirista lo han declarado un platónico, han incurrido en el mismo error de definir el pensamiento leonardiano mediante uno solo de los elementos que confluyen en su composición. El momento platónico del retorno al *logos* juega sin duda un papel esencial en la epistemología de Leo-

69 *Quand. d'Anatomía,* II, f. 14 r.

70 *Ms. E.,* f. 8 v.

nardo, como luego en la de Galileo; y se afirma de manera expresa en el aforismo ya citado: "los sentidos son terrestres, y la razón está fuera de aquéllos cuando contempla". Pero, según el espíritu y la letra del platonismo, esta contemplación racional, purificada de toda mezcla terrestre, debía constituír la conclusión y meta del conocimiento verdadero; y por eso en la *República* Platón niega a la misma astronomía el derecho y la posibilidad de comprender mediante la vista lo que debe contemplarse únicamente mediante la razón y el pensamiento puro; y critica a los pitagóricos por haber considerado astros y distancias reales, cuerdas y longitudes, movimientos, vibraciones y acuerdos perceptibles, buscando en la experiencia sensible lo que, según Platón, debe buscarse solamente en el dominio de lo suprasensible [71]. Análogamente, en muchos lugares de sus *Diálogos* Platón condena las artes plásticas como artes de imitación, incapaces de la visión de la idea [72]. Diametralmente opuesta es la orientación de Leonardo, artista y experimentador, para la cual la realización es el fin verdadero de la investigación y —según afirma Cassirer— [73] la pintura tiende a convertirse en la expresión más alta de la filosofía. Esta orientación se adhiere a la rehabilitación de la sensibilidad efectuada por Cusano, gracias a la cual "la experiencia ya no es el polo opuesto a la razón científica, sino la esfera y el medio de su realización" [74].

El momento del empirismo y el momento del racionalismo platónico se han conciliado y asociado así en el método científico, cuyo ciclo se inicia en la experiencia para extraer de ella analíticamente la razón, y concluye sintéticamente en el experimento, que al reproducir el fenómeno, con la ayuda de los instrumentos, verifica la explicación racional.

Pero el motivo que inspira a Leonardo la exigencia de la verificación experimental no es solamente práctico, de realización, sino también cognoscitivo, por la conciencia de la posibilidad de errores en la concepción y demostración puramente racionales de la causa. Una forma particular de tales errores consiste en no haber considerado los impedimentos a la realización de los efectos calculados: lo cual significa que la causa imaginada era tan solo un momento de la causa total, que debe, por lo tanto, determinarse como resul-

71 Cfr. Zeller-Mondolfo, *La filosofia dei Greci,* Firenze 1938, vol. II, 377 y sig.
72 Cfr. P. M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps,* II éd. Paris, 1952.
73 *Op. cit.,* p. 268.
74 *Ibid.,* p. 269.

tante de las fuerzas en conflicto. "Pues —dice Leonardo—, dado un principio, es necesario que lo que sigue del mismo sea verdadera consecuencia de tal principio, si no resulta impedido; y si, no obstante, sigue algún impedimento, el efecto que debía seguir del principio mencionado participa de tal impedimento en medida tanto mayor o menor cuanto más o menos poderoso sea el impedimento con respecto al principio mencionado" [75].

Pero además de incompleta, la hipótesis explicativa puede ser esencialmente errónea aunque parezca racionalmente fundamentada; por lo cual en todo caso hay que volver a aprender directamente de la naturaleza. "Y tú que encontraste tal intención, vuelve a aprender de lo natural" [76], mediante el experimento. "La experiencia —escribió una vez Leonardo después de enunciar una razón conjetural— te confirmará la proposición antedicha"; pero como esa vez, la experiencia no correspondió a la razón ideada, Leonardo concluyó en sentido contrario al expresado anteriormente [77]. Otras veces la experiencia le sirve para determinar los límites de validez de la razón supuesta. "Antes de hacer de este caso una regla general —dice—, experiméntalo dos o tres veces, observando si las experiencias producen los mismos efectos" [78]; pues "las experiencias engañan a quien no conoce su naturaleza, ya que las que a menudo parecen una misma, a menudo son muy diferentes, como aquí se demuestra" [79].

Entre los muchos ejemplos analizados por Solmi, en que Leonardo multiplica las experiencias variándolas de diversos modos para verificar la hipótesis racional pensada, merece ser recordado uno muy significativo, en el cual una hipótesis, aparentemente apoyada en una demostración geométrica, y por lo tanto aceptada y afirmada momentáneamente por Leonardo, le resulta luego desmentida por una serie de experiencias cuidadosamente efectuadas, y por consecuencia es repudiada y refutada por él. Merece destacarse este caso porque el pasaje en el cual Leonardo expresó su momentánea adhesión a la hipótesis luego rechazada se ha citado a veces (incluso por Gentile, p. 148) como pensamiento característico suyo, sin tener en

75 *Cód. Atl.*, f. 154 r.
76 *Ms. F.*, f. 72 v.
77 *Ms. A.*, f. 49 v.; Solmi, *Nuovi studi sulla filosofia natur. di Leon. da Vinci*, p. 50.
78 *Ms. A.*, f. 47 r.
79 *Ms. I.*, f. 102.

cuenta las pruebas ofrecidas por Solmi [80] del rechazo final al que Leonardo llega a través de muchas y distintas experiencias.

Se trata de la hipótesis matemática —afirmada por peripatéticos y perspectivistas, basados en la teoría geométrica de la visión— de la concentración de los rayos, procedentes de los objetos de la visión, en un punto indivisible del fondo del ojo que —según la expresión leonardiana— "recibe en sí todos los vértices de las pirámides luminosas" [81]. "Aquí —dice Leonardo al aceptar primeramente tal teoría —las figuras, aquí los colores, aquí todas las imágenes de las partes del universo son reducidas en un punto. ¿Qué punto hay más maravilloso? ¡Oh admirable, oh estupenda necesidad, tú obligas, mediante tu ley, a todos los efectos, por camino brevísimo, a participar de tus causas! ¡Estos son los milagros! Escribe en tu anatomía cómo en tan mínimo espacio pueda renacer la imagen y volver a componerse en su dilatación" [82].

Sin embargo, varias experiencias incompatibles con tal teoría llevan luego a Leonardo a dudar de su veracidad y a reconocer la necesidad de admitir toda una superficie sensible en el ojo. Basándose en la persistencia, ya reconocida por él, de las imágenes retínicas, Leonardo nota que el movimiento rápido de una lumbre da la impresión de una línea de fuego, lo cual significa que las impresiones persisten a lo largo de toda una serie de puntos sucesivos de sensibilidad [83], esto es, que debe haber una superficie y no sólo un punto de sensibilidad. Lo cual le es confirmado por la observación de la correspondencia que hay entre el cielo sembrado de estrellas y nuestra visión del cielo, en la distribución de puntos luminosos y espacios intermedios [84]; de modo que debe pasar en el ojo lo mismo que en un espejo, cuya superficie refleja los objetos en todas sus partes y no en un punto único [85]. Las observaciones sugieren de esta manera la nueva razón explicativa del fenómeno visual; y la demostración de semejante razón exige la refutación de los adversarios mediante el experimento. "Dice aquí el adversario que la virtud visiva está reducida en un punto . . . A éste hay que demostrarlo por la experiencia, y después llevarlo a la conclusión de la necesidad de tal ex-

80 *Op. cit.*, 162 y sigs.
81 *Ms. A*, f. 7 v. — 8r.
82 *Cód. Atl.*, f. 338 v.
83 *Ms. K*, f. 119-120; cfr. *Cód. Atl.*, f. 201 r.; *Ms. G*, f. 73 r.
84 *Ms. F.* f. 31 v.; *Ms. E*, f. 15.
85 *Ms. F*, f. 34 r y 36 r.

periencia" [86]. "Y primero mediante la experiencia", que Leonardo realiza por varios medios: una aguja que, situada en la mayor proximidad del ojo, ante el pretendido punto único de visión, no impide la percepción de ningún objeto colocado detrás de ella a cierta distancia; o bien un cedazo de pelo de caballo que, colocado ante el ojo, deja ver todos los objetos que están detrás de él, lo cual demuestra que la virtud visiva existe en toda la extensión retínica (Leonardo dice: por toda la pupila); y lo confirma el hecho de contraerse y dilatarse la pupila en proporción a la cantidad de luz que recibe, a fin de ver mejor los objetos [87]. Además de esto, Leonardo ideó un experimento muy ingenioso [88], en el cual el ojo ve al mismo tiempo un objeto dos veces —en su imagen real y en su imagen aparente— cumpliendo dos movimientos contrarios, lo cual confirma la existencia de una superficie sensible en el ojo, además del hecho de producirse en él invertidas las imágenes de los objetos. Basado en todos estos experimentos concluye Leonardo que "la virtud visiva no está en un punto, como quieren los pintores perspectivistas, sino que está en toda la pupila donde penetran las imágenes de los objetos" [89].

En este ejemplo es evidente el papel que Leonardo hace desempeñar tanto a la experiencia como a la razón en su método experimental. La experiencia debe dar el punto de partida y llevar analíticamente a la hipótesis explicativa o razón; pero ésta no señala el término final de la investigación, sino el punto de partida de su segunda fase sintética, que usa la razón como causa productora en el experimento. El proceso mental de la primera fase, que va del efecto a la causa, a la inversa de la naturaleza, debe integrarse con la reproducción del propio proceso natural, de la causa al efecto, a fin de lograr en el ciclo completo el conocimiento verdadero de la causa y de su conexión con el efecto. Y si el experimento no confirma la hipótesis y sugiere otra diferente, un nuevo ciclo se abre y debe cumplirse hasta alcanzar en la producción real del efecto la prueba del carácter necesario de la causa. Solamente por este camino la investigación humana puede construir la ciencia de la naturaleza; esto es, por el camino recorrido luego de manera magistral por Galileo, pero ya diseñado y seguido, a pesar de las

86 *Ms. D.*, f. 6 v.
87 *Ms. D.*, f 6 v.; *Ms. G.*, f. 44; *Cód. Atl.*, f. 262; Richter I, 32-38.
88 *Ms. E.*, f. 127; *Ms. D.*, f. 4; relato en Solmi, *op. cit.*, 167 y sigs.
89 *Ms. D.*, f. 10 v.

imprecisiones y vacilaciones de un primer esbozo de teoría, por Leonardo, el precursor.

La conciencia que tenía del método científico llevó a Leonardo a descubrimientos geniales y a creaciones de nuevas ramas de las ciencias, que han sido y son causa de asombro para los modernos, que descubrieron en sus manuscritos sus anticipaciones maravillosas [90]. Desde luego, si Leonardo hubiese podido completar y publicar las obras proyectadas, las sugestiones fecundas y el impulso poderoso que ellas podían dar al desarrollo de las investigaciones habrían impreso un ritmo más intenso y rápido al progreso moderno de la ciencia, que, sin embargo, se benefició de sus enseñanzas en la medida (muy difícil de determinar) en que los investigadores de su tiempo pudieron conocer sus manuscritos, antes de la época de olvido e inconsciencia que los ocultó luego y los dispersó en buena parte.

De todos modos, la participación de Leonardo en las corrientes del nuevo pensamiento, precursor del moderno, contribuyó a dar a tales corrientes más fuerza y eficacia histórica; y la misma idea, fundamental en el Renacimiento, de la dignidad del hombre como intérprete y ejemplo del universo natural, microcosmo reflejo del macrocosmo y autor de una segunda creación en el arte y la ciencia, se iluminaba con una nueva luz en la concepción de Leonardo, según la cual, por cierto, "la naturaleza está llena de infinitas razones que nunca existieron en la experiencia" humana [91]; pero, en cambio, mientras las formas naturales son de número finito, las que puede crear el arte del hombre son infinitas [92]. El hombre que crea siempre nuevas formas, infinitamente, es ya para Leonardo el creador del mundo espiritual de la cultura.

RODOLFO MONDOLFO

90 Ver las reseñas dt Marcolongo (*L'opera scientifica*) y Favaro (*Leonardo biólogo*) en el artículo "Leonardo" de la *Enciclopedia italiana.*

91 *Ms. J.*, f. 18; Richter n. 1151.

92 *Trat. pint.*, § 28.

LEONARDO EN LA HISTORIA DE LA CIENCIA

Leonardo constituye, en la historia de la ciencia, una figura de excepción. En primer lugar por su doble carácter de gran artista y de gran científico; es cierto que se han dado figuras científicas que por igual descollaron en actividades distintas: Aristóteles, filósofo y biólogo; Descartes, filósofo y matemático; Leibnitz, filósofo, matemático e historiador; pero eran actividades relativas al campo del saber; mientras que los escasos ejemplos de figuras que se ocuparon de arte y de ciencia: un Goethe, gran poeta pero mediocre científico; un Pascal, y quizá algún otro, no pueden ni remotamente compararse con Leonardo. Más próximos a éste serían en cambio algunos artistas del Renacimiento italiano que se ocuparon científicamente de los fundamentos de su propio arte: un Ghiberti, que se ocupó de óptica; un Piero della Francesca, que se ocupó de perspectiva; un Leon Battista Alberti, más escritor que artista, que se ocupó de numerosas cuestiones científicas; pero, claro es, ninguno de ellos alcanzó, en el campo de la ciencia, los méritos de Leonardo.

En segundo lugar, se da en Leonardo científico el caso poco frecuente de una figura de difícil ubicación en el desarrollo del pensamiento científico. Todo hombre de ciencia es en general un eslabón entre sus autores y maestros, y sus lectores y discípulos; pero en Leonardo la cadena se rompe. Leonardo cita numerosos autores que ha leído en su edad madura, pero de esas citas no es nada fácil averiguar a ciencia cierta cuáles de esos autores han influído sobre su pensamiento; como tampoco es fácil conocer con exactitud quienes, en vida de Leonardo o poco después de su muerte, vieron sus manuscritos y los utilizaron en sus propios trabajos. Precisamente, una de las tareas de este siglo es la investigación acerca de los antecesores y continuadores, que sin duda los hubo, de la obra de Leonardo.

En tercer lugar, Leonardo constituye un caso, aun menos frecuente, de autor inédito absoluto. Como a todo el mundo, a los científicos les gusta publicar en vida, pero en ninguno de los au-

tores cuya obra total fué póstuma se dió el caso de Leonardo, que dejó la labor escrita de toda su vida como un enorme *puzzle*, que sólo él entendía, con cuyos restos sobrevivientes se reconstruye hoy, a la manera de una excavación arqueológica, aquella labor.

Por último, el Leonardo científico fué casi desconocido en su tiempo y totalmente desconocido durante un largo lapso después de su muerte. Como artista su fama y su recuerdo fueron imperecederos, mas no ocurrió lo mismo con las demás actividades a las que dedicó su vida. Los contemporáneos lo conocerían como ingeniero hidráulico o militar, como decorador u organizador de festejos en las cortes de los señores a quienes servía, pero ¿quién conocía su incesante afán por saber, su constante interrogar a la naturaleza, sus preocupaciones científicas y técnicas? No olvidemos que Leonardo fué un gran solitario y que el Leonardo pensador quiso estar solo: frente a la "artifiziosa natura" él dirá a ese interlocutor ideal a quien dirige todos sus escritos: "Si tú estás solo, serás todo tuyo; acompañado por un solo compañero, serás menos tuyo."

En su hermoso estudio *Leonardo filósofo*, B. Croce, para quien Leonardo fué "afilosófico a fuer de naturalista, y antifilosófico a fuer de agnóstico", concibe con justeza el *Trattato della pittura* como autobiografía. Quizá pueda extenderse esta concepción a toda su obra escrita, inseparable de su propia vida; a esos innumerables escritos y dibujos que constantemente iban llenando las libretas de apuntes siempre al alcance de su mano o colgando del cinto; de esas libretas "que siempre has de llevar contigo, de un papel... que no tengas que borrar sino cambiar el usado por uno nuevo; pues no son éstas cosas que deban borrarse, sino conservadas con gran cuidado pues son tantas las infinitas formas y hechos de las cosas, que la memoria no es capaz de retenerlas; de ahí que las guardarás como tus autores y maestros."

Y así fueron apilándose los manuscritos de Leonardo; es probable que algunos quedaran en Italia pero casi todos, si no todos, esos manuscritos acompañaron a Leonardo a Francia, y cuando éste muere su discípulo Melzi recibe en herencia "todos y cada uno de los libros que el susodicho testador posee actualmente."

Melzi, al igual que su maestro, conservó celosamente esos manuscritos, pero al morir en 1568 sus herederos no procedieron lo

mismo y comienza para los manuscritos de Leonardo una era de vicisitudes: se donan, se venden y se roban, van pasando de mano en mano recorriendo media Europa, integran botín de guerra y se reconquistan; y es claro que en tales andanzas muchas hojas se pierden, se destruyen o se mutilan.

Al principio el interés de los coleccionistas se polarizó en los dibujos artísticos que contenían esos manuscritos, de manera que no faltó quien recortara esos dibujos y destruyera el resto de la hoja; otros descompusieron y recompusieron arbitrariamente las páginas con ánimos de reunir dibujos afines, y destruyendo de esa manera la contemporaneidad de los mismos.

Los dibujos de Leonardo: artísticos, anatómicos, técnicos, eran elocuentes por sí mismos; no ocurría lo mismo con sus escritos, frecuentemente fragmentarios, en un italiano peculiar, y cuya escritura especular los tornaba indescifrables a ojo desnudo.

Se explica que el interés que despertara el contenido de esos escritos no fuera inmediato. Melzi, pintor, había compilado el material relativo al arte de la pintura, y esa reunión de fragmentos circuló en forma de manuscritos hasta que en 1651, casi dos siglos después del nacimiento de Leonardo, de uno de esos manuscritos nace el libro *Trattato della Pittura;* otra compilación de esa época sobre cuestiones hidráulicas no se publica hasta 1826. Mientras tanto se iban reuniendo, en los llamados "códices", nuevas series de escritos y dibujos de Leonardo, hasta que a fines del siglo XVIII, en 1797, suena la primera voz que habla de los "ouvrages physico-mathématiques de Léonard". Desde entonces aumentó el interés por la labor científica de Leonardo que hoy puede apreciarse a través de los estudios y reproducciones facsimilares de sus manuscritos.

La labor de Leonardo, actualmente hecha pública y prescindiendo de sus cuadros, llena unas siete mil páginas. Cálculos autorizados, aunque quizá algo pesimistas, reputan que esa labor no es sino la cuarta parte de la producción total de Leonardo, pero incompleta como es puede darnos una idea de su personalidad científica.

La producción científica de Leonardo que se desprende de sus escritos y dibujos, cuando se aparta de ellos los dibujos artísticos, las anotaciones de carácter personal y los fragmentos literarios, abarca casi todos los sectores del saber. El "casi" alude a las dos salve-

dades siguientes: Leonardo no fué ni filósofo ni humanista, de ahí que no se ocupara de cuestiones filosóficas (en el sentido actual del término), ni de cuestiones históricas, sociales, políticas o religiosas. En segundo lugar, Leonardo no se ocupa de astrología, nigromancia, artes ocultas, etcétera; supersticiones que entonces se reputaban científicas y que abundan en los incunables de la época.

Queda entonces, como campo de la actividad científica de Leonardo la ciencia natural en el sentido más amplio, incluída la matemática, en todas sus ramas y en el doble aspecto teórico y práctico.

Sería muy largo enumerar sus numerosas e importantes contribuciones científicas, ya como consideraciones teóricas, ya como aplicaciones técnicas; nos limitaremos a señalar algunos aspectos generales que justifican el excepcional lugar que ocupa Leonardo en la historia de la ciencia.

Destaquemos ante todo que Leonardo es de los primeros que observa y analiza científicamente la naturaleza con ojos modernos. Es probable que sus preocupaciones artísticas lo llevaran a una observación cuidadosa de los seres y de las cosas a fin de reproducirlos fielmente en sus cuadros y en sus dibujos, pero es indudable que más allá de esas preocupaciones artísticas está el afán de re-crear a través del pensamiento la infinita variedad de las formas y de los hechos naturales, así como la búsqueda de la utilización ("i giovamenti") de los fenómenos naturales.

La insaciable curiosidad de Leonardo, su "bramosa voglia", como él dice, de ver "la gran conmistione delle varie e strane forme fatte della artifiziosa natura", su "saber ver con obstinado rigor" son frutos, más que de su calidad de artista, de su condición de autodidacto y de su especial formación intelectual.

Leonardo que no cursó universidad alguna, que tomó conocimiento de los clásicos, y aun imperfecto, sólo en su edad madura, pudo observar y analizar la naturaleza con ojos limpios y la mente vacía, sin que entre los fenómenos naturales y su mente, sus ojos y sus manos se interpusieran "autoridades" consagradas o doctrinas aceptadas. Ignorante como era de todo el saber tradicional, pudo analizar y estudiar la naturaleza sin estorbos ni prejuicios; su inteligencia extraordinaria, su habilidad sin par de artista y artesano, hicieron el resto.

Resultados de ese análisis y de ese estudio son sus observaciones botánicas: filotaxis, tropismos . . . , sus correctas explicaciones de los

fósiles y de la luz cenicienta lunar, y sobre todo sus disecciones de animales y de cadáveres humanos e investigaciones anatómicas.

Sus indicaciones acerca de la técnica de la disección, sus observaciones de anatomía comparada, sus dibujos anatómicos, primeros dignos de este nombre, su instauración del método científico de "figurare e describere", hacen de Leonardo el más grande de los anatómicos de su tiempo. No faltan tampoco en Leonardo consideraciones biológicas de carácter general: precursor del mecanicismo, alienta en él cierta doctrina universal de un intercambio material entre los seres vivos: "forjamos nuestra vida con la muerte ajena".

Tan importante como el Leonardo observador científico de la naturaleza, es el Leonardo técnico e inventor. En este campo la actividad de Leonardo fué simplemente prodigiosa. Si en parte esa actividad fué estimulada por sus obligaciones profesionales como arquitecto, ingeniero hidráulico o ingeniero militar, la extraordinaria cantidad y variedad de sus dibujos técnicos, de sus inventos y de sus descripciones, trasciende en mucho aquellas obligaciones.

Esa actividad se dirigió especialmente hacia la mecánica práctica mediante inventos o perfeccionamientos de mecanismos y de máquinas útiles, aunque se extendió a los campos de la química, de la metalurgia, del urbanismo, de la cartografía, de la resistencia de materiales. . .

Encontramos en los dibujos de Leonardo numerosos proyectos de ingeniería militar: fortalezas, construcción y transporte de piezas de artillería de toda clase (en alguna parte alude a la guerra submarina pero agrega que este invento . . . "no lo publico y divulgo por la mala naturaleza de los hombres"); proyectos de ingeniería hidráulica; grúas y otros dispositivos para excavaciones y construcciones de canales y de esclusas; proyectos y dibujos mecánicos de toda índole: bombas y prensas hidráulicas, máquinas, herramientas, toda clase de elementos de máquinas, instrumentos de precisión, hornos, fuelles, molinos a viento, ruedas de noria, dispositivos y máquinas para la industria textil y para el trabajo de los metales, instrumentos matemáticos y ópticos, flotadores, escafandra de buzo, etcétera, etcétera.

Si los dibujos anatómicos de Leonardo no ejercieron mayor influencia, debido también al hecho de que Leonardo no frecuentara mayormente el mundo de los médicos a los que no parece haber

estimado demasiado, no ocurrió lo mismo con los dibujos técnicos. Es muy posible que durante su vida o poco después de su muerte, esos dibujos técnicos fueran vistos o copiados por otros técnicos; el hecho es que muchos de los inventos o perfeccionamientos de Leonardo fueron "reinventados" en los siglos XVI y XVII; es además sintomático que durante estos siglos comienzan a aparecer colecciones de láminas con dibujos de dispositivos técnicos y en algunas de esas colecciones es clara la influencia de Leonardo, que de este modo irradió y se difundió a través de Europa.

De los inventos técnicos de Leonardo merecen una mención especial los que se refieren al vuelo mecánico, que convirtieron a Leonardo en el fundador de la aeronáutica científica. Esas investigaciones le preocuparon desde su juventud, y aunque en definitiva resultaron infructuosas son valiosas desde un doble punto de vista: en primer lugar Leonardo quiere fundar el vuelo humano sobre el vuelo natural, que le llevó a interesantes estudios anatómicos y aerodinámicos acerca de los pájaros y de su vuelo; y en segundo lugar todos los intentos de Leonardo se refirieron siempre a máquinas más pesadas que el aire, que fueron en definitiva las que permitieron el vuelo mecánico. En sus estudios acerca del vuelo ideó Leonardo "máquinas para volar", algunas moviéndose con energía mecánica (resortes), así como dispositivos complementarios como el helicóptero, el paracaídas, etcétera.

Otro aspecto de la obra de Leonardo interesa a la historia de la ciencia: es el espíritu general que anima a esa obra y que convierte a Leonardo en un precursor de la ciencia moderna, de esa ciencia que nacerá en el siglo XVII y cuyos heraldos son Bacon, Descartes y Galileo; de esa ciencia que se concentra alrededor de la naturaleza, que es atraída por esta nueva diosa, de la cual Leonardo fué uno de los primeros adoradores.

Esquemáticamente, la ciencia moderna resulta de la conjunción de las corrientes empirista y racionalista, que da lugar a la máxima conquista del pensamiento moderno: el método experimental.

Del empirismo la ciencia moderna tomó la experimentación y las concepciones, típicamente baconianas, de la ciencia como instrumento de poder y del conocimiento como instrumento de dominación y explotación de la naturaleza. Con estas concepciones se

vincula el Leonardo técnico que crea, inventa y perfecciona instrumentos, dispositivos y artefactos, manipulaciones químicas, etcétera.

Del racionalismo la ciencia moderna tomó su concepción de la matemática como fundamento del conocimiento natural, concepción que ya figura en Leonardo, para quien "ninguna investigación humana puede pretender ser verdadera ciencia, si no pasa por las demostraciones matemáticas", y para quien la matemática, más que una disciplina autónoma, es el signo de la certeza, el signo de la verdad, y el único fundamento de toda verdad científica.

Pero Leonardo va más lejos aún, él sabe que entre la experiencia y la razón, que entre los hechos naturales y sus fundamentos matemáticos, en una palabra, que entre la práctica y la teoría existe una jerarquía; él sabe que "la ciencia es el capitán, la práctica los soldados", y que la razón priva sobre la experiencia. Él advierte que si para comprender el mundo no hay que encerrarse en el castillo hueco de las especulaciones, tampoco hay que enredarse en la fría maraña de las cosas; advierte que si la experiencia es necesaria, también es fragmentaria y particular, mientras que el saber, la ciencia, ha de ser universal y total; y ve, o entrevé, que es la nota matemática la que convertirá el saber natural en saber científico y que sólo la inserción del elemento racional otorgará al mundo empírico caracteres de universalidad. Por eso Leonardo no sólo admite implícitamente el postulado de la inteligibilidad de la naturaleza, postulado fundamental de la ciencia natural, sino que declara proféticamente: "mi intención es acudir primero a la experiencia y luego con la razón demostrar por qué esa experiencia está obligada a operar de esa manera. Y ésta es la verdadera regla según la cual han de operar los investigadores de los efectos naturales. Y si la naturaleza comienza con la razón y termina con la experiencia, a nosotros nos es forzoso proceder al contrario. . ." Y no es otra la esencia del método experimental, que no consiste en acumular experimentos, ni en manipular cosas u observar la naturaleza, sino en pensar y razonar sobre las cosas que se observan o se manipulan, y en buscar a través de las experiencias los principios racionales de los fenómenos naturales o, para decirlo con frase de Leonardo, en buscar "las infinitas razones de que está llena la naturaleza y que no están en la experiencia. . ."

JOSÉ BABINI

LEONARDO Y FREUD

La Royal Academy of Arts, de Londres, está celebrando el quingentésimo aniversario del nacimiento de Leonardo da Vinci con una exposición de sus dibujos. Uno de ellos es glorioso: el boceto de Santa Ana y la Virgen con el niño Jesús y el pequeño San Juan. Basta mirarlo —aunque sea en reproducciones, como es mi caso— para que nos invada una dulce sensación de ensueño y la imaginación, ansiosa de averiguar el secreto de ese bello hechizo, se traslade metafóricamente al mito, a la poesía y a la música. Hoy estamos preparados, después de un siglo de arte subjetivo e individualista, para apreciar este bosquejo como si fuera una obra cerrada, plena, perfecta. Sus detalles indefinidos, sus líneas insinuantes, sus delicados claroscuros, el ritmo esfumado de sus figuras parecen revelar la intimidad de Leonardo en el momento mismo de la creación. La frescura y vivacidad con que objetivó su visión de las dos vírgenes-madres, entrelazadas como azucenas con el niño Jesús, nos son suficientes. Sin embargo, el boceto de Santa Ana que posee la Royal Academy fué uno de los inacabados antecedentes del cuadro de Santa Ana que posee el Louvre, y es posible estudiarlo, no sólo como obra independiente, sino también como etapa en el desenvolvimiento de la composición.

Es curioso que Freud lo desconociera al analizar el cuadro del Louvre.

Partiendo de una reminiscencia infantil de Leonardo —"recuerdo que, cuando todavía estaba en la cuna, un buitre bajó hasta mí y me abrió la boca con su cola, golpeándome varias veces en los labios"— Freud construyó una novela psicoanalítica: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci.* El buitre, según fábulas corrientes, era un pájaro hembra capaz de procrear sin intervención del macho. Abandonada por su marido, la madre de Leonardo le despertó con sus besos violentos un prematuro erotismo. De este modo la madre, en cuyos pechos Leonardo había mamado, se transformó en un andrógino buitre cuya cola simbolizaba el pene. Estas experiencias infantiles en la zona bucal lo llevaron a especializarse en la pintura de labios misteriosamente sonrientes, como los de la

Gioconda. Más notable aun, como sublimación de complejos subconscientes, es el cuadro del Louvre: la virgen María, sentada en las faldas de su madre Ana, se inclina con los brazos tendidos hacia el niño Jesús, quien juega con un cordero. Leonardo se identificó allí con el niño Jesús. La Virgen, por su sonrisa y por el gesto impetuoso con que va a abrazarlo, representa a su madre Caterina, así como Santa Ana, fundida con la Virgen hasta el punto de que es difícil distinguir un cuerpo del otro, representa a su madrastra Donna Albiera. Aprovechando una indicación de Oskar Pfister, otro psicoanalista de su grupo, Freud agrega que el manto azul de la Virgen se destaca con el contorno de un buitre cuya cola apunta hacia la boca del niño, exactamente como en la reminiscencia de Leonardo.

No dudo de que cada existencia humana sea un abismo en cuyas tinieblas se arrastren todas esas alimañas que cría Freud. Dudo, sí, de que podamos conocer el abismo ajeno. Apenas si nos asomamos al propio. Por mucho que observemos, siempre será poco para aprehender el sentido de una vida. Por eso debemos partir de la totalidad de observaciones posibles. Freud, en cambio, es unilateral. Tan unilateral como quienes sólo ven en el cuadro motivos de historia sagrada o estilos de técnica pictórica o valores placenteros. Se queda en una parcela del territorio que promete explorar. Para justificarse declara que esa parcela es la más significativa, con lo cual sus análisis psicológicos se convierten en proposiciones metafísicas. Al estudiar el proceso de la creación artística de la Santa Ana del Louvre cedió, pues, a la fruición de la conjetura y desechó documentos a la vista para comprender la elaboración del cuadro. Freud no pudo ignorar la existencia de los bocetos sucesivos con que Leonardo se fué acercando a la composición definitiva. ¿Por qué, pues, no se refirió al famoso cartón de la Royal Academy? Si, como él cree, al ponerse a pintar Leonardo daba espontánea salida a su sexualidad reprimida y así proyectaba inmediatamente sobre la tela el cuadro mental que la subconciencia le había dibujado ¿por qué no probar sus sospechas en la primera versión de la idea de Leonardo sobre el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño?

¡Ah!, es que de estudiar el boceto de la Royal Academy acaso Freud hubiera tenido que admitir: primero, que el cuadro del Louvre no fué una espontánea sublimación de impulsos primitivos, sino el resultado de lúcidas y laboriosas buscas de un equilibrio plástico;

segundo, que sus interpretaciones se basaban en las anécdotas del cuadro, no en su motivo esencial, tal como se repitió en las diversas etapas de la composición; tercero, que en el cuadro la forma buitre-cola-boca es un accidente del color que sólo adquiere significación a la luz de una teoría preconcebida, puesto que, en el boceto, los pliegues del manto de la Virgen aparecen primorosamente diseñados y Pfister y Freud, aunque entresacaron de esas ondulantes cascadas de líneas el contorno de un pájaro, nunca podrían encontrar ahí el símbolo cola-boca.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Ann Arbor, Michigan, agosto 11 de 1952.

EL PECHO ES UNA CASA GRANDE

Señor,
el pecho es una casa grande.
Una casa muy grande,
con sus tapias y sus ratones,
con su ciudad y sus niños,
con sus fiestas y sus mudanzas.
Y tiene un torrente.
Señor,
el pecho es una casa grande.
Un caracol en medio de la playa,
un grito,
una muchacha con flores
en cualquier tranvía . . .
Señor,
el pecho es una casa grande.
Yo nunca conoceré todos sus cuartos,
ni sabré regar todas sus plantas,
ni tendré tiempo
para abrir todas sus ventanas . . .
Señor,
el pecho es una casa grande.
Me paseo por sus avenidas,
me anuncio desnudo en sus paredes.
Cuando llueve,
los charcos amusgan sus patios.
Señor,
el pecho es una casa grande.
Me dijeron que el esqueleto de la escarcha
es el cementerio de los pájaros.
Me dijeron que en el hombre
el sol es un vicio y una trampa.
Señor,
el pecho es una casa grande.
Tiene un lugar para mi cadáver.

HÉCTOR MIGUEL ÁNGELI

HABITACION CERRADA

No hay crespones.
Ni carteles que digan que se han ido como todos los días.
Pero la hierba muda en el umbral ¿no te recuerda nada?
¿No te recuerda acaso a la sonámbula que vela en los espejos
para que nada invada nada?
¿No eres acaso tú vista del otro lado;
tú, con tus ojos de mirar más lejos?
La que aprendió el terror en los signos del humo,
o la que abrió una estría en el tabique de los sueños ajenos para verse
[morir,
puede decirte ahora si se han muerto o si yacen dormidos.
¡Has visto tantas veces cruzar sobre la fase más triste de la luna
el semblante de aquellos que ya estaban muy altos!
¿Cómo no has de poder desentrañar lo último que fuiste tras la úl-
[tima puerta del amor,
aunque tu llave sea ya como una antorcha debajo de las aguas?
"Sí.
Ella se convirtió en cera transparente.
Pero allí, en el costado de la condenación,
su pecho se ha fundido como una flor abierta contra un cristal de
[invernadero.
Él quedó envuelto en hielo.
Pero allí, en el costado de los remordimientos,
los días sin vivir se abren como la onda de la piedra en el lago.
No sé si hay que llorar.
Ambos están tendidos en su abrazo de adiós
arrebatado para siempre a los mármoles del cielo
y a las losas sangrientas del infierno."
Es una hermosa historia para noches de escarcha, junto al fuego,
cuando en cada mirada se humedece la cinta de las degollaciones.
(Oh sí, los crímenes del amor,
los inmolados de hoy por la fe de mañana.)
Mas no están muertos, no.
¿No alcanzas a escuchar el susurro de cada promesa, de cada
[abandono,

como un cordaje tenso sumergido en la almohada?
O acaso sea el roce de una ala de nostalgia contra la urdimbre de
[la noche.
O tal vez simplemente el zumbido del tiempo tatuando la esperanza
[sobre el corazón.
Lo cierto es que algo vibra,
algo palpita allí entre labios de piedra
que no fueron cerrados para guardar el canto de la sangre cernida
[por el polvo,
sino un rumor que sólo reconocen los que deben volver:
el desvarío del porvenir en la garganta del pasado.
Tú, la deshabitada
¿no oyes que resuena dentro de ti lo mismo que el llamado en la
[casa vacía?
Él lo estará escuchando dondequiera que esté.

OLGA OROZCO

CELESTE Y COLORADO

Todavía no se ha discutido nunca el problema argentino desde la perspectiva de la libertad, entendiendo por tal: partir de la contingencia y la ambigüedad fundamental que se encuentra en el corazón de la historia y tratar de comprender por igual a todos los personajes del drama; reconocer que la Verdad no es patrimonio de nadie porque no hay una Razón Universal, sino simplemente opiniones personales que jamás podrán concordar desde que cada hombre es libre y está solo. El consenso universal no se realizará jamás. La perspectiva de la libertad no es recorrer todas las perspectivas sin adoptar ninguna y permanecer al margen de la lucha en la cómoda posición del espectador. Tal sería la actitud de un espíritu racionalista y abstracto como Echeverría, por ejemplo. Recuérdese que en el *Dogma socialista* termina rechazando por igual a unitarios y federales, lo que es rechazar al país entero. Pareciera que el autor no se encontrara en ningún sitio, sino en el aire, y desde allí contemplara todas las cosas en un mismo plano, como la pura mirada de Dios sobre los hombres, como la perspectiva de la eternidad sobre la historia temporal.

La perspectiva de la libertad no es ese hueco escepticismo, no es acabar diciendo: todo es relativo, sino, por el contrario, todo es absoluto; no "vanidad de vanidades" sino "plenitud de plenitudes". Si no hay una Verdad objetiva está en cambio el esfuerzo, la pasión humana por pensar verdaderamente, y el solo hecho de que un hombre perciba una situación histórica desde un punto de vista que él cree verdadero introduce un fenómeno de verdad humana que ningún escepticismo puede negar. Lo único totalmente falso es el pensamiento abstracto, que no parte de ninguna situación histórica concreta.

La lucidez de lo irracional y fortuito que hay en los procesos históricos no significa renunciar a encontrar un sentido en la historia. La historia es ambigua pero no absurda. Tener conciencia de que nadie tiene nunca del todo razón es un principio —el único— de comprensión y tolerancia y la base de una verdadera democracia. La aceptación del desacuerdo y la duda nos hace mirarnos en el otro para juzgarnos a nosotros mismos, o justificar nuestra elec-

ción ante el otro por medio del diálogo y la discusión; en una palabra, nos abre al otro, nos comunica con el otro. No es renunciar definitivamente a llegar a un acuerdo consigo mismo y con el prójimo sino solamente a la impostura de una razón que se conforma con tener razón para sí sin preocuparse del juicio del otro. La perspectiva de la libertad nos libera a la vez del dogmatismo y del escepticismo. Ésa es la única forma de hallar una solución al crítico momento actual o, lo que es lo mismo, a empezar a comprender toda la incomprensible historia argentina, a saber lo que somos, sin lo cual no podremos hacer nunca nada, sin lo cual estaremos siempre en suspenso. Es la única forma de superar la contradicción; mientras no lo hagamos, nuestra patria no podrá crear su propio destino en libertad.

Así es como desde la Revolución de Mayo a nuestros días el país no ha logrado su unidad espiritual, escindido siempre por un antagonismo tan profundo, tan irreductible, que aun dentro de un mismo partido, de un mismo grupo, entre personas que creen luchar por una misma causa, surge de pronto una incomprensión insalvable. Más allá de todas las ideologías, de todos los partidos, de todos los personajes representativos se encuentran siempre dos planes de vida, dos definiciones nacionales que predominan alternativamente según un movimiento de flujo y reflujo, sin que ninguno logre desplazar definitiva y radicalmente al otro, como que ambos son igualmente válidos. Así cada uno se cree encargado por los dioses gentilicios de la salvación del país, se cree auténticamente del lado de la patria, en tanto considera que el otro traiciona los verdaderos ideales nacionales. Cada uno ve solamente un aspecto de la verdad y desaprueba al que ve el otro aspecto, y a todo el que quiera advertirles lo que se ve desde un plano superior lo cuentan entre los contrarios. El que lucha no quiere distraerse: hay que estar con unos o con otros; lo contrario es escaparse por la tangente.

Así los representantes de una de las dos fracciones: el gaucho, el compadre y todos los muertos insepultos en el fondo de la pampa, nos dirán en nombre de la Sangre, de la Tierra y de la Vida que debemos arrojar a la basura la mitad racional de nosotros mismos, o sea la mitad de civilización, de Europa que tenemos, y quedarnos con los instintos, con las pasiones, con lo telúrico americano, con lo irracional, en fin. Por su parte, si consultamos a los profesores, a los escritores, a los Padres de la Patria, a los construc-

tores de la Grande Argentina, nos aconsejarán tirar precisamente la mitad que nos dejaron los otros y volvernos hacia la Razón y la Cultura de Occidente. Ambos ignoran que la vida es totalidad, armonía, plenitud, que engloba por igual lo racional y lo irracional y se empeñan en que los argentinos vivamos muertos en nuestras tres cuartas partes. Unos por resentimiento desprecian los valores de los que se encuentran despojados, asumen su fracaso, reivindican la tierra de nadie y luchan por quedarse otra vez solos con su nada. Son los arraigados. Los otros no se resignan al desposeimiento y sueñan con los bienes perdidos, planeando fugas que siempre fracasan. Son los desterrados. La raíz y el viento. Éstos tan hundidos en la tierra que no pueden levantar su mirada y terminan por hacer de la tierra un infierno. Aquéllos carecen de tierra, de patria y deben refugiarse en el cielo, que al fin no es sino un paraíso artificial, ya que no hay otro camino a Dios que el de la Tierra. Resulta muy significativo que en un determinado período histórico estas dos fracciones adoptaran como divisas el color rojo, sensual, materialista, color de la carne, de la tierra, y el azul celeste, color del lejano cielo purísimo. El más elemental psicoanálisis de los colores nos revela su significación humana [1].

La posición que llamaremos "colorada" y que es la del realismo político se basa en el mundo y no en el hombre; lo objetivo predomina sobre lo subjetivo. No actúa según leyes o reglas surgidas de su interior o del exterior pero con valor eterno y universal. No tiene ideas ni creencias, sino instintos y pasiones. Actúa según las circunstancias, prescindiendo cínicamente de todo principio. Subordina la libertad a la Causa. El hecho hace al hombre —afirma— y no el hombre al hecho, la situación determina la acción; o sea es conservador y reaccionario, aunque a veces pretenda lo contrario, ya que la revolución consiste en cambiar una situación dada o crear una situación nueva mediante la acción humana. Su argumento favorito es considerarse a sí mismo Historia y a su rival

1 Desde el punto de vista psicológico puede interpretarse este dualismo político como la expresión en el terreno de la práctica y la acción de dos temperamentos humanos, de dos tipos universales que ya se ha ensayado clasificar: apolíneo y dionisíaco (Niezstche); introvertido y extravertido (Jung); idealista y positivista (W. James); subjetivo y objetivo (Binet); romántico y clásico (W. Ostwald); sintético y analítico (Rignano); ezquizoide y cicloide (Jaensth). Tipos humanos que el arte de todos los tiempos ha reflejado en personajes inmortales: Antígona y Creón, Don Quijote y Sancho, el francmasón Settembrini y el jesuíta Naptha (*La montaña mágica*), Hugo *y Hoederer* (*Les mains sales*).

Utopía. Pero en la historia no puede hablarse de utopías, dado que el hombre hace la historia. En el porvenir nada es ineluctable, todo es posible, y quizá el medio de lograr lo posible es aspirar a lo Imposible. Vista desde la prehistoria toda la civilización presente parecería una locura, una brujería.

El partidario del color rojo se cree encargado de una inexorable misión histórica. Así se acostumbra a justificar al caudillo diciendo: La Patria lo necesitaba. En efecto, el caudillo impidió las intenciones unitarias de imponer una monarquía constitucional; Rosas impidió que el país se disgregara en una serie de pueblos autónomos como los que constituyen hoy la América Central. Para que existiera la República Argentina fué preciso la anarquía, la guerra, la tiranía, la violencia, el engaño, la traición, la ignorancia, el terror, la barbarie. Pero aquí se esconde un sofisma. La República Argentina de hoy no es la causa de todo eso sino más bien su consecuencia imprevisible. El sofisma histórico consiste en que todo futuro contingente y gratuito no bien se convierte en presente, o sea en real, aparece como un hecho necesario, forzoso.

La Nación no podía ser para el caudillo un hueco que tenía que llenar; por el contrario, era él mismo quien hacía surgir ese vacío a su alrededor, definiendo el presente como una carencia, y trascendiéndolo hacia esa plenitud por venir soñada. Es por la libertad del hombre, por la elección ante el mundo, hecha por el caudillo, por el político federal, por Rosas, que surgieron en el corazón de la Tierra muda y seca el vacío de una Patria, la carencia de una Unidad Nacional. La tierra en sí es plena, cerrada, total, acabada; nada necesita, nada reclama; nada le falta ni le sobra, que exista o no la Nación Argentina no la agranda ni la achica. La nada no puede reclamar al ser, porque la nada no surge nunca sino para un ser, en el corazón de un ser, la Nación grande y unida no era más que para el caudillo. La ausencia no precede a la presencia. Una cosa todavía no existente no puede determinar una acción. No hay tal necesidad política. El caudillo no se sacrificó, nada ni nadie exigía su sacrificio: actúo y su acción en cuanto tal es injustificable e injustificada. El caudillo se proyectó, se realizó, luchó, ni para sí ni para los demás, para nada. Eso es la libertad. En un mundo pleno el porvenir que crearon sus actos no es sino una nueva y totalmente gratuita plenitud: la Argentina de hoy.

Toda explicación desde afuera o a partir del porvenir carece de fundamento porque es la acción la que engendra el porvenir,

la que configura el fin. El fin es siempre posterior a la acción y por lo tanto no se puede predecir. El fin no podrá justificar nunca los medios, porque son los propios medios los que crean el fin. Cada sendero nos da su propia perspectiva.

No puede haber, por lo tanto, como pretenden los realistas, una moral limpia para los períodos tranquilos y otra moral de "estado de sitio" para los momentos críticos, para los tiempos de guerra, de revolución, de anarquía, o sea una política que concuerde con los valores eternos y definitivos y otra relativa, de circunstancia, que se atenga a la realidad momentánea y pasajera. No se puede aplicar para unos casos el mandato de Cristo y para otros el de Maquiavelo, según convenga.

El realista tiene razón cuando dice que el hombre no puede hacer cualquier cosa que se le ocurra, porque se encuentra en una situación y debe obrar de acuerdo con ella. Pero no la tiene cuando asegura que ante una determinada situación no es posible reaccionar más que de una sola manera, necesaria e inflexible, quitando toda originalidad al hombre. La situación nos plantea un problema, un conflicto del cual no podemos evadirnos, pero ante el cual conservamos la libertad de darle la solución que queramos. La situación propone pero no impone, se reduce a marcar el límite de nuestras circunstancias, a ofrecernos el repertorio de posibilidades entre las cuales podemos elegir. Si la situación unifica, nivela, despersonaliza, es en nuestra reacción, en nuestra respuesta donde somos originales, insustituibles y únicos. La otra cara de la facticidad es siempre la libertad.

¿Estará entonces la verdad en el extremo opuesto al cálido y atrayente punzó, o sea en el frío y descolorido celeste? Es ésta la actitud del idealismo moral. Encontramos aquí al partido unitario, a la Asociación de Mayo, ayer; a la Casa del Pueblo, hoy; y en general a todos los periodistas, los escritores, los intelectuales.

La actitud "celeste" se basa en el hombre y no en el mundo, lo subjetivo predomina sobre lo objetivo. Al craso empirismo fundado en un criterio de utilidad social del realista, el celeste opone un respeto incondicional a principios eternos y abstractos de los que está íntimamente convencido —la Constitución, la Democracia, las Instituciones, la Cultura, la Tradición— en tanto que prescinde por completo de la realidad circundante, lo que lo lleva a abordar los problemas sociales y políticos con enfoques ingenuos, diletantescos y a veces hasta extravagantes (*Dogma socialista, Bases*). Sus

perspectivas son estrictamente filosóficas y a veces de tal pureza que parece que estuviera tratando problemas teológicos y no políticos. El asceta y asexual Alberdi nos habla inspirado por Dios. Pero la santidad dificultó siempre las relaciones en la vida de las colectividades. La pureza ha sido siempre enemiga de la vida: el agua pura es impotable, la sangre pura dificulta la actividad mental. Tanto en arte como en literatura, en la raza como en la política, lo puro es una monstruosidad inhumana. La vida es por naturaleza mestiza. Una sociedad no puede, por lo tanto, ser el templo de valores-ídolos que figuran en el frontón de sus monumentos históricos o en los retóricos preámbulos de los textos constitucionales.

El idealista cree que sólo los medios honestos y puros pueden justificar una acción. Un ejemplo clásico de esta manera de actuar la encontramos en San Martín cuando se negó a ensuciar su espada con la sangre de sus hermanos y, pensando que el honor está antes que la patria, emigró para siempre de América. Todos los idealistas adoptan ante el compromiso la misma actitud: la fuga. Así Alberdi se destierra por propia voluntad y definitivamente en Europa, Lisandro de la Torre se suicida. Todos rehuyen la acción porque comprenden que toda acción en el mundo causa la restricción de la libertad del prójimo, que para realizar algo es casi inevitable tomar al prójimo como instrumento. La historia es cruel, toda ley es violencia. Toda política, aun la más liberal, es siempre un pacto con las potencias infernales, porque lucha con el Poder y el Poder lleva a la violencia. La acción encierra una antinomia: nada es posible hacer por los hombres sin hacerlo también contra los hombres, porque toda lucha, toda revolución exige indefectiblemente el sacrificio de una generación o de una colectividad. Para que triunfe algo es necesario sacrificar los obstáculos que se oponen a nuestros designios, así como también a los hombres que luchan con nosotros; sacrificarnos, inclusive, a nosotros mismos. La revolución no se hace con palabras elevadas, con libros hermosamente escritos, con ideas nobles, con ademanes generosos: se hace con suciedad, con sangre, con sudor, con vidas humanas. Por ello el idealista moral prefiere ponerse guantes y adoptar una posición teórica, contemplativa y quietista, reacia a todo cambio violento. No se compromete así con el Mal, pero en cambio peca por omisión ya que no contribuye a su destrucción, y el Bien no sólo consiste en no hacer el Mal, sino en luchar contra el Mal. El Bien no solamente debe ser; tiene que luchar, porque sin luchar deja de existir.

No hay pues posición contemplativa ni pasiva. El hombre es responsable hasta de lo que no hace, todo silencio es una voz, toda prescindencia es elección. No podemos abstenernos de obrar como no podemos abstenernos de respirar, sin dejar de vivir. Esto lo vió San Martín en sus años de ostracismo. Comprendió que por atenerse a sus principios abstractos de Justicia y Libertad permitió que la injusticia y la opresión concretas triunfaran en su país. Tal vez en esto debemos encontrar, como ya lo ha mostrado H. A. Murena ("Reflexiones sobre el pecado original de América", *Verbum*, Nº 90, año 1949), la explicación de ese extraño acto de donación de su espada al tirano Rosas a quien desaprobaba. Eso es lo que comprendió también no hace mucho un conocido dirigente político de la fracción celeste cuando reconoció que su partido se hallaba en un callejón sin salida.

Pese a todo esto, los celestes seguirán demostrando con empecinamiento y ceguera que ellos son los que tienen razón. Nadie se la niega, pero aquí no se trata de tener razón o no, puesto que el presente y el porvenir de la Nación no son objetos de ciencia sino de acción. En la política la Razón Universal es problemática, la razón está por hacerse. Solamente los hechos pueden mostrar que se tiene razón; las especulaciones teóricas son siempre inciertas, por lo cual una política sólo triunfando puede ser eficaz o lo que es lo mismo —tratándose de cosas prácticas— buena. Lo cual no autoriza de ninguna manera a afirmar que toda política que triunfa sea buena. Hay que realizar la vida hacia afuera, hacia la redondez del mundo para que sea verdadera. Una política fuera de la lucha, una política en el destierro no existe sino negativamente. Los proscriptos no cuentan, están fuera de la historia, sólo se definen como fracaso, como esperanza inútil, como sueño desengañado. "Todos los proscriptos, e inclusive en primer término Sarmiento, tenían razón, pero estaban fuera de la realidad —dice Martínez Estrada—. El hecho simbólico de que hayan tenido que combatir contra Rosas y los caudillos desde el exilio, implica una cierta forma providencial de condena, como si realmente sus personas físicas debieran estar fuera del territorio argentino para ser consecuentes con sus ideas, que estaban fuera de la verdadera historia. Pues hemos de convenir que Rosas era más historia que ellos (lo dijo Sarmiento)."

No se trata de una concepción pragmática de la verdad, no pretendemos subordinar la teoría a la utilidad, no pretendemos que

los valores acaten de cualquier forma lo real, pero rechazamos igualmente que se instalen en las cómodas regiones de lo puramente irreal.

El país está por hacerse. Los partidarios de la no-violencia o lo que es lo mismo de la no-acción llevan, quiérase o no, a la idea de que el país ya está hecho y, lo que es peor aun, bien hecho, y hay que conservarlo. No hay error que pueda conducir a más funestas consecuencias.

Se dirá que si todo esto es así, no es muy difícil ver que la solución está en la unión de la contemplación pura y la acción práctica, en la síntesis entre el "yogui" y el "comisario", según la conocida expresión de Koestler. Pero esto es más fácil decirlo que hacerlo. Ya Sarmiento lo intentó; en ello reside su grandeza, así como también su fracaso. Los de la fracción colorada destruyeron su obra sin querer ver la parte a su favor que tenía. Si bien en teoría Sarmiento era un representante neto de la fracción celeste, cuando actuó se asemejó más a Facundo o al Chacho; ya lo ha mostrado Martínez Estrada (*Sarmiento*). En tanto, los de la fracción celeste también ayudaron a destruirlo aunque en forma distinta: aplaudiéndolo sin entenderlo. A ambos desconcertó por igual y ninguno supo que partido sacar de él. La duda la resolvieron arrojándole piedras o levantándole monumentos. Después de Sarmiento nadie volvió a emprender ese camino, todo quedó como estaba, entre celestes y colorados. Es inútil querer convencer a un colorado: nos asesinará. Es inútil querer convencer a un celeste: se suicidará.

Si la verdad y la acción, si el pensamiento y la realidad son cosas distintas y autónomas no hay manera de llegar a una síntesis; por el contrario, se caerá siempre en esta paradoja: el que actúa se reduce a defender, a conservar, a repeler, o sea que es un agente de lo estático, de lo inmóvil, en tanto que el que aspira a la evolución, al movimiento, a cambiar el mundo, se limita a contemplarlo desde afuera sin hacer nada. Partiendo de ese dualismo nadie ha logrado una solución hasta ahora. Pero ese supuesto es falso; luego, puede haber una solución. Es necesario revisar las bases ontológicas del problema y reconocer que la antítesis entre acción y verdad no existe. El hombre no es nada más que lo que hace, o sea que su realidad es la acción, y por otra parte, para actuar sobre el universo es necesario tener una imagen de él, comprenderlo, lo cual implica una lógica y una ética. La acción, a la vez que modificación, es develamiento de la realidad.

Tanto celestes como colorados crean una inexistente contradicción entre la Lógica y la Historia, la Sociedad y la Naturaleza, la Razón y la Vida o, como tan erróneamente lo expresara Sarmiento, entre la Civilización y la Barbarie. Tanto celestes como colorados parten de un error común, creer que hay una *Verdad* fija, definitiva y eterna, que reside en un cielo lejano, y una *Realidad* cambiante, plástica, atada a la tierra, y que nada tiene que ver la una con la otra. No existe ese dualismo desde que no hay más que una tierra. *Verdad* y *Realidad* son una sola y única cosa en el mundo.

Debemos dar su parte de razón al idealista cuando afirma que el hombre es un absoluto y que por lo tanto no se puede prescindir de una moral universal como quieren los realistas cínicos, pero a la vez éstos tienen también su parte de razón, porque el hombre participa de una situación concreta, está clavado en el "aquí" y en el "ahora", por lo que su moral no puede ser inflexible, abstracta e inmutable al estilo de los "Diez Mandamientos" o el "Imperativo Categórico", que sólo sirven para obstaculizar la acción, sino temporal, o sea amoldada a las situaciones, a las circunstancias, plegadas a la espontaneidad viviente y temporal, aunque conservando una relación con lo eterno.

Política y moral están indisolublemente unidas. Detrás de la política más limitada y baja hay siempre una ética. El político no puede dejar de preguntarse por la justificación de sus actos; luego —sin paradoja— es un moralista. El problema político es ante todo un problema de conciencia. Toda acción está destinada a ser un Bien; nadie hace nada sin estar convencido que eso es lo bueno; y a su vez el Bien no tiene otra forma de ser que la acción. Los buenos sentimientos no se diferencian de las buenas acciones. La política es, por lo tanto, una traducción de valores al orden de los hechos.

A la moral de la fe, de la buena conciencia que permite dormir sin remordimientos, de las buenas intenciones que sirven para empedrar el infierno, debemos oponer la dura moral de la responsabilidad que juzga no sólo las intenciones sino las consecuencias de los actos. Un acto político no debe ser juzgado solamente según su sentido moral subjetivo sino según el sentido que le da el contexto histórico y la faz dialéctica en que se produce. La responsabilidad histórica trasciende las categorías del pensamiento moralista: intención y acto, circunstancia y voluntad, medio y fin, presente y porvenir, objetividad y subjetividad se confunden.

Es la esencia misma de la historia imponernos responsabilidades que jamás son enteramente nuestras porque toda acción está comprometida en un juego, en un engranaje que no podemos controlar. Nunca sabemos con certeza dónde termina, siempre puede provocar otra cosa que lo que nos proponemos. Por lo tanto, aunque es inevitable condenar o absolver, debemos hacerlo lúcidamente, sabiendo que nunca somos del todo justos. No hay culpables totalmente negros, ni inocentes totalmente blancos, como en la literatura victoriana o en el cine de Hollywood.

El Bien y el Mal están tan indisolublemente mezclados en esta tierra que para llegar al Bien es necesario empezar por aceptar el Mal. Que no se nos comprenda equivocadamente: esto no significa la aprobación incondicional de cualquier crimen. Hay crímenes completamente injustificables: el que cometieron los conquistadores españoles con los indios, o los pseudo-civilizadores con los gauchos. Se puede aceptar una violencia ejercida, por ejemplo, en nombre de la Justicia, aun en el de un partido político con fines humanistas, pero nunca en nombre de valores totalmente antihumanos como pueden serlo los prejuicios raciales o los intereses económicos. Se dirá entonces que volvemos a afirmar lo que en un comienzo negamos rotundamente: que el fin justifica el empleo de cualquier medio. No y no. Seguimos creyendo que no se puede separar el fin del medio que lo define, pero del mismo modo creemos que no podemos juzgar el medio sin el fin que le da un sentido.

No podemos por lo tanto rehuir la violencia, pero no debemos tampoco justificar de antemano sus fines. Debemos rechazar por igual toda condenación, así como toda justificación *a priori* de la violencia. Obrar con autenticidad y lucidez consiste en vivir en tensión, vigilando los medios para que éstos nos nos hagan perder de vista o tergiversar el fin propuesto. El hombre de buena voluntad, a diferencia del tirano que descansa en la certidumbre de sus fines, debe vivir en constante interrogación, en constante duda.

Es injusto pero irremediable: todo el que quiere construir en el terreno de lo político y lo social debe empezar por aceptar a conciencia el escándalo y el fracaso de la dictadura y la violencia. Sólo la posición negativa es absolutamente pura. Al partido de oposición le toca siempre representar la comedia de la honradez.

Todos los que en una forma u otra han pesado sobre los hechos de su tiempo han debido aceptar para poder gobernar las antinomias de la acción-medio y fin, presente y porvenir. Ni aun los

más recalcitrantes miembros de la fracción celeste, como Rivadavia, pudieron conservar sus manos limpias. Digámoslo con crudeza: todo hombre de acción es a la vez un santo y un asesino. Eso es la condición humana: ambigüedad. Mitad inocentes y mitad culpables. Inocentes de una inocencia sospechosa, culpables de una falta inasible y común. Ninguna moral en el mundo puede justificar nuestros actos, de los que somos los únicos responsables, y a la vez ninguna moral en el mundo puede impedirnos actuar. Renunciar a la lucha es renunciar a la trascendencia o sea renunciar a ser, porque el hombre no existe más que trascendiéndose.

JUAN JOSÉ SEBRELI

LUNES DE CARNAVAL

MANIOBRA para despegar el viejo Ford del cordón de la vereda y toma el centro de la calzada. Avanza lentamente, los ojos fijos en la gente que marcha por la izquierda. Allá van su mujer y su hija, altas las dos, elegantes. De igual talla, tomadas del brazo, enfundadas en los trajes sastre de telas iguales aunque de cortes distintos, parecen hermanas.

Hace ocho años que las vigila así, pegado a las paredes o escondiéndose en los zaguanes, sentándose en el guardabarro de su coche con la desconchada carrocería por escudo, o encaramado en el asiento, un periódico desplegado contra la frente. Desde el día que se separaron. Ocho años que está sometiendo su imaginación y sus músculos a los más grotescos ejercicios acrobáticos en un prurito pueril de querer pasar inadvertido mientras mira. Sigue unas veces a su mujer, otras a su hija; y cuando salen juntas, como ahora, es doblemente agradable tenerlas a ambas bajo los ojos. Sólo quiere esto: contemplarlas. Seguir cada uno de sus movimientos. Envolverlas con los ojos... ¿Protegerlas también? ... No, protegerlas no. Nunca se le ha ocurrido pensar que pudiera protegerlas. Es inconcebible esperar que pueda brotar de los labios de su hija este grito: "¡Auxilio, papá!", o que su mujer llegue algún día a exten-

der los brazos hacia él con ojos tiernos, con ansias de ser tomada, protegida.

Le corre por el espinazo el estridor de una bocina rabiosa que le ordena apurarse. Está por apretar el acelerador, pero se contiene. Debe hacer grandes esfuerzos para contenerse. La tendencia a obedecer ha sido siempre el rasgo más saliente de su carácter. Sin haber ocupado nunca puestos subalternos, ha sentido siempre la necesidad de dejarse dominar por una voluntad más firme que la suya.

"Manolo: hiciste muy mal... Yo, en tu lugar, hubiera..." Sí, él ha tenido durante toda su vida la peculiaridad peregrina de hacer las cosas importantes al revés, y las advertencias, los reproches y los consejos sólo contribuyen a aumentar su confusión. Durante sus años de casado, fué dejando poco a poco en manos de su mujer la carga de tomar las decisiones trascendentales. Eso le trajo una paz interior, una gran serenidad de espíritu que parecía estar destinada a subsistir por el resto de su vida... Hasta que todo aquello terminó cuando Herminda le dijo con gran calma, con los brazos colgantes a lo largo de sus caderas de estatua y con los ojos llenos de un odio frío, implacable, que había resuelto separarse de él.

"No, Manolo, tú no supiste manejarla. En manos de otro, Herminda hubiera llegado sin duda a ser una buena esposa."

Allá van. La cabeza erguida, siempre laboriosamente peinada, de su mujer, sobresale por entre las oleadas de gente. La melena suelta de su hija se agita blandamente al compás de la marcha. Por momentos, ambas cabezas se ocultan detrás de los flecos de los toldos que proyectan su sombra prepotente; desaparecen por un momento y vuelven a aparecer más lejos, la de su mujer siempre erguida, rígida, dominante, y la de su hija, fluctuante, clara... Están por llegar a un toldo que tiene, colgada de la varilla, una hilera de caretas de cartón que se mecen a causa del desplazamiento de aire provocado por los automóviles a su paso. Al entrar bajo el toldo, Herminda y Nena golpean con la cabeza dos de las caretas, que quedan agitándose desesperadamente; y parece por un momento como si las dos caretas pertenecieran a los cuerpos de las dos mujeres que se van alejando bajo la lona rayada.

¿Será realmente hija suya?... Nunca lo había puesto en duda hasta el día en que... Lo recordará siempre. Retendrá siempre hasta algunos de los más pequeños pormenores... Los ojos de su mujer lanzaban llamaradas de ese odio implacable y absurdo que él nunca

ha alcanzado a explicarse. Y sus palabras querían ser puñales: "¡No, Nena no es hija tuya...! ¡Infeliz!: ¿cómo pudiste creerlo?"

Cuando le lanzó las palabras a la cara buscándole las entrañas con esa violencia de sentimientos que sólo se encuentra en un niño enfurruñado o en una mujer que ha dejado de querer, él se hallaba sentado en el borde de la cama. Aquella mañana, después de haber estado parapetada muchos días detrás de una pretendida indisposición, ella había terminado por acceder a sus acosantes requerimientos de marido. Luego se había levantado, malhumorada, y estaba ya saliendo de nuevo del baño cuando se detuvo para espetarle aquel despropósito. Le repitió, con redoblado ensañamiento:

—¡Infeliz! ¿Cómo puedes haberlo creído por un solo momento? ... Una muchacha así, inteligente, bonita ... ¡Vamos!

Quedó luego quieta, inmóvil, envuelta en su larga bata de ruedo opulento, los brazos caídos, rígidos a lo largo de aquellas caderas suyas tan bellamente torneadas. Y los ojos que destilaban odio seguían fijos en él. No dijo nada. Nada tenía ya que agregar.

En el primer momento, él no sintió anonadamiento ni dolor. Sólo una gran extrañeza, una sorda confusión. Después del amor, quedaba siempre un poco amodorrado, sumergido largo rato en una euforia espesa que sólo se iba disipando con lentitud. Estaba sentado en el borde de la cama, un pie sobre la rodilla y una media en la mano. Se puso maquinalmente la media y se acarició con la palma la punta del pie como se hace con la cabeza y el lomo de un gazapo; los dedos se agitaron en un rebullir de genuino bienestar. Bajó los ojos hasta el suelo y volvió luego a alzarlos hacia la silueta rígida, imponente.

Cambió la posición de las piernas para ponerse la otra media. Su hija... La cara de Manolo comenzó a petrificarse en una mueca de desolado desconcierto: el labio inferior comenzó a colgar, indefenso, y sus ojos quedaron fijos en el vacío de sus confusos pensamientos.

Su hija ... Aquella mañana en que su mujer se erguía ahí, frente a él, envuelta en su larga bata color arena, su hija sólo tenía siete años (aquel día, le faltaba exactamente una semana para cumplir siete años). Y comenzaron a oírse sus pasos en la habitación contigua; pronto abriría la puerta de comunicación sin golpear, como hacía siempre, e irrumpiría lanzándose sobre la madre atropelladamente para darle los primeros besos del día. Físicamente, Nena no tenía muchos puntos de semejanza con él; hasta era pro-

bable que no existieran entre ambos rasgos comunes, pero era innegable que, ya en aquella edad tan tierna, se le notaba un aire bastante marcado de familia en algunos de sus movimientos y gestos. Cuando no le gustaba una cosa, su naricita se rodeaba de graciosas arrugas que dibujaban un embrollo de sombras delicadas que eran bien suyas, de Manolo, y podían vislumbrarse en toda su persona matices de similitud que, aunque pocos acusados, no podían pasar inadvertidos a los ojos escrutadores de un padre.

Le llegó con claridad desde el cuarto vecino el golpeteo de los piececitos desnudos sobre el piso sin alfombra. Quiso sonreír. Sus labios sonrieron quizá, fugazmente; pero el odio de aquellos ojos fijos en él penetró en su alma como una ráfaga helada. Sintió un escalofrío. Sólo entonces comenzó a captar el sentido real de las palabras de Herminda: Nena no era hija suya. Se lo había dicho con claridad. Quiso sonreír de nuevo como cuando le lanzan a uno la chufla de alguna afirmación absurda: "El globo terráqueo es cuadrado, como tu cabeza". "No tienes en cada mano cinco dedos sino cinco espárragos".

En sus labios, que habían quedado de pronto resecos, estoposos, el esbozo de la sonrisa maquinal se crispó. Y ahí quedó como plasmada en masilla la sonrisa un poco boba detrás de la cual se escudaba con frecuencia para librarse de contestar, así como cuando, sacudido por el impacto de un dolor inaguantable, el hombre se defiende sumiéndose por el resto de su vida en una inconsciencia sin fisuras.

El repiqueteo de los pies desnudos de Nena en el piso encerado le corrió por la frente como un frescor de brisa. Las palabras de Herminda seguían resonando en su interior con ecos sordos. Se acarició con las dos manos el pie cruzado sobre la rodilla; los dedos se movían con fruición como si gozaran de una vida propia, independiente del resto del cuerpo. Levantó entonces la cabeza y gritó con todas sus fuerzas, abriendo mucho la boca:

—¡Mentira!

Quedó con toda la cara levantada hacia ella, y el pecho y los hombros también dirigidos hacia ella, con toda la fuerza de sus músculos, y los dedos de su pie izquierdo se meneaban aún con un agradable hormigueo bajo la palma de las manos que ahora estaban ya quietas, duras.

Herminda se detuvo. Marchaba hacia el taburete de la mesita tocador, y se detuvo para volverse de nuevo hacia él.

—¿Qué? ¿Qué es mentira? —le preguntó con gran calma, toda ella envuelta en un manto espeso, inalterable, de calma, mientras el ruedo imponente de su larga bata se inmovilizaba también después de un lánguido revoleo de sus anchos pliegues.

—Todo lo que me has dicho es mentira. Nena es hija mía... ¡No conseguirás nunca hacerme creer lo contrario!

Herminda echó la cabeza hacia atrás para largar una carcajada estridente, maligna. Su garganta se agitaba en blandas convulsiones al compás de los pequeños accesos de risa que siguieron a la larga carcajada. Manolo miró la garganta ancha y un poco huesuda... No se atrevería nunca a apretar con sus dedos aquella garganta, a triturar con fuerza los huesecillos movedizos, porque la cara de su mujer bajaría entonces hacia él, sus negros ojos se hundirían en los suyos, y ya no seguiría siendo dueño de sus actos.

—Eres grotesco —le dijo ella, dejando ya de reír y envolviéndolo en una mirada que, además de despectiva, era escudriñadora, llena de aquel afán de palpar y sopesar las imperfecciones físicas y espirituales de su marido.

Él bajó los ojos... No, no podía ser cierto... Cuando corría, Nena miraba siempre al frente con audacia, sin preocuparse de lo que pudiera haber en el suelo; y Manolo recordaba muy bien que, a los siete años, él era también audaz, temerario.

—No puede ser... —murmuró, como hablando consigo mismo—. Pero si fuera posible, si hubiera alguna probabilidad de que esto fuera posible, tendría que matar o morir...

Cuando meditaba, cuando quería convencer a su interlocutor, o al recibir un golpe que sacudía con cierta violencia el sencillo cañamazo de sus reflejos afectivos, el labio superior de Manolo subía, se encogía hasta desaparecer debajo del nacimiento de la nariz; la porción de encía que coronaba sus largos dientes amarillos quedaba entonces a la vista; una tremenda superficie de carne rosada que parecía ocupar el segmento comprendido entre los ojos saltones y el mentón huidizo, para inmovilizarse en una fijeza enfermiza. La curiosidad, el afecto, el dolor, la decepción se reflejaban en aquel rostro con violencia alucinante, como si la encía desnuda, los ojos saltones y el mentón contráctil fueran piezas de una máscara hecha para caricaturizar los sentimientos.

Ella giró lentamente sobre sus talones y fué a sentarse frente al espejo, de espaldas al marido. Se soltó las trenzas. El cuidado de su cabello había sido siempre para ella un rito. Empleaba horas enteras

en cepillarlo, peinarlo y acariciarlo. Resbalando, escurriéndose entre sus dedos, aquella cascada negra se encogía, se estiraba, se enroscaba en culebreos voluptuosos. Sus sombras y relumbres estaban llenos de una vida cálida, palpitante; parecía que todo el resto de su persona, su cara y sus manos, sus hombros, su espalda y su pecho estaban allí sólo para servir de marco y de apoyo a la opulenta cabellera. Durante los dos meses de noviazgo y al comienzo del matrimonio, Manolo había conseguido varias veces hundir sus dedos en aquella masa mórbida, suave como seda y a la vez tan viviente como una piel tibia; entre las evocaciones de su vida de casado que seguían flotando en su imaginación aquellos recuerdos se contaban sin duda como los más perturbadores.

Y ahí estaba frente a él en todo su esplendor, partido en dos por la raya blanca que arrancaba del hueco de la nuca. Después de apoyarse láguidamente en la curva de los hombros, cada una de las dos mitades de la cascada se volcaba sobre el pecho hecha una espuma de bucles casi inmateriales. En el hueco de la nuca, la piel era mucho más delicada, más blanca, más suave que en la garganta. Las raíces de los cabellos se percibían como puntitos incrustados, sumergidos en la piel, y los huesecillos cervicales, rígidos, un poco arrogantes, le daban cierta petulancia provocadora.

Sin mirarlo, sin dejar de contemplarse en el espejo mientras tomaba el peine, le dijo:

—Pediré el divorcio cuanto antes. No puedo ya seguir aguantando esta vida. He llegado hasta aquí y basta.

—Herminda, el divorcio no existe todavía en este país.

—No importa. Llámalo divorcio, separación o como sea. Lo que quiero es no volver a verte más.

Hablaba sin énfasis, sin dar inflexiones a su voz. Hablaba, como habitualmente lo hacía con él, con la calma del que sabe que sus sentencias van a ser recogidas con fervor, o ponía en sus palabras la frialdad incisiva del que quiere espantar a su interlocutor. Él le había oído otras veces lo mismo, pero había sido siempre con otro ánimo: en sus períodos de mal humor, o muy de pasada, casi sin rencor, como cuando se dice: "¡Te mataría!", o "¡Quisiera suicidarme!"

Aquel día la palabra "divorcio" tenía una fuerza tremenda en sus labios, precisamente porque había hablado así, mientras se miraba atentamente al espejo, a la vez que pasaba y volvía a pasar el peine con calma por el cabello vaporoso. Dicha así, con esa

indiferencia maciza, la palabra tenía algo de resolución ya tomada implacablemente, de sentencia definitiva. Y mientras Manolo dejaba que la palma de las manos le resbalara por el pie, por los gruesos dedos movedizos, por el empeine, por la planta y el talón, su cabeza y sus entrañas acogían las palabras de su mujer con una mezcla de furia incontenible y de dolor.

Murmuró, en un confuso tartamudeo:

—No... no sé lo que te he hecho para ponerte así...

—¿Qué dices?... Siempre estás hablando entre dientes. ¡Di lo que piensas, hombre!

Había levantado la vista hacia él para mirarlo por el espejo. Manolo seguía sentado en el borde de la cama, el pie cruzado sobre la rodilla; la imagen reflejada había clavado en él unos ojos chispeantes de furor y de odio; la miró a su vez en la cara y sentía que su mirada quedaba al mismo tiempo atraída por el hueco blanco, terso, de la nuca. Ella prosiguió, pero siempre de espaldas:

—¡Infeliz!... Sólo sirves para estorbarme como una gran babosa... En ti, todo es baba: lo que dices, lo que haces, lo que tocas...

Vista así en el espejo, su furor de hembra recientemente saciada tenía algo de crudamente artificial, de diabólico.

Sentado, rígido, él veía crecer el hervor incontenible de aquel furor. No sabía dónde podría terminar aquello; tenía conciencia de hallarse dotado de una gran calma, pero sentía a la vez su debilidad, su propensión a dejarse arrastrar por los acontecimientos. Sabía que sus palabras no alcanzarían nunca a calmarla, pero le dijo por simple hábito de apaciguar:

—Yo nunca te he hecho nada malo, Herminda... Siempre te he querido... Desde que nos casamos has sido para mí...

—¡Estoy harta, harta!... Toda la vida me ha tocado sufrir callada... Sufrir sola como un perro... Ahora quiero que también tú sufras como yo... Que te muerdas de dolor como yo..., que tus entrañas se crispen de dolor... Que te retuerzas como un bicho en el suelo, aullando...

¡Todo eso era tan deprimente, tan deplorablemente sórdido! Ahora, después de los ocho años transcurridos, algunos hechos se presentaban con relieves tan firmemente marcados como en la misma realidad, y otros se esfumaban en un borroso abigarramiento

de tonos neutros. Hay, por supuesto, detalles de una sordidez tan humillante, que la propia imaginación de Manolo se resiste a recordarlos. Mientras maneja su viejo Ford a marcha de tortuga, o cuando se detiene a un costado de la vereda para esperar, a veces por horas, a que ellas salgan de un comercio o de una casa de departamentos, trata de reconstruir aquellos hechos lejanos que trastornaron tan bruscamente su existencia, pero muchos pormenores han desaparecido como si se hubieran sumergido en un cieno chirle y fétido; es decididamente inútil querer arrancarlos de ahí. Luego están los momentos en que le tocó vivir al borde mismo de la tragedia; pero trata de huir de estos últimos recuerdos porque su sola rememoración le causa la sensación punzante, intolerable, de hallarse de nuevo en el propio centro de la vorágine.

Realmente es infantil querer ponerse a analizar los estados de ánimo de las personas con el fin de explicar lo ya acontecido. Los acontecimientos se desenvuelven y culminan empujados siempre por fuerzas que escapan a todo control. No era una mañana común la de aquel día en que le faltaba sólo una semana a Nena para cumplir sus siete años. Muchas otras veces habían estado los dos sentados así, él en el borde de la cama, una pierna cruzada sobre la rodilla, y ella en el taburete, frente al espejo. Y habían discutido sin duda muchas otras veces también mientras permanecían así sentados. Pero nunca habían llegado a aquel grado de sordo enfurecimiento. Manolo no alcanza nunca a poner bien en orden sus ideas cuando quiere reconstruir los hechos de aquella mañana, hasta el momento en que se encontró apretando entre los dedos con fuerza la garganta de su mujer. Bueno, no precisamente la garganta, porque sabía que, en caso de atacarla de frente, los ojos de Herminda hubieran tenido tiempo de clavarse en los suyos, y ya no hubiese seguido siendo dueño de sus manos... No, le apretaba el cuello con fuerza, y sus dedos alcanzaban también la garganta, pero sus dos pulgares estaban en realidad firmemente apoyados en la nuca, hundidos en el hueco de la nuca; y sacudía con violencia la cabeza que sólo ofrecía una débil resistencia. Fué llevando así a su mujer poco a poco hacia la pared, a empujones y con rudos sacudones de sus muñecas, sin dejar de mirar con fascinación la cabellera vaporosa, ondulante, con los bucles que acariciaban por momentos el dorso de sus manos. Alcanzó también a vislumbrar en el espejo del tocador su cara de viborita indomable; no había miedo en aquel rostro, ni súplicas, ni amenazas, sino más bien una

expresión de gran asombro, de estupefacción; se veía que no se había hecho aún a la idea de que el inofensivo, el manso, pudiera ser capaz de una reacción tan salvaje.

Había en todo aquello ciertos puntos confusos, a pesar de que Manolo tuviera el don de reconstruir con gran precisión en su mente hechos acaecidos muchos años atrás. Cuando se ponía a pensar en acontecimientos lejanos, las personas y las cosas se le aparecían en algunos casos en todos sus contornos, no ya como imágenes borrosas que pueden dar una idea aproximada de lo ocurrido, sino con nitidez de seres vivos. Las personas se movían, repetían las palabras pronunciadas entonces, y él mismo participaba en la acción como si fuera un personaje cinematográfico que estuviera mostrando el alma.

Quizá el espejo del *placard* y el del tocador tuvieran su buena parte de culpa por la forma atolondrada y confusa en que se desarrollaron los hechos. Desde un principio, desde el momento en que ella le había dicho con gran calma que él tendría que retorcerse también de dolor como un bicho, Manolo comenzó a verla en planos distintos. Veía sus espaldas y su nuca frente a él; su cara, su pecho en el espejo del tocador y su perfil en el del *placard*, mientras podía contemplar en los tres lados la cabellera abundante, vaporosa como un gran hervor de azabache que pugnara por volcarse por todo su cuerpo.

Los ojos de Herminda eran dos brasas al referirse a sus sufrimientos, mientras que sus palabras continuaban siendo aún serenas. Hablaba con voz contenida, sofrenada, y las palabras vibraban por momentos a través del acento pastoso, exageradamente articulado, como ecos de un lamento. Agregó, sin dejar de mirar a su marido en el espejo.

—El día que sufras como yo, me reiré . . . , me reiré como una loca.

Echó la cabeza hacia atrás, como si efectivamente hubiera querido reír, pero la enderezó en seguida, y se puso a trabajar de nuevo minuciosamente en su cabello para recogerlo sobre la cabeza.

Él dijo, mansamente:

—Nunca me imaginé que pudieras sufrir tanto . . . Cuando te quejabas, creía que lo hacías como otras . . . Todas se quejan . . . Cuando aluden a esa zona misteriosa de sus sufrimientos, todas las mujeres demuestran tener una imaginación prodigiosa.

Ella giró bruscamente sobre su asiento para volver hacia él las

rodillas y el busto. Quedó mirándolo un largo instante con todo el peso de sus ojos, como si quisiera hundirlo, aplastarlo. Y terminó por gritar mientras se levantaba velozmente:

—¡Pégame! ¡Pégame por lo menos una vez! . . . ¡Demuéstrame por lo menos una vez que eres hombre!

Él siguió sentado en el borde de la cama. Levantó la vista hacia los ojos llameantes. Si no hubiera sido por aquel temible poder de sus manos, le hubiera pegado. ¿Por qué no? Viendo que era necesario, no había que titubear. La quería, y después de pegarle, se hubiera arrodillado para besarle el lugar golpeado durante horas enteras, todo el día y toda la noche . . . Pero él no podía pegar a nadie por causa de sus manos. No podía pegar sobre todo a una mujer. De pequeño, el poder incontrolable de sus manos le valió más de un disgusto, y siendo adulto, se había acostumbrado ya a no utilizarlas contra nadie. Un golpe de su puño no era realmente temible. En sus peleas infantiles, había recibido y dado muchas puñadas, sin consecuencias. Pero era espantoso de verdad el poder de sus manos cuando apretaban con fuerza. Aquellos dedos eran como las pinzas de un crustáceo. En su estado normal, al no encontrarse agitado por ningún sentimiento violento, podía tomar una copa o un vaso entre los dedos sin romperlos; hasta podía acariciar la mano de un niño sin hacerlo llorar. Pero cuando se enfurecía, las pocas veces que se había enfurecido de verdad, la ira redoblaba la magnitud de su potencia prensil, hasta poner en peligro todo lo que estaba a su alcance. El placer del encuentro al estrechar la mano de un amigo a quien no había visto por mucho tiempo, o cualquier impulso de sorpresa o de afecto se reflejaban también en sus dedos, y tuvo que oír muchas veces airadas protestas: "¡Suéltame, bestia!", "¡Salvaje, casi me trituras la mano!"

Tenía un aire de desolado desamparo, sentado ahí frente a ella, frente a la mujer que vociferaba, erguida en su larga bata color arena, triplemente erguida porque su silueta aparecía también en los dos espejos. Manolo tenía puesto sólo el saco sin mangas del pijama, que había quedado desabrochado de arriba abajo. Únicamente le quedaban cubiertos los omóplatos y una parte muy exigua del pecho, pues la tela se había arrollado hacia arriba en abultados burujos. Dejó descansar en el suelo el pie ya cubierto por la media, y separó las rodillas para mirarse las pantorrillas descarnadas. No tenía entonces cuarenta años, pero los muslos eran flacos también, unos muslos de hombre consumido; el filo de los fémures aparecía

sólo recubierto de una piel oscura, granujosa, y abajo, la pulpa fláccida huía hacia los costados, avergonzada. Cuando juntaba las rodillas, y aunque las apretara con fuerza, le cabía holgadamente el puño en el claro que quedaba entre aquellos míseros muslos.

No, aquello no estaba hecho sin duda para enloquecer a una mujer. Sin embargo, en sus años de soltero, muchas se habían acercado a él, y le había costado bastante trabajo desprenderse de algunas... Cosa extraña, sus manos habían atraído siempre la atención. En la calle, en el mostrador, en la confitería... En la pileta del *Club Atlético,* muchas dejaban resbalar una mirada distraída por su cuerpo desnudo, pero los ojos se detenían con vivo interés en las manos, en los dedos de anchas uñas. Miraban, y debían presentir la fuerza que se encerraba en aquellas manos de gruesas muñecas, porque corrían de pronto velados escalofríos por los rostros absortos; pero no apartaban la vista en seguida.

Eran dedos nudosos y algo ganchudos, dedos de gran chimpancé indolente que sólo usa las garras muy pocas veces, en casos extremos. Cuando no había aprendido todavía a caminar, ejercitaba ya los músculos de sus pequeñas manos apretando incansablemente un objeto u otro con fuerza; y persistió por todo el resto de su vida esa manía de tomar algo y sobarlo sin cesar, moviendo enérgicamente los dedos y la muñeca. En la escuela, ya en tercer grado, lo llamaban *el mono* porque acostumbraba a quedarse colgado con una mano del trapecio, a veces por toda la duración del recreo. Cuando se trataba de alzarse a pulso en el mismo trapecio, mientras los demás chicos necesitaban las dos manos, a él le bastaba con una, y terminaba fácilmente la flexión hasta poner el mentón sobre la barra.

Sí. Hubiera podido levantarse y pegarle a Herminda. Se levantó pero sólo para estirar un poco los brazos y las piernas, porque persistía aún, aunque muy atenuada, aquella modorra que dejaba en él el acto sexual. No le pegó. Se conformó con decirle, perezosamente:

—No grites. La Justina no está, pero Nena puede oírte.

—¡Tú, dándome órdenes!... ¡Tú!...

Quedó mirándolo un instante con fijeza, hasta que soltó una carcajada histérica:

—Eres grotesco —agregó, sin dejar de mirarle fijamente la parte comprendida entre la cintura y el extremo superior de los muslos—. Parece que te hubieran embadurnado con masilla líquida.

Grotesco... Tal vez estuviera grotesco, con el cuerpo tostado, mientras la parte que había sido defendida por la malla conservaba su blancura de gusano (habían ido a la pileta del club hasta fines de otoño, y estaban entonces entrando apenas en el invierno)... Ella se lo había dicho muchas veces: "Eres un monstruo: con todo eso tan pálido, no se sabe si eres un hombre o una mujer..." Sí, es posible que todos los hombres que se tuestan al sol parezcan algo anormales cuando se sacan la malla (tan bronceados, tan llamativamente varoniles, y luego esas nalguitas blancas, delicadas, tersas...). Pero Herminda exageraba. Durante los últimos años, se le había despertado una fuerte inclinación a buscarle imperfecciones. "Manolo: no sabes ponerte el sombrero." "¡Cómo hiedes, Dios mío! ¡Es inaguantable!" O le hacía las más tontas observaciones sobre su forma de cortar el pan o de enjabonarse. Al principio, aquello le parecía más bien gracioso, pero la repetición, el machacamiento, acabaron por aburrirlo de verdad.

(Durante los primeros meses de casados, Herminda acercaba la nariz y la boca a su pecho, a sus hombros, a sus axilas, aspiraba con fuerza y deleite como si hubiera deseado sorberle la piel, y le decía: "¡Qué fragancia, querido...! ¡Cómo hueles a hombre!")

Le contestó mansamente, señalándole las caderas con el mentón:

—Tú también estás blanca ahí. Después de haber empleado tantas horas para quemarte parejo, te queda todo eso color crema rancia.

Herminda acostumbraba a extenderse a orillas del agua y ponía bien frente al sol una vez una axila, y luego la otra, la garganta con el mentón bien levantado, los omóplatos... Quedaba así horas enteras, inmóvil. Era como si le dijera al sol: "Anda, píntame ahí", y seguía quieta hasta que el sol terminaba su trabajo. Sólo se erguía para aplicarse con amorosas pasadas de la palma, y de la yema de los dedos, los mejunjes sabiamente dosificados o para estudiar con detención en el espejito de mano el avance de aquel proceso de pigmentación en cada pliegue y repliegue de su piel.

—Sí, he empleado muchas horas en quemarme —replicó—, pero me luce. A ninguna le queda tan bien.

Y agregó, torciendo la cara en un pequeño mohín de coquetería procaz:

—No estoy quemada ahí, pero a los hombres les gusta. Se enloquecen de gozo al ver que pueden abrazar y palpar lo que el mismo sol no ha podido aún tocar con sus rayos.

Manolo sintió una gran náusea. Quiso decir algo. Las palabras se le ahogaron en la garganta. Ella persistía en su agresividad:

—A ninguno... A ninguno le ha disgustado nunca este color de crema rancia... Lo he podido comprobar muchas veces... Una infinidad de veces.

Manolo sabía que, en todos sus años de casada, ella había conocido sólo a otro hombre. Una sola vez. Lo sabía positivamente. Y esa balandronada absurda, ese deseo rabioso de aparentar lo que no era lo lastimaba hondamente porque veía en ello, en ese deseo de humillarlo a toda costa, un indicio infalible de que se acercaba el momento de la separación.

—A ninguno... Yo lo sé muy bien...

Insistía, pegajosa, como siempre que se quiere sostener con vehemencia una mentira. El hábito de querer atormentar a su marido se había despertado en ella al poco tiempo de haber tenido a Nena. Al principio, no era por maldad. Los pruritos de nerviosidad agresiva se presentaban solamente en la época de sus trastornos periódicos. Y Manolo esperaba con paciencia a que pasaran los dos o tres días. Pero en los últimos tiempos, la excitación perversa tomaba proporciones tremendas, y sus síntomas brotaban a todo lo largo del mes, sin orden ni concierto.

—Por experiencia... He podido comprobarlo...

Hablaba como si hubiera estado haciendo grandes esfuerzos para contenerse, hasta que levantó los brazos y estalló en un retahila de gritos desaforados:

—¡Cobarde!... Me insultas y no eres capaz de pegarme. ¡No eres un hombre...! ¡Un gusano! ¡Eres un gusano!... ¡Un gusano cobarde!

—¡Cállate! La Justina no está, pero Nena anda ya levantada. Puede oírte.

Justina había ido a buscar la leche y tardaría, como siempre, un buen rato en volver. Los pasos que se oían en el cuarto próximo sólo podían ser, pues, de Nena. Estaba ya calzada porque los pasos eran ahora más firmes, más sonoros... ¡Y él desnudo todavía!... La pequeña podía entrar y lo encontraría con sólo el saco pijama. El pantalón había quedado a los pies de la cama. Se agachó para tomarlo. Metió en él primero una pierna, y en su precipitación al querer enfilar la otra, perdió el equilibrio. Estuvo tambaleándose durante un par de segundos, agudamente consciente de su propia ridiculez, hasta que se fué de bruces contra el colchón. Se levantó

apresuradamente, terminó de ponerse el pantalón y se abrochó el saco.

Herminda había seguido con los labios crispados aquellos movimientos grotescos. Ni por un instante se insinuó la sombra de una sonrisa en su boca ni en sus ojos. Cuando él estuvo firme de nuevo sobre sus piernas, siguió gritando con todo el tope de su voz:

—Un gusano puede sufrir también. Te retorcerás de dolor como yo... No seré yo sola, como hasta ahora...

—¡Cállate! Nena está ahí. Oigo sus pasos. Que no se entere.

—¡Nena!... ¿Por qué te ocupas de Nena?... Ella no es...

La chiquita abría en aquel momento la puerta que comunicaba los dos cuartos. Entró, no como lo hacía alguna que otra vez con paso largo y tranquilo, posando primero la punta del pie muy parsimoniosamente como una gran señorita, y luego el talón; entró corriendo, tropezó un poco, de costado, contra Manolo, y siguió corriendo hasta su madre para echarle los brazos al cuello:

—Buen día, mamucha. Agacha la cara para que te dé un besito.

La madre volvió hacia ella su rostro enfurecido y levantó la mano para darle una gran cachetada.

—¡Te he dicho que no entraras nunca sin llamar!

El golpe resonó en los mofletes carnudos como un fustazo. La niña se llevó ambas manos a las mejillas y fué retrocediendo varios pasos hasta apoyar la cabeza en una de las gordas orejas del respaldo de la *bergère* que ocupaba el rincón de la derecha. Quedó ahí quieta, los ojos llenos de lágrimas y la cara entre las manos, apenas sollozante. Miraba a su madre sin odio ni reproches; era evidente que esperaba cualquier gesto suyo, un simple ademán de reconciliación para ir de nuevo hacia ella, a rodearle otra vez el cuello con sus bracitos.

Herminda había quedado temblando de furor. Llevó sus ojos duros, amenazadores, de su marido a la hija y dió dos pasos hasta ponerse frente a la niña.

—Te voy a enseñar a comportarte... —gritaba, con todo el poder de su garganta—. No quiero que seas un gusano, un miserable gusano como es tu padre.

Levantó la mano para pegarle de nuevo.

Fué cuando Manolo se le acercó por atrás y le puso los pulgares en la nuca para rodearle el cuello con ambas manos.

Era más o menos así como se fueron desarrollando los hechos. Verdaderamente, todo aquello resultaba para él sórdido, sucio, bochornoso . . .

Su hija no lo quería. Ahí estaba, las manos en la cara, la cabeza apoyada en la oreja de la *bergère,* atenta sólo a su madre. Él no existía para la niña. La madre le había pegado. La trataba con dureza. Estaba a punto de pegarle de nuevo, pero la pequeña la quería únicamente a ella. Los ojos implorantes, estaba ansiosa de que la mujer severa, cruel, le hiciera la limosna de un gesto amistoso para lanzarse sobre ella con la boca llena de risas, de mimos. A él, a su padre, ni una mirada. Había tropezado con Manolo en el cuarto, pero no se había detenido, no había levantado siquiera los ojos hacia su cara. Sin embargo, trataba de satisfacer todos sus deseos. Hubiera hecho cualquier cosa por la niña. A un gesto suyo, se hubiera tirado al suelo para retorcerse en las monerías más ridículas, pero nunca le había hecho ella ese gesto. Nunca le pedía nada. Cuando Manolo le traía golosinas o juguetes, los dejaba a un lado; se olvidaba muchas veces de ellos y jamás le había dado las gracias en una de esos transportes de franca efusividad infantil.

¿Por qué? . . . ¡Si nadie ignora que los niños son tan agudamente perspicaces! Antes de aprender que no debe soltarse las necesidades encima, un niñito sabe ya a quién acercarse para conseguir que satisfagan sus más extraños caprichos. Basta observar cuando hay una tertulia familiar de ocho o diez personas formando corro, con un niño de veinte meses en el centro. El pequeño bandido va de uno a otro de los contertulios arrastrando los pies, contoneándose en un bamboleo de malevo de arrabal muy entrado en copas. Se apoya en las rodillas de éste para mirarle la cara detenidamente con ojos escrutadores; se aleja de la flaca que le tiende unos brazos nerviosos y va hacia la gorda matrona de cara bonachona. Si la madre o el padre lo riñen o quieren mandarlo a la cama, sabe a quién debe dirigirse en busca de protección. El niño, a los veinte meses, es ya un curtido veterano con la intuición precisa de ser el personaje principal de la tertulia, y conoce bien la forma de explotar ventajosamente esa posición de privilegio.

Nena era inteligente también. Hubiera resultado difícil, sin duda imposible, hallar una niña tan sagaz y oportunista. ¿Por qué entonces no se acercaba a él que estaba ansioso de complacerla en sus más extravagantes pretensiones? . . . Cuando le trajo la bicicleta de regalo, no quiso tomarla. La miró primero con arrobamiento,

y al decirle él: "Sube. La traje para ti", volvió bruscamente el cuerpo hacia un costado y se quedó ahí, los labios apretados, los ojos duros, fijos en el vacío. Él insistió: "¡Pero tonta, si es tuya!", y la niña se encerró más aun en su hosco mutismo. Manolo conocía bien a su hija. Adivinaba en sus más pequeños gestos todo lo que pasaba en su interior, pero no tenía la ductilidad necesaria para tomarla y conquistarla poco a poco, para vencer resistencias con palabras suaves y con caricias, como se hace con un cachorro arisco. En cuanto quería hacerla subir sobre las rodillas y notaba que el cuerpecito se ponía rígido, escurridizo, que se le resistía tercamente, sentía un gran disgusto, una descorazonante falta de confianza en sí mismo, una clara conciencia de su propia ineptitud; tenía que dejarla entonces en el suelo y la niña se alejaba de él corriendo, sin mirar hacia atrás. En oportunidad del regalo de la bicicleta, su madre tuvo que intervenir para decidirla: "Anda, no seas idiota" (la voz de la madre era tan severa y autoritaria, que no dejaba el más pequeño asidero para un conato de resistencia). "*Te la hemos* comprado para que la uses. No hagas caso a tu padre, que es otro idiota como tú, y sube". La pequeña obedeció de inmediato, sin chistar, y luego de dar unas vueltas montada en la máquina, volvió, radiante, para poner sus brazos en el cuello de la madre y darle las gracias.

Era verdad que cinco años atrás, cuando estaba aprendiendo a mantenerse sobre sus piernas, había lanzado más de una vez hacia su padre una mirada apremiante en momentos de inminente peligro, y que él, con su habitual indecisión, había dejado transcurrir, antes de correr en su auxilio, aquella fracción de segundo que había bastado para que el cuerpecito tambaleante terminara de caer al suelo con más o menos violencia. Durante esos mismos años, no había acudido tampoco nunca en su defensa cuando era maltratada por la madre; nunca se había atrevido Manolo a intervenir hasta aquella vez en que sólo le faltaba una semana a Nena para cumplir sus siete años...

Cuando puso los pulgares en la nuca de su mujer y le rodeó el cuello con las manos hasta palparle la garganta con los ocho dedos restantes, se hallaba, por supuesto, bajo los efectos de una gran excitación. En su estado normal, al no ser impulsado por la ira o la indignación, no se habría...

Pero le parecía como si todo aquello hubiera sido obra exclusiva y autónoma de sus manos.

Evidentemente, él veía la cascada de cabellos que se tambaleaba, que oscilaba de un lado a otro como quizá lo haga el bulto de una cascada en un temblor de tierra, y veía los bucles negros en el dorso de sus manos. No sólo veía los bucles sino que sentía también en su piel la caricia de aquel cabello sedoso. Sí, estaba consciente de todo, pero las manos de largos dedos, de anchas uñas, obraban por su propia cuenta. Se meneaban, apretaban, hacían que los dedos se contrajeran, se estiraran o torcieran, no manejados por los estados de ánimo de su dueño o por una voluntad firmemente equilibrada, sino como dos pequeños entes autónomos dotados, ya que no de sentimientos, por lo menos de impulsos, de crispaciones, de estremecimientos propios.

Manolo tenía la clara conciencia de que lo que estaba en sus manos era la cabeza y el cuello de su mujer. Hasta podía ver su cara reflejada en cualquiera de los dos espejos, y por momentos, en los dos a la vez. Ella no gritaba. El miedo no había llegado aún hasta ella.

No veía a su hija, pues había quedado a sus espaldas. Pero sentía su presencia. Le parecía, tenía casi la certeza de que debía seguir allí, la cabeza afirmada contra la gorda oreja de la *bergère;* los ojos de Nena estarían sin duda llenos de asombro o de espanto, pero Manolo se hallaba convencido de que aquellos ojos debían reflejar una gran admiración hacia él, que había acudido para defenderla de la segunda cachetada inminente o de la lluvia de azotes.

Sí, estaba seguro de que su hija aprobaba en aquel momento lo que él hacía, lo que estaban haciendo sus manos. Creía firmemente en su solidaridad, en su admiración... hasta que sintió el golpe en la cabeza.

Giró el cuello sin cambiar la posición de los brazos. Nena sostenía con ambas manos un largo florero de porcelana de Lota como si se hubiera tratado de un garrote. Temblaba su corta melena alborotada. Toda ella vibraba de emoción. Los ojos de la niña estaban fijos en él; había en ellos el horror que sentía al ver a su madre en peligro, y a la vez una fiereza de pequeño animal valeroso que recoge todo su coraje para lanzarse sobre un corpulento, terrible enemigo.

El golpe recibido en la giba del cráneo no había sido mayor que el de una nuez arrojada con regular violencia. Manolo sintió en

el primer momento un amago de risa al ver la desproporción que existía entre el aspecto fiero, terriblemente agresivo de la niña, con la flaca magnitud del porrazo. Tuvo por un instante la tentación de dejarse caer en el suelo con su ancho pijama, con sus pantalones de amplio vuelo, y de quedar en el suelo con las piernas abiertas y los brazos en cruz, como cuando Polichinela recibe en la cabeza el tremendo garrotazo propinado por su consorte. Quedó así vacilando un segundo entre aquel amago de risa que le cosquilleaba en la garganta y el deseo de hacer algo cómico. Pero Nena levantaba en aquel momento de nuevo el florero, y el golpe iba a caer esa segunda vez sobre su cara. Aflojó entonces las tenazas que eran sus manos, dejó caer los brazos, y fué a sentarse en el borde de la cama. Haciendo grandes esfuerzos para moverse, Herminda salvó los dos pasos que la separaban de la mesita tocador; la cabeza caída hacia adelante, miraba con fijeza el suelo como si hubiera estado buscando el lugar donde tendría que dejarse caer si llegaran a faltarle las fuerzas. Cuando estuvo frente al espejo, apoyó la palma de ambas manos en la mesita y levantó los ojos hacia la imagen jadeante, de negra cabellera enmarañada, que se reflejaba frente a su cara.

Manolo no se dió cuenta hasta aquel momento de que Justina había entrado también en el cuarto con dos botellas de leche en el brazo. Flotaba sobre toda su persona el frío de la calle: su gorda nariz estaba amoratada por la mordedura de la brisa helada, sus cabellos, sus hombros y la curva de su espalda conservaban partículas de escarcha y las botellas venían empañadas como si hubieran pasado toda la noche afuera. Hasta el aliento de Justina parecía salir de su boca en un vaho como si se hubiera encontrado aún en la calle.

¡Otra enemiga! . . . Justina era también su enemiga. Una de sus tres enemigas. Algunas semanas antes, mientras ella limpiaba la bañadera y él se afeitaba, había vuelto la cabeza torciendo el cogote y levantando los ojos hacia él, como hace un *bull-dog* echado que se vuelve sobre sus cuartos para mostrar los dientes, y le había dicho con severidad: "La señora no quiere que seque las 'jiletes' en las toallas . . ." Él había pensado entonces: "¡Sólo falta que ésta se me ponga también en contra!"

Porque al poco tiempo de comenzar Justina a desempeñar sus funciones en la casa, un día que estaba solo con ella, Manolo se había quedado mirando sus espaldas largo rato mientras ella trabajaba en la limpieza del "living", hasta que le dijo, no sin cierta

precaución, listo para batirse en retirada con un prudente cambio de tema en el caso de no ser bien acogidas sus palabras: "¡Pues no tienes feo cuerpo, Justina!" Ella había girado sobre los talones, llena de júbilo, y dobló su sólido espinazo para dejar el plumero en una silla. Se acercó luego a él hasta ponerle la cara radiante frente a la suya, y el cuadradito de su bien planchado delantal de mucama también frente a él, casi tocándolo, y el pecho, los anchos hombros, las rodillas. Su cara frescota estaba partida por la sonrisa incondicionalmente acogedora de sus labios carnosos. Había en sus facciones un desbordamiento de cordialidad campesina. Sus ojos reían también, abiertamente amistosos, chispeantes. Viendo que el señor se acercaba también a su cara para mirarla en los ojos con el mismo brillo querendón, ella se volvió muy despacio y se encaminó a pasos cortos hacia el dormitorio volviendo apenas la cabeza para cerciorarse de que él la seguía. Manolo se acoquinó de pronto al entrar en el cuarto. Balbuceó:

—No, Justina... Mejor no... La señora podría enterarse.

(Los ojos de Justina no habían sido contaminados aún por el hacinamiento viscoso de la urbe. Conservaban la limpidez de la cordillera desnuda bajo un cielo sin nubes; lloraban, reían abiertamente. Sus fulgores no habían sido sofocados por la reserva que impone la aglomeración. Ofrecían amistad a manos llenas, sin restricciones. Y amor. Cuando alguien no le gustaba, se erizaba en un hosco mutismo que una montaña de oro no hubiera sido capaz de quebrar. Todos los sentimientos se leían en ella de inmediato. Su alma no había aprendido todavía a esconderse. Y se encontraba así, indefensa ante el caos de apetitos como un niño desnudo tirado a orillas del camino en un atardecer de invierno. Sus senos eran de una blancura enternecedora; al lado de los que conoció en la pileta del club, bruñidos, fanfarrones, con el tono crema y tierra que se vislumbraba debajo de los exiguos parches de malla, aquello era el cielo hecho nieve y fuego... Y él era un cretino, con su propensión a hacer siempre todas las cosas importantes al revés. Justina hubiera podido ser su aliada. Y cuando hay guerra de sentimientos, una aliada fiel puede servir para ganar muchas batallas.)

Y ahí estaban las tres, calladas, hoscas.

Su mujer seguía frente a la mesita, los ojos fijos en la luna del espejo. Contemplaba su propia imagen como si se tratara de un fantasma que hubiera surgido de pronto frente a ella para recordarle algo muy apartado ya de sus pensamientos. Jadeaba todavía por

momentos, muy levemente, y se llevaba de vez en cuando una mano a la garganta con una mueca de repugnancia.

Nena no miraba a su padre. Sus ojos iban de un lado a otro, llenos de un desolado desconcierto. Sus manos estaban agitadas por un fuerte temblor, y el largo florero de Lota se movía entre ellas con crecientes oscilaciones.

Justina no parecía ni sorprendida ni indignada. El hábito de la obediencia corre siempre parejas con la apatía un poco impersonal hacia las tribulaciones de los demás. Era sólo la mucama que ha salido a la calle en busca de provisiones. Además de las dos botellas de leche, llevaba dos o tres paquetes sostenidos contra el vientre por el brazo encorvado. Manolo levantó los ojos hacia ella: las partículas de escarcha que traía en el pelo y en la ropa refulgían por momentos en una gragea de minúsculas fosforecencias. Cuando el florero resbaló de las manos de Nena, Justina no dió tampoco señales de asombro. Los hombros de Herminda fueron sacudidos en cambio por un fuerte estremecimiento. Miró sin darse vuelta: la porcelana hecha añicos se veía allá abajo en el espejo; para poder recordar que aquello había sido un florero, sólo quedaba el trozo casi completo del gollete, con sus sombras azuladas.

Nadie dijo nada. Ni la niña. La puerta del baño estaba abierta de par en par. Cuando terminó de morir el estrépito en las paredes y en el cielo raso del cuarto, el silencio agobiador que sobrevino quedó roto sólo por el martillar inaguantablemente acompasado de una gorda gota que caía de una canilla mal cerrada sobre la loza de la bañadera. Manolo sentía deseos de decir algo. De gritar. De levantarse, de abandonar el borde del colchón para alzar los brazos y patear el suelo con fuerza. No hizo nada. No dijo nada. Nena había quedado un largo instante con los ojos fijos en los trocitos de porcelana esparcidos por el suelo. Retrocedió luego dos pasos, y se puso a sollozar en silencio. Su cara se movía apenas por las convulsiones intermitentes del llanto, y aunque las lágrimas corrían copiosamente por sus mejillas, los sollozos formaban sólo un murmullo muy suave.

Manolo miró a izquierda y derecha. No, nadie más se había colado solapadamente en el cuarto. Sólo seguían allá Herminda, Nena y Justina.

Hasta pasados muchos años, siguió viendo con nitidez las figuras rígidas y silenciosas de aquellas tres personas. Su mujer frente al espejo, la cabellera en desorden, pálida como una muerta. Nena,

erguida también, los ojos grandemente abiertos y las mejillas surcadas de lágrimas, apenas sacudida por los mudos sollozos. Y entre la puerta que daba al *living* y la del baño, Justina con su impasibilidad bovina, con su gorda nariz y sus pechos jóvenes, el vientre surcado de paquetes. Se veía a sí mismo sentado en el borde de la cama, las rodillas separadas, las manos en los muslos; llevaba los ojos de su mujer a su hija y de ésta a su criada, mientras el estruendo de la gota gorda le retumbaba en los tímpanos.

Al lanzar una mirada escudriñadora a los costados, veía que sólo ellas seguían en el cuarto: su mujer, su hija, su criada. Sólo ellas seguían ocupando el cuarto y seguirían llenando con su presencia todo el resto de su existencia. Aparte de Chuca, la mujer de la vida que tuvo también después a su lado un papel importante, todos los demás fueron figuras secundarias de la comparsa: el pesquisa *Páton*, el rengo Pietranera con sus dos guardaespaldas, Julia, el abogado Santillana, el capitán de "La Ligera", el empleado Sánchez, el "renguito" Antón Schuf . . .[1]

JUAN GOYANARTE

[1] Primer capítulo de una novela en prensa. (Ediciones SUR)

CRÓNICA

APROXIMACIÓN AL ÚLTIMO LIBRO DE BORGES [1]

La literatura de Jorge Luis Borges puede suscitar oscuros rechazos que también atestiguan —quizá con más eficacia que los elogios de sus admiradores— ese poder suyo de dominación: nada más visible en ellos que el tono exasperado de quien no llega a disuadirse de su propia aquiescencia. Y es natural que así sea. Borges, desde el primer momento, insistió en determinados recursos del espíritu que los argentinos relegaban a una zona no explorada de su ser. Y los argentinos, desde el primer momento, vieron a Borges como la imagen perfecta de lo que nunca habían sido ellos mismos. En un medio donde la caudalosa realidad impuso libremente sus arbitrios confusos, misteriosos, Borges amó esa realidad pero sin acatarla, porque al mismo tiempo la desdeñó, la negó, la trascendió, le destinó las arduas arquitecturas de su orden. En un medio donde una cultura adventicia rara vez promovió esa pugna con los individuos que quieren absorberla, Borges manejó sueltamente más de una cultura, persistió sin concesiones en su vocación literaria y defraudó los reclamos del lector común proponiéndole en rápidas páginas "esa lúcida perplejidad que es el único honor de la metafísica, su remuneración y su fuente". Su advenimiento ocurrió, así, ante quienes no lo aguardaban ni solicitaban. Y si la primera consecuencia de ello fué la supremacía de Borges en nuestra república de las letras, la segunda no fué, desde luego, una comprensión total por parte de su público. Cierta crítica casi exclusivamente hábil en el manejo de rótulos no tardó en depararle los de "inhumano", "paradójico", "ecléctico", "mordaz", etc., epítetos que los admiradores más fervorosos mitigaban respetuosamente con el

1 *Otras inquisiciones*, Sur, Buenos Aires, 1952.

de "genial". En determinado momento ¿quién no sabía de antemano que el último ensayo, el último relato de Borges iba a superar, con su prosa irritante a fuerza de original, con los pretextos siempre inesperados de sus temas de siempre, tantas expectativas ya dispuestas al asombro? En cuatro páginas que la revista "Lettres Françaises" publicó en 1944 (y que ahora —inexplicablemente— sirven de prólogo a la traducción francesa [1] de *Ficciones*), Néstor Ibarra precipitó las opiniones comunes sobre Borges. El método de Ibarra, o sus ardides, eran la ironía, las reticencias falaces, los elogios equívocos que le permitían enumerar linealmente las cualidades más celebradas de Borges: su "origen hispano-anglo-portugués", su educación suiza, su resistencia a dejarse asimilar por cualquier cultura, país o continente, el artificio *outrageux* de su criollismo, la agudeza antipoética de sus poemas, la escandalosa parcialidad de sus ensayos, el carácter sumario, caprichoso, interesado de su erudición (o más bien *d'une petite poignée d'informations*), el obstinado descontento de su crítica, la imprudencia de sus artículos filosóficos, la fatigosa escabrosidad de su estilo. Así aislados, estos rasgos de Borges justificaban la conclusión final, que en cierto modo implicaba todas las conclusiones habituales —más tímidas y balbucientes— sobre Borges: "Falta de elemental probidad, falta de armonía superficial... Por malicia, o por coquetería, Borges únicamente permite que sus desconcertados detractores le hagan estos ingratos reparos. Que sepa, al menos, cuánto desearían *écouter un défie à sa vraie mesure*". Supongo que muchos adeptos de Borges se sintieron heridos; otros debieron de sentirse incómodos. Sólo por la suficiencia, por la ironía, el estilo de Ibarra era distinto del que ellos empleaban para decir su admiración. Sorprendentemente, la censura encubierta y la adhesión coincidían: sus frutos eran esos "ingratos reparos" que desconcertaban a unos y otros. Esa coincidencia, ahora, ha dejado de sorprendernos. En unos y otros, en los opositores y los admiradores, había un rasgo común: su obstinación en recibir la obra de Borges como denuncia de nuestra indigencia intelectual y, en una palabra, espiritual, no sólo provocada por algunas páginas que lamentaban explícitamente "nuestras imposibilidades", "nuestra penuria imaginativa", "nuestra parte de muerte". Esa "fragmentaria noción de los caracteres más inmediatamente afligentes del argentino" pronto se vió como generalizada

[1] Gallimard, París, 1952.

en su obra toda: cada artículo de Borges —fuera su tema cualquiera de los suyos: la metafísica o la teología o la literatura o la lingüística— parecía señalar el vacío que la rodeaba y nuestro propio desamparo. (Ya el criollismo de sus primeros tiempos había impresionado sobre todo como un repudio o una enmienda de muchos patriotismos anteriores, barulleros y huecos.) Resumiendo: la literatura de Borges quedó vinculada a una crítica que no pretendía aleccionar ni tampoco idealizar nuestra realidad; a una crítica exterior a esa literatura, que emanaba de ella o más bien la enmarcaba, destacando a su lado un cúmulo de ausencias. "Borges, rey sin vasallos", he oído sentenciar alguna vez, no sé si con pesar o con desdén. Esa turbia sensación de inferioridad fué compartida por quienes más admiraban a Borges y por quienes trataban de admirarlo menos (ninguno de los últimos, en verdad, llegó a sistematizar o justificar bastante su actitud para merecer el título de opositor); quizá unos y otros se distinguieron por su diferente manera de aceptar tal sentimiento. Pero la distinción, válida a lo sumo en el plano de la ética, no los enriqueció en el literario: en éste siguió estorbándolos el *resentimiento*. Porque fué una especie de resentimiento —si al fin nos decidimos a usar esa mala palabra— el que se interpuso entre la literatura de Borges y sus lectores, y hasta el que dió su tono a lo que se llamó entre nosotros "borgismo". Prueba de ello es que cuantos se han ocupado de Borges adquirieron una inmediata conciencia de la pobreza de nuestras letras y aceptaron la noción de esa disparidad como una base para referirse a él. También lo prueban la veintena de protestas que SUR publicó después de un fallo nacional adverso a Borges [1]. Otra prueba es el hecho de que Borges ha promovido con más frecuencia que nadie esas demandas con que los argentinos inquieren qué resta para ellos de lo que otros han hecho y en qué medida esa labor ajena allana nuevos caminos. "¿Qué es Borges para nosotros?" no es una pregunta dictada por la gratitud. Su verdadero sentido es "¿Qué ha hecho Borges por nosotros?" Confieso mi fatiga ante esa mendacidad vergonzante y decepcionada. Triste condición la de no consentir, o desechar sencillamente, lo que se hace *entre* nosotros. Sólo admitimos lo que se hace *por* nosotros, sólo nos conmueve lo que se dirige ostentosamente al encuentro de nuestras necesidades. Es candoroso, sin duda, defender la posibilidad de una esfera intelectual

1 "Desagravio a Borges", Nº 94, julio de 1942.

aislada o exclusiva a la que no podamos tener acceso sino purgados de todo interés práctico y, en suma, vital. Pero no abundan quienes sepan transformar esos intereses en estímulos legítimos de las actividades del espíritu. Porque aceptar la copiosa participación de dichos estímulos significa enfrentarse con ellos, ordenar su diversidad, verificar puntualmente su ingerencia, equilibrar sus fuerzas y, por último, depurarlos, requisito que hace posible incluirlos en la órbita de nuestro pensamiento. Ese requisito no es habitual entre nosotros, donde los caminos de la cultura parecen tan directos y bien trazados y donde, sin embargo, recorrerlos continúa siendo lo excepcional y, más aún, lo antinatural. Por eso nos es muy fácil ceder a dos tentaciones opuestas pero igualmente dañosas: o bien procuramos segregarnos de un medio que no nos favorece y persistimos angustiosamente en desoír su llamado, o bien nos abandonamos al fervor de mejorarlo y acabamos en esclavos de su desorden. Si en el primer caso nuestra labor será inocua, cuántos prejuicios, en el segundo, detendrán a cada instante nuestro paso. Uno de ellos nos prohibirá considerar que la literatura —para no salir del ámbito que aquí nos interesa— es ante todo una ejecución verbal y nos ordenará rechazarla cuando no pague su tributo a la existencia cotidiana, a esta zona de la realidad que las palabras no pueden trascribir literalmente. Lo cierto es que al final resultamos perturbados por emociones que en nada se parecen a la buena emoción literaria y armados de una retórica que a la menor provocación dispara sola el mecanismo de sus condenas y sus aprobaciones.

En terreno así condicionado ¿cómo podía no resultar mutilada una literatura como la de Borges? Quienes insistían en aplaudirla como el fruto de la soledad y el desdén, quienes la veían como un lujo admirable, imperdonable tal vez ¿qué hacían sino reducirla a un juego regido por el intelecto y desligado de cualquier otra fuerza o interés que los del puro intelecto? La obra de Borges se bastaba a sí misma, sólo en sí misma era necesaria; no buscaba, no ofrecía apoyos; era de por sí un bien que no actuaba en modo alguno sobre su circunstancia para ajustarla a la medida de su inteligencia. Obra altanera, impune de lectores activos (lectores no inocentes, esos que dejan su marca individual en las lecturas, sobre todo cuando disciernen en las lecturas la colaboración del tiempo y del ambiente, suma de influencias que también ellos integran y de la cual se consideran, en buena parte, acreedores).

Sustraerse a las fluctuaciones del tiempo, alcanzar una vigencia

que rebase el presente y, a la vez, paladear la sorpresa del presente ¿no es acaso el sueño de casi todo escritor? Pero buscar lo nuevo por lo nuevo —vale decir, lo que sólo existe en función de la actualidad irrecuperable— puede ser la maniobra menos falible para condenarse al olvido. Lo asombroso, cuando es deliberado, se desvanece sin decretar la sorpresa del futuro; sometido a un momento preciso, sólo en ese momento puede concebirse. Muy otro fué el caso de Borges. Los años pusieron a prueba y respetaron su originalidad: no era el producto de un cálculo sino la manifestación de una actitud esencial del espíritu. Su obra, eso sí, fué perdiendo aquella festejada capacidad de contrariar hábitos y previsiones. Dejó de resultar inesperada, pero siguió asombrando por causas más hondas a un público que ya pudo valorarla sin el estorbo de su inmediata, demasiado viva, desconcertada reacción. Los rasgos de Borges que hasta ese momento habían motivado elogios y críticas parecieron accesorios a su verdadera hondura y quedaron relegados. Lo que empezó a descubrirse en él y a llevarse a primer plano fué su posición frente a la realidad y la cultura, concebida ésta como una nueva realidad en el mismo nivel que aquélla, y tan vasta, tan urgente como aquélla. Actitud siempre renovada, asombrosa, sí, por única y constante, pero no, como se había supuesto, por deliberadamente imprevisible. ¿Cómo explicar tal actitud? Quizá encontremos su clave en un apasionado sentir de esas dos realidades —el mundo y la cultura— unido a la voluntad de someterlas a un orden. Extremos de exaltación y de rigor cuyo equilibrio nos indica el sendero más recto hacia el espíritu de Borges.

Esta revisión fundamental de la opinión sobre Borges trajo consigo una necesidad: la de vincularlo a su medio. ¡Qué lejos de cuando la moda insistía en aplaudir el despego de Borges, el espectáculo de su inaccesible primacía! Ahora había que vindicarlo a toda costa de esa tacha y había que juzgar también su obra a la luz de su ambiente, al que debía, o del cual recibía, orden y consistencia. No sé que este propósito haya logrado resultados dignos de tomarse en cuenta. Con la excepción, acaso, de los párrafos que H. A. Murena le dedicó en un artículo [1] que tuvo, entre otras virtudes, la poco frecuente de conmover y hasta de alarmar a nuestro apático público de revistas literarias. Párrafos felices desde el punto de vista de Murena: la *justificación ética* de la literatura

[1] "Martínez Estrada: la lección a los desposeídos", SUR, Nº 204, octubre de 1951.

de Borges. Entiéndase bien: no hay en Murena un lastre impuro de moralismo que empañe sus opiniones, pero sí un designio primordial de castigar o ensalzar según un principio rector; no una labor estimativa distraída por sugestiones ajenas a la actividad estética, pero sí una ética que da el impulso inicial a esa labor estimativa, vigila estrictamente su decurso y quiere ver su condición de estímulo único y poderoso en el resultado final. Parte —la mejor parte— de la crítica literaria investiga las obras como frutos de un proceso mediante el cual el artista logra objetivar su sentir, su concepción del mundo, su intención creadora, utilizando un material al que debe atenerse: el lenguaje. Murena se despreocupa de esa conexión íntima entre el sentimiento creador y su recurso expresivo para concentrar su interés en aprobar o repudiar el sentir primario del artista, que ha de ingresar al mundo objetivamente configurado. Y es aquí donde interviene su ética para imponer los requisitos de la aprobación o el repudio. Murena exige un ajuste del sentimiento creador al medio que lo aguarda y que tiene puestos en él tantos anhelos: defraudarlos es pecado que no puede redimir la ejecución literaria más perfecta. Ese medio es el nuestro, el medio americano. Porque Murena ha comenzado por narrar las condiciones de América, sin pasado, sin historia, siempre ilusionada por una cultura que no asimila nunca y ante la cual no deja nunca de sentirse forastera. La relación entre el sentimiento creador y sus recursos expresivos la sustituye Murena por una relación entre el sentimiento creador y nuestro ambiente. En algunos ensayos ha llegado a cantar a ciertos "héroes" intelectuales que no vacilaron en sacrificarse a la tarea de enaltecer ese ambiente, de insuflarle un espíritu. Horacio Quiroga, por ejemplo, cuya *tragedia* [1] fué "ser un hijo de altas culturas y sentirse elegido, llamado a una misión que le exigió rebajarse hasta las bestias, enmudecer como tierra, sufrir en silencio como un árbol". Es obvio decir hasta qué punto la literatura de Borges representa lo contrario de lo que Murena aguarda para fecundar nuestro continente virgen. Sin embargo, halló el medio de justificar a Borges y hasta de incluirlo en un estrecho círculo de "padres espirituales" que reveló a los intelectuales argentinos: anagnórosis que nuestra orfandad no pareció demasiado dispuesta a admitir con filial regocijo. "Borges, paradójico genio nihilista, cumplió su misión, anunció el nacimiento

1 "El sacrificio de Horacio Quiroga", *La Nación*, 5 de agosto de 1951.

["el nacimiento espiritual de nuestra comunidad"] mediante una destrucción . . . Ha sido en verdad el primero en lograr una producción original a partir de un complejo cultural heterogéneo. Lo logró porque usó precisamente esos elementos culturales, esos *conocimientos*, en la única forma lícita: manejándolos al servicio de una conciencia nacional, purgando la mendacidad de los mismos con el conocimiento de esa mendacidad . . . aceptando estar realmente desposeído de ellos y confiriéndoles una verdad de que carecían originalmente. Pero alcanzado este punto con sus excepcionales logros, ese camino que es el que hemos recorrido siempre, el de la falacidad de acumular conocimientos, ha quedado definitivamente clausurado. El camino de lo falso ha sido agotado por alcanzarse por él una verdad". Murena acierta al destacar qué valiosa es la actitud de Borges frente a la cultura. Pero ya hemos dicho que la actitud de Borges contraría violentamente la única que Murena considera lícita "en nuestra comunidad". Apremiado por justificarla, por verle aprobar las condiciones con que le sale al paso esa ética suya siempre despierta, empobrece la actitud de Borges encadenándola a no sé qué pragmatismo de aplicación inmediata: "ponerse al servicio de nuestra conciencia nacional". Resulta indiscutible que lo que se llama "complejo cultural" no tiene más valor ni más sentido que los que cada uno de nosotros se proponga darle. Y que "acumular conocimientos" carece de sentido: es incorporarse servilmente a la corriente de la cultura en vez de torcer su fluir de modo que parezca brotar de nuestra alma y no dirigirse a ella. Que entre nosotros muy pocos lo han logrado o han procurado lograrlo, nadie lo niega. "Acumular conocimientos", levantar maquinarias cuyos engranajes bien ajustados puedan andar impecablemente, en eso han cifrado su orgullo los mejores de entre nosotros. Organizar nuestra reserva de conocimientos y ponerla "al servicio de nuestra conciencia *nacional*" es uno de los medios de cambiar el signo de esa ecuación negativa, siempre que nuestra conciencia *individual* nos lo exija, siempre que al dar realidad a esa otra conciencia más amplia vayamos al encuentro de nuestro yo profundo y nos hallemos en última instancia con nosotros mismos. Pero transformar ese medio en condición sine qua non, en "la única manera lícita" de aceptar la cultura, es coartar el espíritu con una exigencia que puede serle nefasta. Quien se proponga comprender a Borges, no trate de buscarle derivaciones provechosas para su ambiente. No lo juzgue, tampoco, según el

patrón consabido del hombre culto: el que recoge conocimientos para trasmutarlos y, a fin de cuentas, librarse de ellos. *La culture, ce qui vous reste dans l'esprit quand vous avez tout oublié.* Si dejamos que esos prejuicios enturbien nuestra mirada falsearemos la posición de Borges, que parece tener siempre ante la vista sus conocimientos para disponerlos y combinarlos a su modo con la destreza de un jugador profesional que baraja sus naipes. Sin embargo, no se propone ganar con ellos una partida deslumbrante e inútil. Concedemos que no abre caminos a los jóvenes peregrinos de la cultura, que su influencia no beneficia a los que acuden a someterse a él. Pero él, Borges, *es* un camino, un camino no transitado antes y que nadie, quizá, podrá transitar de nuevo. Y si aguardamos de Borges una lección, aceptemos la lección reconociendo su carácter exclusivo. Este carácter se hace patente en el fracaso de cuantos se propusieron tomar de Borges lo que en ellos era superfluo, retórico; en Borges, esencial. Me refiero a la imitación de su estilo inimitable. Señalemos, de paso, que Borges lo ha despojado con los años de sus recursos más exteriores y visibles.

Si no es hazaña de Borges redimir por el éxito un procedimiento ilícito ¿en qué consiste lo admirable de su actitud frente a los elementos culturales? Consiste en haberlos organizado hasta integrar con ellos una realidad tan obsesionante como la realidad en que están contenidas nuestras vidas. Crear la vigencia de ambas realidades, entregarse apasionadamente a ella, perderse, negarse casi en ella para recobrarse después, conferirle un sentido, una función: tal es el sinuoso ir y venir de Borges. Vigilar su sueño, hacer de su sueño vigilia. Valéry ha dicho que el poeta consigue crear un lenguaje dentro del lenguaje que le ha sido dado al ingresar al mundo. Ese nuevo lenguaje, *cette langue mandarine* ha de nacer por fuerza de la lengua común, pero se aparta infinitamente de ella y se le opone; podemos decir que en cierta forma es también utilitaria y práctica, pero no de manera automática, inconsciente; por el contrario, con una perspicua y dolorosa conciencia de su condición de signo frente a cosas que no disponen de signos ya hechos para manifestarse —que los aceptan a costa de largas fatigas—, y al mismo tiempo orgullosa de esa condición que supone una lucha y un triunfo, y de su belleza material, independiente de la realidad que designa. En la realidad, dentro de la realidad —mo-

deremos la función ubicatoria de la preposición y el adverbio, demasiado temeraria en este caso—, Borges instaura *su* realidad, la que él *cree* o *llama* realidad, sin perder de vista el probable desajuste con la que todos compartimos y enalteciéndola precisamente a partir de ese desajuste. Su actitud no es la del novelista que configura su personal visión del mundo para inventar sucesivas realidades: éstas pueden ser leves o tremendas, halagüeñas o desoladoras con respecto al mundo; el mundo las alimenta, pero deben desasirse definitivamente de él pues únicamente se justifican y nos son valiosas por sí solas, en cuanto su ámbito sustituye por completo el de la realidad de que han nacido. Ésa es la tarea del novelista, pero no la del hombre que procura dar a su mundo un sentido. Vivir y crear vidas ficticias no son cosas que puedan confundirse. Pero el triunfo de Borges es el de fascinarnos con el resultado de su experiencia vital, que adquiere la jerarquía de una realidad autónoma, del mismo modo que el novelista nos interesa con los resultados de su arte. Si tenemos presente el origen latino de la palabra inventar —su etapa *invenire*: llegar hacia algo, encontrar, descubrir— podemos afirmar que también Borges, como el novelista, merece el título de inventor de su realidad: llega hasta ella a través del amor insaciable con que asiste a la enigmática abundancia del mundo, la descubre guiado por sus ojos atónitos:

He atestiguado el mundo; he confesado la rareza
del mundo

. . . . . .

he dicho el asombro del vivir, donde otros dicen
solamente costumbre

declara en versos de 1925. Desde entonces reitera su desdén hacia quienes ignoran el asombro del mundo y reducen su vivir a una mera costumbre. Que esa costumbre sea el rasgo más notorio de sus compatriotas le duele y no deja de proclamarlo: "sin alegría" deplora en ellos la "simple adhesión a la realidad" que frente a ésta hace las veces de cualquier actitud deliberada y precisa; "sin alegría" los llama "consanguíneos del caos", del caos en que se descompone el cosmos para quien no percibe la unicidad de su profusión incalculable. El asombro ante el mundo es para Borges

la primera condición del vivir consciente. Pero él no se limita a confesar el suyo propio. Somete al rigor de su mente ese asombro "que pudo disiparse en sola ternura" y lo incorpora a esa suma de perplejidades organizadas que, para Borges, es la metafísica. Metafísica, desde luego, alimentada de ternura. ¿No es esa transformación la que da un tono intenso y trágico a los ensayos filosóficos de Borges y a sus admirables cuentos? Frente a una imagen cualquiera del mundo —una calle, un amanecer, un crepúsculo— Borges deja que la ternura represente limpiamente su papel. Y de pronto advertimos que esa visión enternecida está justificando la negación del tiempo (y la afirmación de la Eternidad, no como suma, sino como ausencia del tiempo) o la negación del espacio o la negación del yo. Los filósofos inmaterialistas niegan la existencia absoluta de los objetos fuera de la mente del sujeto y dicen de aquéllos que su *esse* es *percipi*. Borges fija en un poema su vaga sensación de soledad y nostalgia con que camina de noche por calles ignoradas, frente a balcones y zaguanes enmudecidos. Súbitamente, dos versos

Yo soy el único espectador de esta calle,
si dejara de verla se moriría

nos traen a la memoria los argumentos de Berkeley y las especulaciones de la metafísica idealista. Pero nos los traen *poéticamente*. A nadie se le ocurrirá confundir los poemas de Borges con esos melancólicos engendros que se llaman "poemas filosóficos". Un poema verdadero no habrá de ser sino un poema, exclusivamente. Su impulso inicial puede dárselo un problema metafísico o una reacción sentimental frente a la huída del tiempo o la caducidad de las cosas humanas —variantes del *memento mori* que hacen sonreír al grave filósofo y que han inspirado buena parte de la más alta poesía; lo esencial es que el poeta razone y configure *poéticamente* esos impulsos en vez de procurar ajustarlos, una vez cristalizados, en moldes poéticos. El ámbito de la filosofía, lejos de estar negado al artista, puede dar a su actividad específica un nuevo sesgo que nada tendrá de común, sin embargo, con las formas tradicionales del razonamiento lógico. Dos o tres problemas metafísicos desvelan a Borges: su hazaña es lograr expresarlos no sólo en ensayos, sino también en poemas y relatos. Ese íntimo proceso

suyo que alcanza negaciones metafísicas partiendo de la admiración, la extrañeza, la ternura insatisfecha que le inspira el mundo, no se cumple sino condicionado en ámbitos bien circunscritos. La metafísica de Borges llega a ser metafísica cuando aflora al nivel de la poesía, o del relato, o del ensayo, pero no se arrastra lastimosamente de un plano a otro. Al poeta judío Jaromir Hladík [1] se le concede —frente a las balas que habrán de matarlo en la hora precisa —la tregua de un minuto sin límites, fuera del tiempo: así, "minucioso, inmóvil, secreto", puede dar término a un drama que no escribe para la posteridad "ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabe"; lo escribe para sí, para redimirse de su lánguido pasado literario. ¿Qué nos conmueve en "El milagro secreto"? ¿Sus connotaciones metafísicas, la realización prodigiosa de un destino, la persistencia increíble de una fe literaria? Nos conmueve todo eso a la vez, nos conmueve el relato mismo, en el cual no podemos distinguir las estrías filosóficas de las literarias. Si dirigimos exclusivamente nuestra atención a los valores de "El milagro secreto" que consideramos puramente literarios, preparándonos un instante después para captar y juzgar, *además,* cierto "contenido" de índole metafísica, quedaremos defraudados. A la inversa, también quedaremos defraudados si de la lectura de un ensayo como "Historia de la Eternidad" pasamos a la de "El milagro secreto" dispuestos a no consentir la personal historia de Jaromir Hladík sino como mera ejemplificación de la teoría sobre la eternidad (una eternidad "ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos") que Borges, en el ensayo, añade y en cierto modo opone a otras ajenas y anteriores. La metafísica no es el punto de partida ni mucho menos un recurso entre tantos de "El milagro secreto" o de "La lotería en Babilonia" o de "Las ruinas circulares" o de "La biblioteca de Babel" o de "El jardín de senderos que se bifurcan": imposible sentir esa metafísica como *anterior* a los relatos, salvo a costa de una disociación artificial. Las negaciones del espacio, de la materia, del yo continuo, abstraído de su minucioso presente; la serie temporal como ilusión que fácilmente se disipa en cuanto logramos intuir que momentos pretéritos, actuales o futuros considerados semejantes y aun idénticos no son, en verdad, más que uno solo, siempre el mismo, como en verdad no son más que uno solo, siempre el mismo, los hombres todos que viven cada

1 "El milagro secreto", del libro *Ficciones.*

uno de esos momentos ("¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?"): estas ideas van formulándose con el relato o con el poema y *son*, literalmente, el relato o el poema mismo.

El asombro lleno de ternura con que Borges asiste a su vivir y al mundo, que en muchos casos podemos evocar desde la etapa última en que se fija ya trasmutado " en el indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica", permaneció encubierto durante largos años por la imagen fragmentaria que se tenía del propio Borges. Era, sin duda, el inventor de "juegos metafísicos", el geómetra de la realidad, el constructor de arquitecturas que parecían aterradoras caricaturas del mundo. También argumentos del propio Borges solían aducirse para justificar esa imagen: su desprecio por las imprecisiones y los fastidiosos detalles de la novela psicológica; su jactanciosa aprobación del "afortunado rigor" que preside las novelas policiales y las novelas de aventuras. El detective Erick Lönrot [1], que se propone descubrir un misterio, desconcierta a un sensato colega ávido de soluciones prácticas: "Uster replicará [le dice] que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar". Borges se pregunta en una nota bibliográfica sobre una novela de Wells: "¿Me atreveré a estampar que es inverosímil y que la inverosimilitud es un privilegio de que suele abusar la realidad (cf. Adolf Hitler) pero que está vedado a los novelistas? ¿Añadiré que la inverosimilitud de los hechos no me molesta y sí la inverosimilitud psicológica?" Frases como ésas eran recibidas con satisfacción como excusas de "La lotería en Babilonia" o "La biblioteca de Babel" (cuando no como simples *boutades* sin otro propósito que el de sacudir el venerable sopor de algunos lectores). ¿Quién, ahora, dejará de ver en ellas el testimonio de una profunda fe en la literatura? Siguen haciendo víctimas las trampas de productos que poco tienen de común con la literatura —la buena— y que solapadamente procuran ganarse nuestra complicidad. Exaspera a Borges comprobar las pretensiones de validez objetiva de esos intentos cu-

1 "La muerte y la brújula", también del libro *Ficciones*.

yo recurso único es reproducir lo "ocioso e insípido de cada día" y que no son trascendencias sino excrecencias de la realidad. "¡Cuánta intromisión de la muerte, cuánto no-ser o apenas ser!" —exclamaba ya en *El tamaño de mi esperanza*. El mismo propósito de recordar y recomendar al escritor su dignidad en el manejo de los materiales que debe dominar tienen sus defensas del género policial, cuyos "artificios impiden que para juzgar la ficción (en que priman el rigor y el asombro) se recurra a la mera realidad (en que priman la rutina y la delación, el imprevisible azar y el vano detalle)" y su no menos agresiva defensa de la peripecia rigurosamente planeada frente a los argumentos con que Ortega y Gasset (cf. *Ideas sobre la novela*) preconiza los modos de la novela psicológica y afirma que "es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior" [1]. El ímpetu que en esas reacciones de Borges inspira algún recelo parece equilibrarse con el ímpetu que también pone en señalar la independencia de la obra literaria frente a la realidad, siempre que la conquiste en debida forma. Le plantean, por ejemplo, el ilusorio antagonismo entre "moral y literatura" y le preguntan si "tiene razón Chéjov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos, sin agregar que está mal robar caballos": buena ocasión para destacar la autonomía de la obra literaria y su derecho a ser valorada inclusive éticamente desde *nuestra* realidad,

[1] Prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (2ª edición, SUR, Buenos Aires, 1950). Ya sin ímpetu polémico, Borges insistirá después particularmente en la importancia de la exactitud psicológica y en su poder de excusar tramas objetables. En *Otras inquisiciones*: "En libros no muy breves, el argumento no puede ser más que un pretexto o un punto de partida. Es importante para la ejecución de la obra, no para los goces de la lectura. Ello puede observarse en *todos* los géneros; las mejores novelas policiales no sean las de mejor argumento. (Si lo fueran todo los argumentos, no existirían el *Quijote* y Shaw valdría menos que O'Neill). (Pág. 104). "Qué importan hechos increíbles o torpes si nos consta que el autor los ha ideado, no para sorprender nuestra buena fe, sino para definir a sus personajes". El método —que Borges analiza en Hawthorne —de concebir primero situaciones y después los personajes necesarios "puede producir admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores, pero no admirables novelas, donde la forma general (si la hay) sólo es visible al fin y donde un solo personaje mal inventado puede contaminar de irrealidad a quienes lo acompañan" (pág. 66). Su distinción entre cuento y novela coincide esta vez con la de Ortega (cf. en *Ideas sobre la novela*, "La novela, género moroso"). No nos extrañen estas aparentes contradicciones de Borges: a la afirmación de una verdad parcial que descuida otra, Borges suele oponer enfáticamente la semiverdad desechada, dejando al lector el cuidado de integrarlas

no a través de las ideas del autor que ha conseguido incorporarla al mundo. "Stevenson (*Ethical Studies*) —contesta Borges [1]— observa que un personaje de novela es apenas una sucesión de palabras y pondera la extraña independencia que parecen lograr, sin embargo, esos homúnculos verbales. El hecho es que una vez lograda esa independencia, una vez convencidos los lectores de que tal personaje no es menos vario que los que habitan la "realidad" (quienes, por lo demás, tampoco son, o somos, otra cosa que una serie de signos) el juicio moral del autor importa poco. Además, todo juicio es una generalización, una mera vaguedad aproximativa. Para el novelista, como tal, no hay personajes malos o buenos; todo personaje es inevitable". Desde el instante en que el autor decide proponer su visión al público, ésta ha de sustentarse por sí sola, ingresando en la realidad como cualquiera de sus componentes [2]. Ante sus propios relatos Borges ha señalado, no sin malicia, esa consagratoria independencia, nada menos que con respecto a él mismo: "En "El Zahir" y "El Aleph" *creo notar* [3] algún influjo del cuento "The crystal egg" (1899) de Wells." También en *Ficciones*: "En la fantasía cristológica "Tres versiones de Judas" *creo percibir* [2] el remoto influjo de León Bloy". En general, sus referencias a sus propias obras están redactadas con el tono de quien considera una literatura ajena. Otro rasgo parecido: el recurso muy frecuente en los relatos de Borges de mezclar nombres de personas o libros reales con los ficticios no es simplemente un juego de virtuoso. Para Borges sus relatos son la realidad: lo ficticio no alterna en ellos con lo verídico por mera travesura, sino con derecho. Ese procedimiento de insertar lo real en lo ficticio puede, lógicamente, invertirse: en el relato "Examen de la obra de Herbert Quain" se nos informa que Herbert Quain —declarado, en el prólogo, inexistente— insinúa en algunos relatos del imaginario libro *Statements* ciertas tramas novelescas de manera tal que "el lector, distraído por la vanidad, cree haberlas inventado". Del tercer relato

[1] Encuesta sobre "Moral y literatura", SUR, Nº 126, abril de 1941.

[2] Véase, en el relato "El Aleph", el *pastiche* de Carlos Argentino Daneri, que para justificar sus poemas necesita "explicarlos" utilizando fórmulas y convenciones literias. "En su escritura —dice Borges— habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores. Comprendí que el trabajo del poeta [Daneri] no estaba en la invención de la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, no para otros". (*El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1949).

[3] El subrayado es mío.

—termina Borges— "yo cometí la ingenuidad de extraer "Las ruinas circulares", que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*". Feliz superchería que nos alucina de irrealidad o, más bien, que borra toda frontera entre nuestra realidad y la del libro [1].

En artículos sobre libros, sobre autores, sobre cuestiones concretamente literarias, Borges se ha referido a los problemas técnicos —y no sólo técnicos— del escritor. Esas páginas suyas, donde agudas observaciones sobre la actividad literaria sirven con frecuencia de testimonio a la superflua labor de autores medianos, nos repiten que la realidad no es verbal y que la literatura es un artificio urdido con palabras, con "las solas palabras —y ésas acostadas en un papel". ¿Cómo conciliar esas afirmaciones con otras en que parece traslucirse un recelo sobre la eficacia del lenguaje como vehículo expresivo y aun como instrumento de la comunicación práctica? En 1930, cuando lo que más subyugaba en Borges era todavía su estilo, el ensayo "La supersticiosa ética del lector" [2] produjo cierta alarma: Borges repudiaba la urgencia de una perfección escuetamente formal y el afán de aplaudir hazañas estilísticas en autores que de ningún modo autorizaban tales elogios. "Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la efectiva representabilidad o irrepresentabilidad de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y su sintaxis . . . es decir no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes". Había quienes aplaudían a Borges precisamente por esas módicas proezas: que formulara tal condena les parecía una contradicción flagrante. El rótulo de paradójico sirvió una vez más para resolver la duda o, más bien, para eludir todo intento de resol-

[1] Sería curioso observar con detalle cómo relatos de Borges, los que podríamos llamar "fantásticos" y de invención más prodigiosa, no sólo se independizan de la realidad sino también de nuestra experiencia literaria. La llamada literatura fantástica nos ha familiarizado con cierta angustia intelectual que no suscita reacciones más complejas. En las fantasías de Borges siempre nos sale al encuentro algún recurso con el cual no contábamos. Así, en "Las ruinas circulares" (donde —asevera el propio Borges— "todo es irreal"), al descubrir imprevistamente el protagonista que también él es una sombra soñada por otro, qué honda, qué físicamente sentimos nosotros mismos su "alivio", su "humillación", su "terror". Asimismo, el tono con que se inicia "Los inmortales" no nos anticipa el estremecimiento con que asistiremos a la brusca revelación de Homero.

[2] *Discusión* (Buenos Aires, 1932).

verla. Antiguas, sin embargo, eran ya en Borges las críticas contra la superstición del estilo así entendido y contra la vanidad, "más patética", de la perfección simplemente formal. Así, en *El Idioma infinito*: "... baja, ruin, bajísima tarea la de evitar alguna asonancia y de lograrle música a la oración (¡valiente música, que cualquier organito la aventaja!)" [1]. La agresiva peculiaridad del primer estilo de Borges tenía, desde luego, motivos muy diferentes de esos que él censuraba.

Yo solicito de mi verso que no me contradiga, y es mucho.
Que no sea persistencia de hermosura, pero sí de certeza espiritual.

No a otra cosa aspiraba ya entonces su prosa. Al poeta y, en general, al escritor puesto a teorizar sobre sus medios expresivos suele preocuparlo sobre todo un hecho: que no pueda observar con las palabras la misma actitud que el artista con la materia inerte, no animada aún por ninguna intención espiritual. El escritor sabe que debe trabajar con elementos que tienen ya una misión precisa en la comunidad a que pertenece. Y con tales elementos ha de expresar sus experiencias individuales, para lo cual no le es dado alterar la estructura con que la palabra le llega, sino a lo sumo asignar a la palabra un desempeño especial en la organización que su crear proyecta. En páginas memorables, no por conmovedoras menos lúcidas, muchos poetas que han indagado en su actividad específica se han referido a esa nueva zona poética en que la palabra, "absolutamente límpida, precisa, honesta y fiel en su servicio práctico", como dice Valéry, se vuelve "mágicamente dificultosa" y empieza a oponer resistencias insospechadas.

A Borges lo preocupa una cuestión previa: la "especifidad" de lo real y de su signo verbal. Preocupación constante, si no sistemáticamente razonada, como nos lo mostrará una ligerísima reseña de sus ensayos sobre cuestiones idiomáticas. "El mundo aparencial es un tropel de percepciones... El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad... Todo sustantivo es abreviatura. En lugar de contar frío, filoso, hi-

[1] *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires, 1926).

riente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal; en sustitución de alejamiento de sol y progresión de sombra, decimos atardecer. La lengua es edificadora de realidades" (*El tamaño de mi esperanza,* págs. 46-47). "Nadie negará que esa nomenclatura es un grandioso alivio de nuestra cotidianidad. Pero su fin es tercamente práctico: es un prolijo mapa que nos orienta por las apariencias, es un santo y seña utilísimo que nuestra fantasía merecerá olvidar alguna vez... El lenguaje... gran fijación de la constancia humana en la fatal movilidad de las cosas" (*Inquisiciones,* pág. 67). La palabra abstrae y concentra las variables cualidades de los objetos reales, obligándonos a tomar esos resúmenes prácticos, esas nociones nominadas, por entidades realmente existentes. Filósofos y lingüistas han explicado cómo el sonido bucal se aviene a cumplir convencionalmente un oficio de significar no la realidad misma, sino nuestras nociones ideales, y cómo, ya impuesto el nombre a la noción, aquél origina con la realidad representada una trama de mutuas influencias. De su enérgica distinción entre lo que ese lenguaje representa y lo que procuramos representar, Borges deriva hacia un obstinado descontento frente al vehículo verbal a que por fuerza debe atenerse y hacia una estricta vigilancia para impedir que tal vehículo se imponga por sí solo y obre independientemente de toda representación: rigorismo casi ético, asombroso de admitir en quien había sido considerado un gustador de lo verbal. "El lenguaje... es la díscola forzosidad de todo escritor". Borges no quiere olvidar que la lengua "no es más que la realización de uno de los tantos arreglamientos posibles" (Chesterton, citado por Borges en *Otras inquisiciones,* pág. 190, partiendo de un descontento similar propone un nuevo lenguaje: la alegoría) y se figura sistemas comunicativos y expresivos que lo ignoren, como sería el de los ángeles, "que conversan por especies inteligibles, es decir por representaciones directas y sin ministerio alguno verbal". A nosotros, los "nunca ángeles", los "verbales", nos está para siempre deparada la fatalidad de la lengua, "es decir humilladoramente el pensar". Esa "resignación-virtud" que acompaña al escritor puede servirle de eficaz estímulo para guardar una actitud lúcida en el instante de la palabra. Pero en lo que Borges prefiere especialmente insistir es en el riesgo de que los recursos verbales obren por sí solos, creando una inercia del idioma e imponiéndonos insospechadas servidumbres. En tales conclusiones desembocan, por ejemplo, sus reiteradas indagaciones de la metáfora. La metáfora no es

sino uno de los tantos recursos expresivos; en un poema, su abundancia no es vicio ni virtud. "¿Acaso hay un pensar poético con metáforas y otro sin? Lo esencial es, siempre, la representación producida". Pero nada más fácil que ceder al "vistoso y llamativo prestigio que para los literatizados ejerce la imagen" y elevarla a requisito insalvable. "La metáfora no es poética por ser metáfora, sino por la expresión alcanzada". Cuando el escritor la emplea sin que ninguna íntima necesidad lo autorice, cuando sólo busca en ella su poder de azorar, su "profesión de asombro", ya no hay metáfora: sólo un "consorcio de palabras ilustres", una "estafa de lo verbal", un simulacro de poesía hecho de sombras; "no hay sino la apariencia sintáctica de la imagen, su simulación". Otras metáforas son "diabluras" menos censurables: las que "no pasan de meras incontinencias de lo visual", las que nos proponen impresiones de los sentidos (casi siempre visuales), sin ejecutarlas verbalmente, sin que su valor resida en la elaboración literaria. Borges rechaza, pues, en unos casos lo que sólo se explica como vano regodeo verbal; en otros, lo que se utiliza como recurso expresivo sin que haya trascendido a lo verbal, a lo específicamente idiomático. La busca de un equilibrio que sortee ambos yerros es incesante en la teoría y la práctica de Borges. De allí sus sátiras del optimismo académico, que considera *ya* expresivas las palabras registradas en el diccionario ("pienso que las palabras hay que conquistarlas viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una mera falsía") y que cifra la riqueza del idioma en la abundancia de sus voces [1] ("palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido"), cuando lo importante es enriquecer el idioma, prodigándole recursos de veras valiosos: la derivación de adjetivos, verbos y adverbios de todo nombre sustantivo; la separabilidad de las llamadas preposiciones inseparables, la traslación de verbos neutros en transitivos, el emplear en su rigor etimológico las palabras. Bien sabemos nosotros que no sólo teóricamente ha estimulado Borges tales prácticas. En el plano de lo utópico, su fe en las posibilidades comunicativas y expresivas no conoce límites. "El mundo aparencial es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción

[1] De allí, también, sus negaciones del dialecto lunfardo, mísera jerga gremial que alguna vez se pretendió erigir en "el idioma de los argentinos": "una veintena de representaciones lo informa y una viciosa turbamulta de sinónimos lo complica".

conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y de la puesta del sol en la lejanía? ¿Por qué no inventar otra para el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles?" En los idiomas de los hemisferios austral y boreal de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, las células radicales son, respectivamente, el verbo y el sustantivo formado por acumulación de adjetivos: "No hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*". "No se dice *luna*: se dice *aéreo-claro sobre oscuro-redondo* o *anaranjado-tenue-del-cielo*". Las palabras de esos hemisferios no nombran, pues, nociones ideales como la nuestras, que concentran la variedad y el fluir perpetuos de lo real, sino esa variedad y ese fluir mismo. En la literatura de ese mundo "abundan los objetos ideales, convocados y disueltos en un momento, según las necesidades poéticas". Objetos de dos o más términos ("el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño") pueden a su vez combinarse con otros, infinitamente. "Hay poemas famosos compuestos por una sola y enorme palabra. Esa palabra integra un *objeto poético* creado por el autor" [1]. Algo de estos sueños se refleja en la prosa de Borges (por ejemplo, en cierta adjetivación suya). Todo buen estudio de su estilo deberá tener en cuenta ese reflejo junto con las demás concepciones de Borges, ya que su prosa en cierto modo las contiene a todas, así como cada ensayo, cada relato, cada poema, cada página suya insiste en las mismas concepciones filosóficas y metafísicas, estéticas y lingüísticas.

Filosofía y metafísica, estética y lingüística... Con temeridad, sin demasiada esperanza, tras la experiencia de una total relectura de Borges (*a deeper experience than real life never brings to most men*, como decía Bernard Shaw de los dramas de Ibsen), he procurado trazar en su obra dos o tres líneas esenciales que me aproximaran a su último libro de ensayos: *Otras inquisiciones*. Otras inquisiciones que, a muchos años de aquellas primeras, siguen incidiendo sobre los mismos temas y elaborando las mismas perpleji-

[1] En el catálogo de "la obra *visible*" de Pierre Menard —para el cual la propia obra de Borges suministra materiales —figura "una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas".

dades. Hay páginas, hay ensayos enteros de este libro ante los cuales nos sentimos como en parajes nunca visitados, pero que de algún modo conocemos ya íntimamente. ¿Por qué, entonces, nuestra sensación de dar con un Borges otra vez renovado? No bastará para explicárnosla su estilo de ahora, decantado y ennoblecido. Ese cambio exterior arraiga, desde luego, en otro más hondo y general. Por lo demás, la palabra cambio no es la que conviene usar aquí: resultará defraudado quien, persuadido por ella, se proponga descubrir en Borges una nueva postura frente a sus temas. Su actitud no ha variado y lo que en esta colección de ensayos nos impresiona como "renovado" en relación con sus libros anteriores es que Borges ha sabido ahora mantener en cada detalle la unidad de su actitud: difícil triunfo en autor solicitado por intereses tan dispares. Y nadie piense que al insistir en ello tratamos de ofrecer una fórmula que contenga el universo entero de Borges. No pecaríamos de sagaces si pretendiéramos esgrimir fórmulas para una literatura que ya nos ha obligado a revisar profundamente las nociones auxiliares —de época, de ambiente, de género literario— utilizadas por la crítica y cuya interpretación requiere, ante todo hábito y cautela. ¿No es, por de pronto, asombroso que para tocar el fondo común de estos ensayos debamos proceder un poco a la manera del crítico que, analizando el poema, ilumina su estructura estableciendo entre sus recursos y elementos una serie de conexiones e interdependencias hasta llgar a la intuición primordial que los determina a todos? Porque tampoco ha de esperarse que el haz de donde brotan las inquisiciones de Borges se nos descubra súbita y gratuitamente cada vez que trata cualquiera de sus temas. Innumerables son los caminos de Borges, y alucina verlos fluir desde su fuente común hacia sus metas fijas, trazando líneas que nunca se repiten. Siempre es nueva la faz de los objetos en que se demora, siempre insospechado el ángulo que elije para abordarlos. También nos procura una singular excitación cuando emplea métodos que se parecen a los más frecuentados por la seudocrítica literaria. Así, para despejar el misterio de aquella escena de la Divina Comedia en que a Dante, recién llegado al Paraíso terrenal, se le adelanta una curiosa procesión "de complicada fealdad" que le lleva a Beatriz, Borges desecha las soluciones lógicas, ajenas a lo poético, propuestas por los comentaristas habituales, y las reemplaza por una conjetura que es en la práctica corriente un arma peligrosa (ya que acaba confundiendo uno de los presuntos estímulos de la actividad

creadora con su resultado, la obra, en que suele ser ya imperceptible): una experiencia personal del autor, un episodio vivido por Dante. "Infinitamente existió Beatriz para Dante; Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz... En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos. Tal fué el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible... pero la soñó acercándosele en medio de una procesión de "complicada fealdad" [1]. Otras veces Borges dirige su atención, no a la obra sino a una nueva entidad: el autor "creado por esa obra". Tal el caso de Valéry, imprescindible sobre todo como poeta ejemplar y como símbolo de hombre que, "en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió

1 Estos instantáneos modos de acceso que Borges parece inaugurar para cada una de sus indagaciones literarias, desdeñando los criterios estéticos tradicionales o aplicándolos a su manera, tienen un efecto marginal: acaban con lugares comunes y supersticiones literarias formadas precisamente por la aplicación mecánica de tales criterios. En el ensayo sobre Quevedo, por ejemplo: "La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o (como quiere Aureliano Fernández Guerra) un hombre de estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no su contenido". Y en las páginas sobre Wilde, cuando dice que ninguna de las evocaciones que sus críticos le dispensan es equivocada, "pero todas corresponden, lo afirmo, a verdades parciales y contradicen, o descuidan, hechos notorios", como el de su insignificancia técnica ("argumento a favor de su grande intrínseca") y "el hecho comprobable y elemental de que Wilde, casi siempre, tiene razón". Otra eficacia lateral de los métodos de Borges es la de precisar lo que en una obra es voluntad exclusiva del autor y lo que es aceptación (o recreación) de modas literarias, o agregado posterior del tiempo: "El *Quijote* es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejercitó el siglo XIX... para Cervantes son antinomias lo real y lo poético... Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España del siglo XVII, pero ni aquel siglo ni aquella España eran poéticas para él". "Quevedo ha sido equiparado, más de una vez, con Luciano de Samosata. Hay una diferencia fundamental: Luciano, al combatir en el siglo II a las divinidades olímpicas, hace obra de polémica: Quevedo, al repetir el ataque en el siglo XVII de nuestra era, se limita a observar una tradición literaria". Algunas otras precisiones de Borges agudizan nuestra visión, ciñéndola a lo estrictamente literario: así cuando observa que entre el *Wakefield* de Hawthorne y muchas historias de Kafka "no sólo hay una ética común sino una retórica" (pág. 69). Esta última observación guarda cierto paralelismo con otra referente a Pascal (pág. 112). Aquí Borges se mantiene en el ámbito esencialmente filosófico, sin encontrar en él cabida para los pensamientos de Pascal, que considera valiosos por otras razones: "...en cuanto a mí, jamás he visto en esas memorables fracciones una contribución a los problemas, ilusorios o verdaderos, que encaran. Las he visto más bien como predicados del sujeto Pascal, como rasgos o epítetos de Pascal". Así como las opiniones filosóficas que un autor hace decir a sus personajes carecen de validez general y son más bien recursos para definir su psicología, "la definición del *roseau pensant* no nos ayuda a comprender a los hombres pero sí a un hombre, Pascal".

siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden". Tal el caso de Whitman, que fundamentalmente llegó a ser el Whitman propuesto por sus versos —"ese amigo que es un viejo poeta americano del mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad". Tal el caso de Carriego, personaje y creador de su ficción: "el suburbio crea a Carriego y es recreado por él. Influyen en Carriego el suburbio real y el suburbio de Trejo y de las milongas; Carriego impone su visión del suburbio; esta visión modifica la realidad". Realidad sometida a la ficción dotada de un poder que la hace capaz de insinuarse en esa realidad de la cual ha brotado para obrar en ella y alterarla. Muy cerca estamos ya de esa preocupación central que forma el núcleo de cada página de Borges. Pero Borges va más lejos. Cuando analice en el *Quijote*, en *Hamlet* y en las literaturas orientales la inserción del mundo del lector en el del libro, del plano de lo ficticio en el de lo existente, se pregunta: "¿por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet?*" Responde: "Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios". Con lo cual hemos pasado el umbral del universo de Borges: el universo de los retornos infinitos, de los innúmeros lenguajes posibles, de los conmovedores encuentros —más allá de siglos y de mares— en que cosas remotas acuden a juntarse y cosas dispares se revelan una sola. Mucho hemos insistido ya en esa realidad que Borges crea dentro de la que todos integramos y junto a la de su cultura organizada. Ahora hemos de ver que también esas dos realidades nuevas se apoyan e intercambian sus elementos y acaban confundiéndose. Así podrá narrarnos Borges episodios como el de Kafka, que crea a sus precursores; como el de persa Umar Khayyán y el inglés Fitzgerald, comunión "misteriosa más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes del tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta"; como el de la metáfora que se repite narrándonos la historia del universo; como el de los sueños concéntricos del poeta Coleridge —a quien le es dictado un poema sobre el emperador Kublai Khan— y del emperador Kublai Khan —a quien le fué ordenado un palacio—, que le sugieren a Borges esta hipótesis sobrecogedora: "acaso un arquetipo eterno (para usar la nomencla-

tura de Whitehead) está ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fué el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales".

Pero *Otras inquisiciones* nos deja también una sensación muy extraña cuya explicación no hemos de buscar en esas fábulas patéticas. Una sensación que quizá llamaríamos de poder —ilusorio, ya que no es sino Borges quien ha decidido concedérnoslo— y que quizá logremos aclarar así: Borges no se limita a guiarnos por su mundo; también quiere mostrarnos —no explícitamente, pero sí de manera que nosotros mismos pensemos encontrarla— su arquitectura. En el primer relato de su libro, recuerda la historia del emperador Shih Huang Ti, "que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china" y "que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él". Puesto a indagar los motivos de ambas operaciones, enumera conjeturas pero sólo para desecharlas, para insinuar que acaso "la idea nos toque de por sí, fuera de las conjeturas que admite. Generalizando el caso anterior —continúa— podríamos inferir que *todas* las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural". Y de allí la sorprendente conclusión: "La música, los estados de felicidad, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético". En el último ensayo de su libro, Borges agrega a sus refutaciones metafísicas: "*And yet, and yet* . . . Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino . . . no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro . . . El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges". Borges, que ha escrito textos cuyo rigor pudo estremecernos y que cifra el hecho estético en la inasible revelación de dos o tres visiones conmovidas. Borges, cuyas negaciones prolongan las más extremas de la metafísica y que súbitamente permite que su yo se rebele. Claudicaciones aparentes: su designio es que por primera vez sintamos bien de cerca aquel asombro suyo, aquella radical emoción de su yo en el mundo, que su literatura ha superado sin cesar. Eso nos da el poder de intuir la magnitud de *su* mundo: un mundo tan seguro de su propia firmeza que nos deja palpar el barro elemental de que está hecho.

ENRIQUE PEZZONI

NOTAS

Libros

ENSAYOS

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: *Fabula del niño en el hombre* (Sudamericana, Buenos Aires, 1952).

AUTORIZADOS pedagogos confiesan que la indagación sistemática del niño cuenta todavía menos de tres cuartos de siglo, lo cual para una disciplina de la cultura equivale a encontrarse en la infancia. El interés científico resulta en todo caso tardío si se compara con las amplias y antiguas zonas reservadas a ese tema en la literatura universal. Sin ir más lejos Charles Perrault, ex-secretario del ministro Colbert, colocado entre las fábulas financieras del siglo XVIII y los cuentos de hadas, optó por esta última forma de la fantasía.

Tales dificultades de método corren generalmente aparejadas a los tanteos experimentales y a las controversias doctrinarias. No las ignoraba Fryda Schultz de Mantovani, a quien la teoría y práctica de la literatura infantil le debe capitales aportes. Ha querido cumplir las etapas preparatorias antes de abordar el problema de la "persistencia virginal de la infancia en el hombre" con el rigor que reclaman las ciencias del espíritu. Los seis ensayos que componen su reciente libro *Fábula del niño en el hombre* escapan a los fines textuales de la docencia y, por tanto, a sus simplificaciones gráficamente demostrativas. Rehuyen pues los fáciles planteos para el consumo de ciertos tratadistas en cuyas manos los argumentos tintinean como el manojo de llaves de los guardiacárceles, tanta semejanza ostentan los ceñudos preceptores con los que secuestran a pesar suyo el alma del párvulo en vez de liberarla. Ya Unamuno ponía en boca de uno de los personajes de *Amor y pedagogía* (1902) esta pregunta: "Usted no recuerda haber sido niño. usted no lleva dentro al niño, usted no ha sido niño, ¿y quiere ser pedagogo? ¡Pedagogo quien no recuerda su niñez, quien no la tiene a flor de conciencia! ¡Pedagogo! Sólo con nuestra niñez podemos acercarnos a los niños."

De entrada la autora de este libro coloca la investigación a la altura de los artistas, filósofos y visionarios, es decir, de aquellas personalidades que

aparecían a lo mejor prefiguradas en el niño, si bien llegaron al logro cabal de sí mismas gracias a la custodia de las tensiones primigenias. Sea que dilucide la magia y la realidad en Goethe, la naturaleza e infancia en Guillermo Enrique Hudson, la ficción y la forma en Andersen, el culto al niño en Unamuno o la dimensión íntima de Martí, lo que gira en el fondo son las vivencias infantiles a través del trompo dialéctico de su gravitación en la vida, sin excluir la música de la nostalgia.

Aparte de los tres conceptos enarbolados a modo de insignias en el título —*Fábula del niño en el hombre*—, muchos otros son materia también de puntuales acotaciones en el volumen. La autora llevada por un saludable afán de precisión, despeja equívocos a cada paso. No se trata de saltear ni de demorar períodos, sino de proyectar la pureza del niño dentro de la unidad de la vida y de imprimirle a su rapto de asombro un permanente dinamismo espiritual. El *pendant* del niño prodigio —y no menos inquietante— arrojaría un posible sexagenario precoz. Al contrario de cualquier indicio de fijación, es la plasticidad prístina del niño la que empuja al hombre a realizarse en plenitud. Desde que la autora circunscribe preferentemente el examen al complejo proceso de los atributos creadores de la infancia, se explica que se adelante a evitar confusiones por el estilo entre la claridad y la superficialidad.

Hay quienes subestiman al niño, viendo en él una reducción del hombre y no su comienzo con todas las opciones abiertas, algo así como la jugada de apertura que decide la partida. Por un error de óptica espiritual la presunta perfección del adulto lo relega a la categoría de una fase demasiado embrionaria. Un espejismo gemelo padece la historia vista retrospectivamente y parcelada de acuerdo con el clásico reparto en antigua, media y moderna. Ni más ni menos que si asintiéramos al inapelable Juicio Final, a cubierto de los cambios de mañana y del pronunciamiento sobre nuestra soberbia de tasadores del pasado que siempre es relativo. Otro es el criterio que los ensayos que comentamos ilustran con una fuerza de convicción comunicativa. En ellos se sustenta la comprensión de la infancia como una edad que no puede ser juzgada por el presente nivel del hombre ni por su moral, a menudo contrahecha, sino por las posibilidades de desarrollo futuro. Depende pues de ideales educativos que estén orientados a servir de estímulo como acontece todavía en nuestra época.

Sobresale el celo aclaratorio de Fryda Schultz de Mantovani cuando descubre la presencia del niño por encima de las edades, no en las obras del pensador y del artista, sino en el ímpetu que los mueve a engendrarlas. Ímpetu, por otra parte, capaz de transfigurar la realidad moral y emotiva, ya que el niño se aísla de cuanto lo circunda para entregarse al juego de igual manera que el artista se deja ganar por la fruición del mito. Quizá sólo el milagro de la infancia suscita incluso en los tiempos modernos relatos de invención

personal, como los de Andersen, los cuales por su propia excelencia y extraordinaria difusión circulan casi confundidos entre las versiones anónimas. Mucho antes de aprender las primeras letras el niño de Europa y de América los sabe de oídas. En nuestros días escucha absorto el relato oral, no tanto de labios de la madre como de su suplente, la radio, nodriza mecánica e invisible. El antiguo preceptor se ha venido a menos, transformándose en un informe receptor bajo cuyos programas la imaginación infantil purga la insuficiencia igual que los sietemesinos en la incubadora.

El tema de uno de estos ensayos tan lleno de gracias de estilo como despojado de acarreo erudito, es el *Pentamerón* de Giambattista Basile (1575-1632) que Croce exhumó en un estudio incluído después en *Storia della etá barroca in Italia*. Pone allí la autora en evidencia su sagacidad crítica en acecho y su conocimiento directo de las lejanas fuentes de la literatura infantil. Al propio tiempo ejercita la afición a los distingos vivaces que trae consigo la pesquisa caracterológica. Sus esclarecimientos en torno al mito, la leyenda y la fábula iluminan la genealogía del cuento popular cuya confluencia con el cuento de hadas analiza luego a propósito de Andersen. Nadie, que sepamos, le ha rendido entre nosotros al patriarca de las historias maravillosas un homenaje de gratitud más emocionado ni más lúcido en la discriminación de la delicada arquitectura narrativa. ¿Dónde termina la técnica y dónde comienza la magia de tales relatos? Mediante ese inefable secreto cuya elaboración el lector ve ahora desmontar sin que se quiebre el deslumbramiento, las ficciones de Andersen le hablan a la imaginación del niño en el lenguaje universal de sus sueños. Basta deletrear algunos signos de semejante código cifrado para convenir que ningún mensaje fué más lejos en las relaciones interplanetarias entre el mundo del adulto y el de la infancia. Poseída de parejo fervor, la intérprete del rapsoda danés recoge dos tipos de júbilo; el que esas señales despiertan en los pequeños y fascinados oyentes y, por otro lado, el del artista que ha sabido provocar esa sugestión, no superada en la literatura, por obra y gracia del rescate de su infancia.

Desde distintos ángulos aparece caracterizada la infancia a lo largo de *Fábula del niño* en el hombre, aún cuando las apreciaciones nucleares se agrupan en el ensayo sobre Unamuno. Dichas reflexiones parten de la discrepancia con Pablo Luis Landsberg acerca de la supuesta falta de alegría en la obra del autor de *Niebla* y tocan de rebote la paradoja unamuniana, según la cual "el niño es el padre del hombre". En apoyo de su tesis inspecciona la autora el arisco yo del escritor vasco en que "está hundida la raíz de infancia, raíz vigorosa, hinchada de savia, de jugos que absorbe de la tierra y le dan el ser, el tuétano de su alma". Apunta luego el gusto de descoyuntar las palabras en busca de la etimología así como la gente menuda desarma los juguetes para ver que tienen adentro. ¿No es también un deleite lúdico la construcción de

las famosas pajaritas de papel seguida, a mayor abundamiento, de la teoría "Apuntes para un tratado de Cocotología"?

Fryda Schultz de Mantovani, segura de centrar el eje de su convicción, se detiene en las memorias dispersas o autobiográficas porque en ellas repercuten los resortes perdurables de la infancia de los grandes hombres. Unamuno hablaba de la aptitud de los pueblos no ya de remozarse, sino de "reniñarse" en tanto que Huizinga declaraba que "para comprender la poesía hay que ser capaz de aniñarse el alma", desechando ambos, claro está, los remedos pueriles. Con ese fino análisis del irreductible particularismo del pensamiento de Unamuno, de las disociaciones frente al paralelo entre el niño y el primitivo, de la curiosidad y la indisciplina infantiles traspuestas al plano de la cultura, plantea la autora el conflicto de la infancia en la unidad de la vida. El examen de esa conexión teleológica gana una profundidad concorde con las vocaciones de gran envergadura que estudia.

Por lo demás, mucho de lo que allí asevera tiene validez en la variante complementaria expuesta en el trabajo final "Dimensión íntima de Martí". No en balde Unamuno se anticipó a proclamar la pujanza creadora del apóstol de la libertad de Cuba y a revelar el casticismo, ya de cepa americana, de su verbo de acción y pasión, dedicando un artículo —entre otros— al glosar el epistolario. La autora del libro que comentamos, dueña de una excepcional versación sobre la bibliografía martiana, acierta cuando abarca todo el ámbito de la personalidad sin dejar de ceñirse al tema de sus acotaciones: las "Cartas a una niña". Tan entrañable exégesis es posible gracias a la transparencia con que la lengua de Martí traduce la espontánea sabiduría y los mil pliegues de su aliento humano, pero más que nada tal vez porque su integridad vital se volcaba caudalosamente en cada una de sus páginas. El sentimiento de la infancia perdura en el egregio cubano como ímpetu de pureza, de intrepidez, de solidaridad, de donación de sí, de desafío a la muerte. Con todo, su integridad como bien lo percibe la comentarista, se trasunta en el tono mediante el cual se dirige a la diminuta destinataria de dichas cartas y sabe ganarse el interés y el afecto.

"Hudson: naturaleza e infancia" nos parece el ensayo más completo del libro. Si la triada hegeliana es aquí aplicable, ser-desarrollarse-concentrarse definen el desenvolvimiento de la vida a través del niño, del adulto y del hombre maduro. De igual modo que en las disquisiciones alrededor de Unamuno la autora concentra su visión del problema, la despliega mientras explora el mecanismo de la memoria afectiva de Hudson. Sigue los pasos del expatriado que desde los parques de Londres evoca, medio siglo después, las correrías infantiles en el pago de Chacomús. Pero averiguar cómo se organiza en la duración interior del artista el mundo de *Allá lejos y hace tiempo,* equivale a discernir el juego de los múltiples sentidos del narrador en una unidad creadora donde se conjuga el observador riguroso con el místico de la naturaleza. "Esa presencia de lo desconocido —anota— le aleteó en la cara, despertándole

un gozoso pavor." En efecto, la sutil indagación quedaría trunca si no encarara al naturalista también desde el sobrenaturalismo latente en su último libro *Una cierva en el parque de Richmond.* Afortunadamente Fryda Schultz de Mantovani distingue todos los hilos de esa trama del recuerdo para unirlos, no en fugas de sentimentalismo ni en la fantasía idealizadora de la pampa, sino en lo que adquiere en la conciencia de Hudson una inigualada jerarquía. Descubre así el curso de la emoción tanto más estética cuanto más se acusa la objetividad del naturalista: la contemplación de los seres y cosas entre los cuales transcurrió la infancia de Hudson junto con la contemplación de la imagen de aquel niño que vivía en comunión con los pájaros y las hierbas a la sombra de "los veinticinco ombúes". Nada se sustrae a la clarividencia psicológica, estremecida de lirismo, de ese ejemplar ensayo digno de la doble recuperación de Guillermo Enrique Hudson. Doble porque primero él ha restituído la infancia en función del inseparable paisaje nativo; luego se operó el reintegro de su obra a nuestra literatura cuyo juicio de reivindicación se enriquece sobremanera con el aporte que apenas reseñamos.

La psicología y la sociología de jerga positivista han insistido en cotejar al niño con el salvaje. Incurrían en cándidos abusos puesto que ninguno de los dos están en condiciones de replicar a las sesudas elucubraciones de gabinete. Entre tanto la sensibilidad de los poetas y novelistas se adelantó como una vanguardia de reconocimiento a las incursiones de la ciencia de nuevo cuño que investiga el concepto funcional del niño porque se opone a que éste sea mera materia de estadísticas de laboratorio o conejo de Indias. Prueba de ello son los cautelosos avances de la nueva pedagogía —tan en guardia con el racionalismo abstracto— desde que tiene uso de razón.

Al flanco de esas conquistas *Fábula del niño en el hombre* contribuye a multiplicar las vías de comprensión en torno a la conciencia infantil con vislumbres de largo alcance. Los valores trascendentes de dicha edad allí postulados podrían ampararse en Frobenius, quien preconiza el desarrollo del "paideuma" infantil como base de la formación del hombre inspirada no en el mecanicismo de los hechos que son ideales muertos, sino en el principio vital que menciona aquella palabra. Con ella alude al crecimiento de la apetencia creadora del niño, elevada en el hombre al rango de una suma de ideales de saber profundo. Para Fryda Schultz de Mantovani los hombres representativos no añoran la infancia como un paraíso perdido; antes bien, la tienen delante de los ojos como una tierra prometida que el perfeccionamiento humano debe esforzarse en merecer.

Lástima que no haya incluído en este volumen "La infancia mágica y real de Sarmiento y José Martí" publicada en el Archivo martiano de Cuba. Encuadra dentro de la línea coherente de los ensayos que componen *Fábula del niño en el hombre,* los cuales aquilatan dones poco comunes de flúida inteli-

gencia y de penetrante intuición. La autora en algún pasaje, alerta contra el excesivo enrarecimiento de los conceptos, se interroga para fijar una posición. ¿Qué es el niño? O sea afronta quizás el único interrogante que no se les ocurre formular a los incorregibles preguntones a su edad. En tal caso no importa que la respuesta alguna vez pueda ser problemática dado que Fryda Schultz de Mantovani extrae de sus propias dudas la fe en la sencillez del corazón. Con lo cual tiene de sobra para que no sea inexpugnable el enigma de la infancia. Bien a las claras lo revela el fervoroso conocimiento de las articulaciones de su intimidad que registran estas intensas inquisiciones.

LUIS EMILIO SOTO

WERNER BOCK: *Idea y Amor* (Américalee, Buenos Aires, 1952).

DE GOETHE A HESSE. Tal el subtítulo de la colección de ensayos con que Werner Bock enriquece una vez más el acervo literario de su patria de adopción: la Argentina. Figuras máximas de la poesía y del pensamiento alemanes y, en general, europeos se presentan allí desde agudos puntos de vista, a través de un elegante estilo que, además de infundir vida propia a cada uno de los capítulos integrantes de la obra, presta a su conjunto la unidad resultante en el fondo —fácil es advertirlo— de la extraordinaria cultura que sustenta los temas tratados.

El trabajo inicial, *Lozanía de Goethe en su Segundo Centenario,* donde la figura del genio de Weimar se nos muestra en su calidad de "homo maxime homo", plantea la cuestión de si Goethe "puede despertar aún eco en los actuales pobladores de la tierra", dominados como están por la técnica y las contiendas internacionales. Un original paralelo entre Goethe y Saint-Éxupery evidencia que, no en la sociedad de nuestros días, pero sí, al menos, en el individuo aislado puede darse actualmente una existencia en el sentido que le asigna Goethe.

Otro enfoque original nos lo proporciona el artículo titulado *Goethe, el Genio de los Ojos.* Matizando el todo con sabrosas citas a propósito de los órganos visuales del autor de *Teoría de los Colores,* llega Bock a interesantes conclusiones acerca de las características empírico-intuitivas de las cosmovisión goetheana. Una comparación entre Goethe y Leibnitz y una evocación serenamente emocionada de Wetzlar, la *Ciudad de Werther,* vecina de la ciudad natal del propio Werner Bock, amén de una documentada exposición del *Diario de Viaje de Herder* y de su fecunda estadía en Francia, completan dentro del libro el temario referente al clacisismo alemán.

Shaftesbury: el Filósofo del "Alma Bella" aparece luego como continuador de la mejor tradición helénica, al par que como mentor, por su "identificación

de la virtud con la felicidad", de cuatro gigantes del siglo de oro alemán: Herder, Wieland, Goethe y Schiller.

Novalis, en sus dimensiones positiva y negativa: Anette von Droste-Hülshoff, en su tardío florecer al amor y su posterior resignación religiosa; una importante interpretación, descriptiva y a la vez firmemente peculiar, del *Misterio de la Polaridad,* partiendo de los filósofos jónicos del siglo VI a. C., pasando por Platón y los gnósticos cristianos con su poética visión del mundo, hasta llegar a los tiempos modernos, al *Diván Oriental-Occidental,* a la "polaridad del Eros" en el amor entre Goethe y Carlota von Stein, donde Carlota "representaba para Goethe el complemento polar adecuado a su naturaleza", a Schiller, a Hölderlin, para concluir, finalmente, con "unas nupcias de verdaderos eones...: la unión entre Robert Browning y Elisabeth Barrett", son otras tantas pruebas de la capacidad creadora y de la multiplicidad de conocimientos del autor de *Morir es Nacer.*

Empédocles, Hölderlin y Nietzsche, unidos más allá del tiempo por idéntica devoción al fuego primordial, brindan al poeta que, en última y más elevada instancia, es Bock sus ígneas esencias para que éste plasme su *Salto al Cráter del Etna* con hermosas figuras, ardiente idioma y rigurosa documentación. Otro confrontamiento original lo constituye el del capítulo *Franceses Espiritualmente Afines a Friedrich Nietzsche,* en el cual, entre otros tópicos, se establece una serie de similitudes tanto exteriores como internas entre Vauvenargues y el solitario genio de Sils María.

La influencia de Nietzsche sobre el grupo de Stefan George y la afinidad de aquél con éste en lo que respecta al valor del individuo espiritual por encima de todo colectivismo materialista, además de la condenación que formulan ambos de la violencia como medio de mejoramiento del mundo, conforman un valiente ensayo, en el que el autor de *El Eterno Tú* —víctima también él del régimen que obligara a expatriarse voluntariamente al poeta-profeta de *El Nuevo Reino*— expone importantes puntos de vista y muy acertadas conclusiones acerca de cómo debe interpretarse el férvido pensamiento de aquellos dos creadores.

Un homenaje a Karl Wolfskehl, el gran amigo y fiel —bien que original— discípulo de Stefan George, en cuya casa de Munich conoció el autor el *El Año del Alma* a Friedrich Gundolf, que habría de ser su gran exégeta; una fina evocación de Rilke en Muzot y de su pura amistad con Katarina Kippenberg; una actualización de convincente agudeza del pensamiento de Kierkegaard, así como otra de las ideas de Ibsen; un vívido desarrollo del problema siempre actual del *Diletantismo en Literatura;* dos estudios sobre Hermann Hesse, sobre el poeta, el novelista y el plástico, en el cual se dice, por ejemplo, que " en *El Lobo Estepario* aparece un Werther de nuestro siglo, que reconoce la decadencia de la burguesía, sin desarrollar la energía necesaria para sobreponerse a ella"; por último, en *Comunión de dos Grandes Individualistas: André Gide y Hermann Hesse,* un recuerdo de la amistad entre

ambos, tan antigua y fiel como distante, que se concreta en tardío apretón de manos el año de 1947, cierran la integridad del intenso y valioso libro con que Werner Bock, tan infatigable y fructífero en su actual calidad de ensayista como en su ya reconocida altura de poeta, nos demuestra que la cultura de Europa Septentrional sigue viviendo más allá de toda funesta "contingencia de época".

CARLOS F. GRIEBEN

THOMAS MERTON: *Semillas de Contemplación* (Sudamericana, Buenos Aires, 1952).

THOMAS Merton es un místico moderno, no sólo porque tiene treinta y ocho años sino por ese título gentilicio de modernidad que confiere el ser norteamericano. Nació Thomas Merton en los Pirineos Orientales, el año 1914. Su padre era un pintor natural de los Estados Unidos. Estudió en Cambridge, parece que fué propagandista del comunismo (esto hemos leído en una reseña de la edición francesa de una de sus obras) y, ya en América, se convirtió al credo católico, en el año 1938. Ingresó en la rigurosa orden contemplativa de la Trapa y escribió el libro que motiva este comentario en la Abadía de Getsemaní.

Alguno de sus editores lo proclama "best seller". Pese a un indicio tan poco alentador Thomas Merton es un espíritu serio, y *Semillas de Contemplación* nos parece un libro también serio.

La mística moderna de Thomas Merton es la mística de todos los tiempos. García Bacca ha podido componer un opúsculo con frases de Plotino, Santa Teresa y San Juan de la Cruz que son, en substancia, idénticas, como breves y fijos postulados de una ciencia exacta. ¿Influencia, mera continuidad de una cadena, en la que la letra reitera a la letra en distancias seculares? En parte, sí, naturalmente. Pero eso no es todo. La lectura de los escritores místicos deja en uno —al menos tal es mi caso— la convicción de que esos hombres —de cualquier confesión, lugar o época— han pasado por vivencias iguales, sea cual fuere la explicación de esas vivencias. Las cosas suceden en el plano místico tal como si todos hubieran alcanzado —los que la alcanzaron— una misma región: es siempre la "noche oscura", la "infinita libertad", el naufragio de la persona que no obstante subsiste de algún modo en una "quietud" que —dice el autor de *Semillas de Contemplación* —es "tremenda actividad".

La mística se parece a la matemática.

Se parece en la fijeza de sus "axiomas". Se parece en que ambos conocimientos (suponiendo que la mística sea un "conocimiento") aluden a un campo interior, no externo como el de la Física. La fijeza bien podría venir, precisamente, de la "interioridad". El modo de producirse de la mente humana

es siempre el mismo. La matemática se refiere a una constante del espíritu humano: la razón. La mística se refiere a otra constante del espíritu humano: una cierta experiencia final que, al parecer, no ha sido nunca traspasada.

La diferencia principal está en que la razón, como dijo Descartes, es la cosa "mejor repartida del mundo". De ahí la universalidad de la matemática. La invariante de la mística no puede pretender un asentimiento general. Todo lo contrario. A lo sumo, podría afirmar una vocación potencial para toda la especie humana, pero de hecho muy pocos hombres tienen acceso a la experiencia mística.

¿Pero qué suerte de certeza dicen tener los místicos? La menos científica de las certezas puesto que no es "pública", dado que no se comunica por la vía de la razón (la bien repartida) ni tolera ninguna suerte de prueba objetiva, menos aún con el testimonio de aparatos. Sin embargo, para los místicos, como dice Thomas Merton:

La absoluta simplicidad y evidencia de la luz infusa que la contemplación vierte en nuestra alma nos despierta súbitamente a un mundo nuevo... y sin embargo *familiar y obvio. Ahora es el viejo mundo de nuestros sentidos el que nos parece raro, remoto e increíble... hasta que la luz de la contemplación nos deja y volvemos a caer a nuestro propio nivel* [1].

De estas frases se deduce que el místico en trance o éxtasis, aun cuando su personalidad se diluye, y pierde, en cierto modo, su identidad, conserva la memoria, la presencia y la referencia del "viejo mundo", es decir, de nuestro plano "real" que le parece "increíble", impensable, tal como a nosotros nos parece "increíble", impensable, el mundo a donde los místicos acceden. De este modo, ambos mundos se infligen mutuamente la nota de ilusorios.

Empero, todo hombre puede vivir experiencias interiores que, en tanto duran, nos parecen la realidad misma: es el caso del sueño con ensueños de cierta especie muy convincente y el de las alucinaciones perfectas. Sin embargo, en cuanto regresamos a la vela o recuperamos el uso normal de nuestros sentidos y facultades renegamos aquella certeza onírica o alucinatoria. A los místicos les sucede al revés: es nuestro mundo real lo que les parece soñado, ilusorio, falaz: *La más neta* [2] *experiencia natural* —dice Thomas Merton— *es como un sueño comparada con el despertar que es la contemplación. La más aguda y segura certidumbre natural es un sueño comparada con esa serena comprensión.*

Pero el místico no dispone de una cifra conceptual para expresar su certidumbre. La sola tentativa, por parte del vidente, de apresar su videncia en conceptos, lo precipita de este lado, lo rechaza más acá del nivel alcanzado en

1 Pág. 160.

2 El traductor, C. A. Jordana, no obstante haber hecho en general un buen trabajo incurre, a veces, en algún desliz de expresión poco afortunada, y en este caso emplea la palabra "neta" por "nítida".

el éxtasis: *tan pronto como intentas formar palabras o pensamientos acerca de ello, quedas excluído...*

Sin embargo, los místicos tienen, en algunos casos, "visiones" y experimentan otros fenómenos referibles a un orden sensorial. Pero esto acontece, por así decirlo, en un plano impuro, y los místicos suelen mostrarse muy recelosos y aun hostiles (San Juan de la Cruz) a esta suerte de percepciones. Parece ser que, en una esfera más alta, el místico no ve, literalmente, nada.

¿Qué es "eso" a que (o a donde) los místicos tienen acceso en sus trances? Ellos dicen: Dios. Y fuera de este vocablo, sólo pueden echar mano de fórmulas negativas: *vacuidad, quietud, oscuridad.* Sin embargo, sería un error tomar esas negaciones con el valor que nuestra lógica les confiere. Las categorías del discurso no tienen jurisdicción en esa esfera. No la tienen con respecto al sujeto para el que ni siquiera rige la identidad: Tú eres tú pero no tú ..., *no pasas por una experiencia, te conviertes en Experiencia.* En cuanto a lo que, forzando la propiedad, llamaremos el "objeto" —el mundo donde el místico entra— tampoco está regido por las categorías de la lógica. Así, en ese mundo algo sucede, incluso hay una "tremenda" actividad, pero todo está quieto y no sucede nada. *Los adjetivos* —dice Merton— *caen a trozos. Las palabras son estúpidas.*

Situados como estamos fuera de la experiencia mística, sin acceso a ella, para juzgarla desde nuestro mundo tendríamos que reducirla a esta esfera donde operan las ciencias por medio de la razón o al orden de nuestras certezas sensoriales. El único medio posible de producir esta unificación es la psicología y la psiquiatría. Pero no creemos que los estudios hechos sobre la mística desde el campo de la psicología y sobre el misticismo de los locos —pues hay un misticismo patológico— convenzan a nadie o, cuando menos, eliminen toda duda. La psicología, como ciencia, es lamentablemente pobre y ambigua: no podemos juzgar fenómenos dudosos valiéndonos de un patrón igualmente dudoso y de un instrumento tan poco firme y eficaz.

El contemplativo nos dice que hay un camino para establecer contacto. Pero ese camino no conduce a un lugar neutral. Es preciso que nos aventuremos experimentalmente en su propio mundo. Ya Platón dijo aquello de que a Dios no se les conoce valiéndose sólo de la *dialéctica* sino que es preciso una conversión del alma hacia el ser y una remoción de los obstáculos que la concupiscencia pone a la luz del sol. Pero esto ya no es territorio jurisdiccional de la inteligencia, no es un terreno científico ni siquiera filosófico. Es otra cosa: una ascesis, un ejercicio, un factor arracional. Pero imaginemos que hayamos aceptado esta condición y acometido esos ejercicios, y que, recorridas las etapas, descubramos la inanidad de la experiencia mística, como quien hace un largo viaje en busca de la Fuente de Juvencia y no la halla. Aún así, sólo nos probaríamos —a lo sumo— a nosotros mismos, esa inanidad (en rigor no habríamos probado nada pues nunca podríamos tener la certeza de haber transitado por el camino justo). En todo caso, y de cualquier modo, no podríamos

probarle a los demás cosa alguna pues nuestra experiencia sería siempre nuestra, única, sin validez objetiva, sin el contraste fiel de las cosas exteriores que permanecen ahí como leales testigos en los conocimientos atañentes a lo físico.

¿Qué hacer, pues? Decir que el mundo del místico "no existe" no conduce a nada. El místico podrá asentir sin violencia. No existe en cuanto no le conviene lo que designamos con el vocablo "existencia", en el sentido de los científicos: es decir, algo que tiene incidencia sensorial directa o expresión teorética con incidencia, también sensorial, indirecta. El mundo de los místicos tampoco "existe" en el sentido del encuentro primario con el hecho óntico de la existencia (lo que sentimos al topar con la existencia no conceptualizada, no recubierta por los sistemas comunes de relaciones intelectuales, es muy diferente de lo que dicen sentir los místicos en sus éxtasis).

Decir que el mundo de los místicos "no existe" no es decir que sea nada. Aquí afrontamos una contradicción en sus términos, esa contradicción que Buda, al decir de los textos accesibles para nosotros, manejaba tan a menudo. Cabría lograr una conciliación verbal que no es tan verbal como parece diciendo que el mundo de los místicos no existe; pero "hay" un mundo de los místicos en alguna forma de "trasexistencia" para nosotros impensable. En fin: un absurdo. Pero, después de todo, todo último hecho irreductible es absurdo...

Thomas Merton reitera, en nuestra época, la experiencia de los contemplativos de todos los tiempos. Pero, naturalmente, en su lenguaje, en ciertos temas tocados al pasar, aparece el espíritu de la actualidad, así como, por supuesto, el acento personal del místico. Ni siquiera están ausentes las técnicas e invenciones contemporáneas.

La influencia de un maestro como San Juan de la Cruz no podía estar ausente. Pero hay en San Juan de la Cruz una tensión trágica que no hallamos en Merton. La *Subida al Monte Carmelo* es, a la vez, un tratado riguroso, sistemático, de un sorprendente ascetismo racional y el estremecido testimonio de una aventura del espíritu humano que nos conduce por temerarios vericuetos donde el viajero oscila, en un tembloroso equilibrio, entre Dios y los abismos, en un constante miedo de extraviarse, con mirada recelosa, en actitud hostil al propio deliquio místico, a fin de evitar el engaño y la mentira. En San Juan de la Cruz se siente el horror de la soledad, del desamparo del hombre, forzado a juzgar por sí mismo, a elegir, a pronunciarse en medio de dudas espeluznantes, angustiosas. No es que Thomas Merton desconozca, claro está, las cautelas y avisos de que van provistos estos exploradores espirituales. Pero en su caso la empresa marcha en un ambiente más plácido, sin grandes tormentos confesados (juzgamos únicamente a la vista de *Semillas de Contemplación*) sin ciertas atroces ambigüedades que nos muestra insistentemente San Juan de la Cruz. Sospechamos que esta amable flotabilidad de Merton, tan acorde con el optimismo norteamericano, sea una de las causas de su éxito popular como escritor,

un éxito que resucita —y esto sí que es novedad, aunque vieja— las épocas en que la literatura mística era un género de interés general. Algo raro sucede en el mundo cuando la mística sale del claustro y se aventura en las calles...

ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

NOVELA

JOAQUÍN GÓMEZ BAS: *Barrio gris* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

Se sabe que reseñar un libro es moverse entre dos inalcanzables extremos: una impersonalidad absoluta que presenta objetivamente la obra reseñada, y un subjetivismo que nos ofrezca, a través de cualquier pretexto, la total imagen del reseñador; y es más fácil, por desgracia, inclinarse (hasta sin quererlo) por lo último. Lo usual es enfrentar la obra paciente comparándola con la gemela obra ideal que el yo reseñador quisiera escribir y todavía, naturalmente, no ha escrito: y me señalo a mí mismo el peligro de tomar nuestra futura e hipotética producción como vara para medir la del prójimo, en vez de llevar por norte el género mismo, que en su totalidad abarca las dos contribuciones (y algunas otras).

La novela —y su latitud, que es su signo principal— es el género que obliga a las mayores precauciones; y más aún nuestra incierta novela argentina. Aunque con *Barrio gris* todo este andamiaje precautorio funcionó, lo confieso, a posteriori. Leerla fué una operación netamente pasiva: aunque la leí para reseñarla, tuve que leerla como una novela y no como un pretexto para reseña. Y como de todo esto todavía no es fácil inferir la alabanza, diré que quiero decir que *Barrio gris* es una novela de verdad, lo que significa mucho en cualquier parte, y mucho más en la Argentina. Su autor posee todo lo que necesita un novelista, empezando por el arte de persuadir, y se mueve con envidiable comodidad en el elemento más difícil: el tiempo. Las trampas consabidas, las facilidades previstas no existen para Bómez Bas: su novela —toda la acción esencial en su novela se desenvuelve en sucesivos presentes que van dando un tiempo total por adición, insensiblemente. La vamos viendo en cada uno de sus instantes, y sin saberlo, por añadidura, en todos; y esta primera firmeza, inexorable y suave, de la progresión, es la primera victoria del novelista sobre el lector. El otro gran mérito simétrico de Gómez Bas está en la construcción total de su fábula. Existe un protagonista, Federico, que habla en primera persona, y cuyos soliloquios alternan con el relato directo; los demás personajes aparecen como su proyección (quiero señalar así que pesan por lo que de ellos condice con Federico; si es contradictorio, mejor: somos nosotros quienes de-

bemos verlo, y no él), o, los menores, actúan afirmando la atmósfera total. Su aparición y su alternación están medidas y estudiadas con un arte que sólo puede compararse con la habilidad con que se oculta y finge ser natural. Pero todos los personajes, y Federico con ellos, son parte del verdadero personaje único: el barrio. La innegable realidad del barrio —mayor que la del a veces incierto Federico— es el mejor triunfo de Gómez Bas, y el que hace de esta novela una novela, y una de las mejores aparecidas en estos años, si no la mejor. Y al decir que el barrio es más verdadero que Federico, pienso que los personajes porteños de las novelas últimas parecen escalonarse en una teoría cuyos extremos son el literato y el compadrito; y Federico es casi un puente —irreal— entre ambos.

Quisiera hablar ahora de la prosa de Gómez Bas. Su ancho vocabulario, su logrado alarde de colocar codo con codo el localismo y la palabra castiza, se deslucen en parte por dos tachas. Una, gramatical, la relego a nota [1]; de la otra, mucho más importante, quiero ocuparme aquí. Gómez Bas lleva a su prosa, con las costumbres de la prosa clásica (paronomasias como "en la lona y en la luna", que está bien encontrada), la de cierta sedicente poesía. Generalmente son los fines de capítulo los que soportan cierto relente de ultraísmo. No me molesta, neoclásicamente, la confusión de géneros; sí lamento la ruptura de un clima, el que un personaje que está siendo verosímil entorpezca su relato con una tentativa de metáfora que corta el hilo de la narración y nos transporta a la "literatura". Y recalco lo de "intento de metáfora". Porque no es la irrupción de la poesía lo que puede interrumpir una situación: la poesía —la verdadera— nunca es inoportuna. Lo que lamento, en esa súbita metaforización del relato, es que la carga de poesía sea insuficiente: "ponerle cascabeles al peligro", "por el horizonte remoto circulan pesadamente los ferrocarriles del trueno", " en el pentagrama extendido entre los postes del teléfono, el viento

1 Me revientan las incorrecciones sintácticas; y no es manía pseudofilológica sino incomodidad viva, porque las siento más dañinas que cualquier otra forma de incorrección. Quiero que se entienda bien dónde veo lo dañoso. Me parece no sólo aceptable, sino excelente, el uso que Gómez Bas hace del lunfardo y de las expresiones y deformaciones locales (expresiones que a veces, como mi "me revienta", tienen un insospechado abolengo: más de un lector se asombrará —como yo— al saber que el "espichar" que aparece en la pág. 176 que *Barrio gris* es clásico). Cuanto más que Gómez Bas usa las expresiones locales muy bien y muy a sabiendas: como que lleva su coquetería purista hasta escribir "renquera" (que supone una preferencia por "renco"); usa "curtiduría" y no el localismo "curtiembre"; retrotrae nuestra italianizada "cañota" a su "cagnotte" original y labichesca. Por eso es aún más inaceptable que, empleando como empleamos los argentinos maravillosamente bien el pronombre de tercera persona en todas sus formas, use en algún momento, imitando un uso español, "le" por "lo". También debería relegarse a un cierto tipo de crónica social el pretérito imperfecto del subjuntivo usado —constantemente— con valor de indicativo ("pidiera", por "pidió" 'había pedido'); y hay unas —pocas— construcciones viciosas ("Es cuando me oye llorar que exclama"). Pero, como en los dos casos anteriores, más que un descuido, la prosa transparenta a veces un exceso de cuidado; se ve que Gómez Bas escribe mejor de lo que corrige.

escribe su preludio ululante para recibir a los fantasmas de la noche que avanza absorbiendo las últimas claridades": y cito al azar. Ésa es otra cara de la misma equivocación que hace llamar a un personaje, en un momento de tensión, "el distraído anciano". Único error, esa falsa relación (y la designo de intento con un tecnicismo musical: Gómez Bas, que usa tan bien las voces musicales, me entenderá); y tanto más sensible cuanto que Gómez Bas es un novelista que sabe dotar a sus personajes —si no no lo serían— de una lengua propia.

Quiero volver, ahora, a mi encabezamiento. He querido plantear mis "simpatías y diferencias" con Gómez Bas en un terreno puramente ideal; y coincido con él, idealmente, en mucho más de lo que disiento (si mis reparos ocupan más lugar, cualitativamente son mucho menores que mi justa alabanza). Pero pienso, ahora, sin tener siquiera planteada mi novela futura, que *Barrio gris* podría parecérsele mucho a la novela que me gustaría escribir.

DANIEL DEVOTO

MARCEL AYMÉ: *Sumados a la vida* (Sudamericana, Buenos Aires, 1952).

Sumados a la vida es, con *La yegua verde* y *La víbora,* el tercer libro de Marcel Aymé que llega traducido al público de Buenos Aires; y merecería no ser el último: pienso en los *Contes du chat perché,* en los deleitables volúmenes de *nouvelles,* en su teatro. Y debiera seguir enumerando títulos, porque es difícil aprisionar a Aymé en tres o cuatro nombres de obras. *La table aux crevés,* con su paisaje casi gionoesco, y la movida *Rue sans nom* sólo tienen de común entre ellas y con *Derrière chez Martin* o *Le passe muraille* la idéntica maestría y el impertérrito optimismo que son las constantes virtudes de Marcel Aymé.

Maestría: una maestría insolente, tan palpable que sería irritante para el pobre-casi-colega que lee, de no ser tan perfecta. ¿Quién me dirá cómo trabaja Marcel Aymé? ¿Inspiración (dáimon, elfo, radar) o cálculo tenaz? Si es esto, aquélla también colabora, y viceversa. Sólo con los dos puede obtenerse su tersa osadía, tan cabal. Cuando tiene que decir algo inverosímil (algo que a algunos podría parecer inverosímil: un ser que atraviesa las paredes, una mujer con el don de ubicuidad), Aymé lo planta redondamente en el lugar más visible: "En tal parte había un hombre que..." Nadie puede llamarse a engaño: tomar o dejar. Pero no hay quien pueda dejar, y detrás de la afirmación descabellada, sobre ella, la lógica más inflexible va a acumular las peripecias más inevitablemente naturales. Aun en sus novelas "realistas" (como en estos *Sumados a la vida* que empiezo a citar), Aymé combinará su absoluta verosimilitud con el atrevimiento desenfrenado: nos ofrecerá notas a pie de página, que llevan la acción hacia el futuro o el pasado, como aletas flexibles que son

el pez y ya no son el pez, remando en un tiempo que no es el de la novela; nos recordará, en el capítulo VIII, que "la disputa fué más violenta que la registrada al final del capítulo II". Y nada quebranta la sutil ilusión que la novela necesita para cautivarnos: creo que de ningún libro de Aymé —y conozco algunos— puede escapar el lector hasta haberlo leído de un sólo tirón.

Y colabora en esto, lo repito, su optimismo: cualidad tan infrecuente en la literatura de hoy (lo que no es raro, si la novela pasa por ser un *speculum vitae*), su salud incombatible, su buen humor que no varía. La situación central de *Sumados a la vida* (un muchacho enredado con la mujer de un combatiente) es, en resumen, la situación única de *Le diable au corps*. Pero lo que en Radiguet es una pintura —perfecta— de una pasión que va avanzando hacia lo fatal, en Aymé es una pintura —perfecta también— de todo un universo en el que Antoine (el muchacho) termina llorando, pero lleva al circo a Chou (la hijita del combatiente y su mujer, que ha reemplazado a Antoine por un oficial alemán). Aymé nos da un mundo donde se sufre, sí, pero se vive, se debe seguir viviendo. Porque el optimismo de Aymé no nace de ignorar las cosas que podrían terminar con el optimismo (y con los optimistas, que es lo mismo). Nada de eso: el destino de Schulz en el capítulo I, el de la dama del capítulo IV, el del capitán Hatzfeld en el X (y cito sólo las notas) no tienen nada de envidiable: pero están contados *con inocencia*, no *con complacencia*. Aymé puede permitirse esas crueldades en las que no interviene, como puede permitirse la cruel regresión de *Aller-retour* o la dolorosa mezcla de incertidumbre y esperanza que brotan de un grupo, en una cola, durante la ocupación, en uno de sus cuentos mejores. Porque todo eso es, en el fondo, y aunque parezca paradójico, optimista; sucede, pero no todo es así; esos remansos prueban, por el absurdo, el noble, el innegable, el verdadero movimiento del río.

Dice el propio Aymé, en *La bonne peinture*, que "probar la inteligencia del crítico parece ser el fin de toda crítica". Si él lo dice, debe ser cierto, y como con Aymé es mejor no meterse, y como, por otra parte, la crítica es la única oportunidad que tienen (tenemos) los críticos para hacer brillar nuestra posible inteligencia, creo que debo compartir esta oportunidad con el traductor. Lo ideal es que las traducciones se hagan al español, pero pocos pueden resistir a la fatalidad que los lleva a traducir al madrileño o al sudamericano. El traductor de *Sumados a la vida* se inclina por lo primero (sospecho que con la velada complicidad del diccionario), y abunda en "melones machuchos" (?), "muy guapo chico", "hato de chisgarabises" y otros objetos, y sus personajes toman emparedados en vez de comer sándwiches. No me opongo a la elección; sí a las circunstancias que la contradicen: una es el empleo poco acertado de voces castellanas: "chapines" (pág. 25), que es calzado femenino, y mal podía usarlos ese personaje; "jornada", que no es (por lo menos en la pág. 122) el equivalente exacto de "journée"; no sé si "envidia" (pág. 145) responde exactamente al original. El otro desperfecto, simétrico, son ciertas pequeñas oscuridades que entenebrecen el texto, y que podrían proceder de alguna incertidumbre en el

manejo del francés (el lector pervertido encontrará las que busque en las páginas 96, líneas 9 y 10; 98, línea 13; 173; 211; y hay más, y podrían ser erratas). Justo es reconocer, en cambio, que la traducción no detiene al lector, que la lengua de la polaca Mme. Lebon suena como debe sonar, y agradecer el eco gongorino de la pág. 10, línea 10: "Amarrado al duro banco / de una asquerosa existencia."

DANIEL DEVOTO

POESÍA

FRANCISCO LUIS BERNÁRDEZ: *Florilegio del cancionero vaticano.* (Losada, Buenos Aires, 1952).

SIETE siglos han llevado a la poesía occidental a un vértice casi absoluto, caótico pero completo; confrontada su actualidad con su propia infancia —su siglo XIII— es difícil insinuar de qué puede despojarse o qué puede adquirir. Los poetas de principios de este siglo lo veían claro: bucear en tan antiguas raíces significaba encontrar moldes de innovaciones formales, ocasión de torneos de originalidad. Ése fué el propósito de Ezra Pound cuando tradujo muchas trovas provenzales, sosteniendo que por ellas debía comenzar el estudio de la poesía europea, y con el fin de dotar de nuevos ritmos a la poesía en inglés. Por otra parte, necesidad de afianzarse en tradiciones europeas, para un americano inadaptado e incapaz de crear algo del puro presente que era y es América. La devoción americana podía, en ese entonces, mitologizar mucho sobre los clasicismos europeos. La aventura actual es de fondos y no de superficies, y en ese sentido nada tiene que recobrar de los trovadores, a no ser cierto gesto candoroso, timbre de voz y no concepto.

Los múltiples rostros de la Edad Media suscitan alternativamente devoción, asombro, horror, sonrisa. La poesía menor, distraída de todo monumental patetismo, es una invitación a la inocencia, al paladeo de las fuentes más sencillas de belleza. Con ese fin dice Francisco Luis Bernárdez haber vertido al castellano cincuenta composiciones en galaico-portugués del llamado *Cancionero vaticano,* número sometido a la necesaria austeridad como para que no nos resultara tedioso. En realidad, son obras mutiladas, fragmentarias, por hallarse desprovistas del movimiento, la música y el color de lo trovadoresco y lo juglaresco. (En dispersos discos de la Anthologie Sonore disfrutamos de una imagen casi completa en la voz de Max Meili y laúd.) Despojadas de color y música quedan, sin embargo, estas canciones, como puro esqueleto de sensación poética, ráfaga sentimental, todo de voz en murmullo.

En un extenso prólogo Bernárdez explica los orígenes del *Cancionero,* da noticias biográficas de los poetas y señala características de sus cuatro gé-

neros —dos amorosos y dos epigramáticos. A los primeros pertenece la selección.

Bernárdez traslada con pulcra fidelidad ritmos y rimas, de modo que las canciones conservan la frescura original, aunque sea tan difícil encauzar en las aristas del castellano el sabor a río desnudo de las consonantes del galaico-portugués. Bernárdez domina las dos lenguas como para darnos la imagen más apropiada. Hermoso ejemplo es este fragmento de Nuno Fernández Torneol:

Levad'amigo, que dormides as manhanas frías,
todal-as aves do mundo d'amor diziam
leda m'and'eu.

Despertad, amigo, que dormís en las mañanas frías;
todas las aves del mundo de amor decían
ande yo alegre.

Y otros ritmos, como éste de Ayras Veas, que desembocan en el Romancero y en los sabrosos ecos de Gil Vicente, el Marqués de Santillana, Manrique:

Señora, por mi gran mal,
la mirada mía os vió,
y desde entonces fuí yo
desdichado en grado tal
que nunca os osé decir
lo que os quería decir.

MARÍA ELENA WALSH

JOSÉ TORIBIO MEDINA

Muy pronto se cumplirá el centenario del nacimiento de José Toribio Medina, el investigador chileno más infatigable y fecundo. Aunque Medina comenzó su labor historiográfica en 1875, cuando tenía veintitrés años de edad, y la prosiguió hasta los últimos momentos de su vida (murió en 1930), es asombrosa la tarea que llevó a cabo. Cuatrocientos volúmenes, entre los cuales hay diccionarios biográficos con millares de nombres y bibliografías con más de diez mil fichas, llevan la firma del polígrafo chileno.

Medina, que pertenecía a la categoría de los investigadores auténticos, no confiaba a manos ajenas e indiferentes la acumulación de datos para sus obras. Iba personalmente a los archivos, no preocupándole en qué parte del mundo se hallaran. Para su cometido le fué de gran ayuda —hecho digno de ser

destacado— los nombramientos en el servicio diplomático que generosamente le otorgó el gobierno chileno, y que Medina sabía aprovechar de manera ejemplar, tanto en lo que se refiere a la faz científica de su misión cuanto en lo que respecta al extremo celo que ponía en cuidar cada céntimo de los dineros públicos. Su propia fortuna le importaba menos, incomparablemente menos, ya que la gastó toda en sus investigaciones.

El autor de estas líneas, temiendo encontrar lagunas en el documental que empleó José Toribio Medina para escribir sus obras sobre la Inquisición, lo revisó cuidadosamente y puede aseverar, con pleno conocimiento de causa, que Medina utilizaba siempre documentos de primera mano. Las ideas liberales del siglo XIX y la creencia de que todos estamos predispuestos a encarar unilateralmente los fenómenos humanos, llevó a Medina a tener especial cuidado en la formulación de juicios históricos. Hasta prefería abstenerse de formular tales juicios si no estaba seguro de poder confirmarlos documentalmente. Esto, aunque da cierta aridez a sus obras, también les otorga una alta categoría científica y un valor perenne, categorías que no podrán merecer ciertas lucubraciones históricas actuales que se caracterizan por su apasionamiento y su unilateralidad.

La historia de la cultura en Hispanoamérica tiene una deuda particular con Medina. Basta enumerar algunos títulos de sus obras para percibir su vastedad y alcance:

Historia y bibliografía de la imprenta en el antiguo Virreinato del Río de la Plata, La Plata, 1892; *Biblioteca Hispano-Americana,* siete volúmenes, Santiago, 1898-1907; *La imprenta en La Habana,* (1707-1810), Santiago, 1904; *La imprenta en Veracruz,* (1794-1821), Santiago, 1904; *La imprenta en Lima,* cuatro tomos, Santiago, 1904-1905; *La imprenta en Bogotá,* (1739-1821), Santiago, 1904; *La imprenta en Quito,* (1760-1818), Santiago, 1904; *La imprenta en Guadalajara de México,* (1793-1821), Santiago, 1904; *La imprenta en Manila desde sus orígenes hasta 1810,* Santiago, 1904; *La imprenta en México,* (1539-1821), ocho tomos, Santiago, 1904.

Hemos citado en primer término la obra de Medina sobre la imprenta en el Río de la Plata para destacar la estrecha vinculación —científica y personal— del investigador chileno con nuestro país. A diez años de fundada La Plata por Dardo Rocha, el Museo de esa ciudad publico la obra de Medina a que nos hemos referido. Las colaboraciones de José Toribio Medina honraron las páginas de "La Nación", cuyo fundador —él mismo historiador insigne— mantuvo una invariable y afectuosa amistad con su colega chileno. Al cumplirse cincuenta años de la admirable labor de Medina, en 1923, la Universidad de La Plata lo hizo objeto de un homenaje, "La Nación" le dedicó una página especial y la Junta de Historia y Numismática Americana (hoy Academia Nacional de la Historia) celebró una sesión en su honor. El Dr. Salvador Debenedetti dijo entonces:

"Nuestra Junta de Historia y Numismática Americana, asociándose al ho-

menaje que Chile tributa a su ilustre polígrafo, dedica en su honor esta sesión: sobrados motivos de justicia existen para ello. Don José Toribio Medina forma parte de nuestra corporación, está estrechamente vinculado al desarrollo de los estudios históricos rioplatenses y ha prestado en todo momento el concurso de su ciencia y su admiración a nuestros hombres".

En efecto, Medina consagró a los más diversos aspectos del pasado colonial rioplatense —descubrimiento, cultura, Inquisición— su aguda compenetración de historiador y su enorme caudal de conocimientos. De sus obras relacionadas con el Río de la Plata vamos a enumerar dos, ambas publicadas por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras: *Medallas europeas relativas a América,* Buenos Aires, 1924, y *Diccionario de anónimos y seudónimos hispanoamericanos,* Buenos Aires, 1925.

En nuestra época de trastrocamiento de valores, en la que —triste es decirlo— hay elementos que traen a la memoria ese desolador libro de George Orwell titulado *1984* y sus apotegmas: "La guerra es la paz, la libertad es la esclavitud, la ignorancia es la fuerza", parece inocente e infantil la medalla conmemorativa de las Invasiones Inglesas —de procedencia británica— que figura en la obra citada en primer término y tiene en el reverso la inscripción siguiente:

Divinas y humanas leyes respetadas
Libertad personal y propiedad aseguradas
Franco comercio y extendido
Por la Gran Bretaña protegido
Buenos Aires el 25 de julio de 1806.

La segunda de las obras citadas dió origen a injustos ataques contra Medina y a una polémica recordada con disgusto en los círculos científicos.

Aunque nosotros hemos destacado la labor de Medina sobre temas rioplatenses, y aun cuando él mostraba preferencia por esos temas, no descuidó por ello los que abarcan todo el continente. Su interés por el pasado americano era tan grande, y tan vastos sus conocimientos, que casi no hay aspecto histórico que no haya sido enriquecido por Medina con un aporte original e importante. Esto explica la admiración que los auténticos estudiosos sienten por su obra y el eco que de inmediato tuvo el anuncio de las celebraciones con motivo del centenario de su autor.

Según informó a la prensa chilena Guillermo Feliú Cruz, amigo, discípulo y legatario del maestro, las universidades norteamericanas van a celebrar este acontecimiento con especial significación; lo mismo harán los institutos y las academias españolas, de las cuales Medina fué miembro honorario o correspondiente. El Museo Británico prepara una exposición de las obras de Medina. Los profesores Paul Rivet y Marcel Bataillon se preocupan por destacar el centenario de Medina en los ambientes estudiosos de París.

También en la Argentina —estamos seguro de ello— el centenario de José

Toribio Medina será celebrado en forma condigna con la tradición cultural del país y con las vínculos que lo unían al desaparecido maestro de la historiografía americana.

Agosto de 1952.

BOLESLAO LEWIN

Críticas de Arte

EXPOSICIONES RECIENTES Y TENDENCIA PROFUNDA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Las exposiciones que se suceden en las galerías de Buenos Aires muestran que el arte argentino se mantiene al día con respecto a la producción de los centros artísticos importantes del extranjero. La pintura, en particular, suele ser aquí de calidad. Lo mediocre no es proporcionalmente más numeroso que en cualquier otra parte. Bastaba ver el último Salón de los Independientes, en París, para reconocer con alivio que nuestra pintura, en sus peores manifestaciones, no podría superar semejante despliegue de insignificancia, grosería y atrocidad. Y si en una gran nación artística como lo es Francia pueden verse tales aberraciones (en que nadie, desde luego, repara, porque el interés se orienta hacia lo mucho de enorme valor que allí se produce), no es extraño que en esta capital, en Rosario, en Córdoba u otra de nuestras poblaciones se exhiban muchas cosas acerca de las cuales huelga el comentario, al lado o cerca de algunas obras que pueden mirarse con satisfacción y confirman y acentúan la fe en las posibilidades del arte nacional. Lo que no se ha logrado aquí, pero tampoco se alcanzó en país alguno del mundo, es una homogeneidad ni menos una unidad de estilo de la pintura. El arte moderno sigue fragmentado en numerosas tendencias divergentes, contradictorias en todo, salvo en su esencial principio irrealista. El siglo permanece aun en su fase experimental. Por eso coexisten en la Argentina, como allende sus fronteras, representantes de todas las escuelas que han ido surgiendo desde el 1900 hasta nuestros días y han logrado conservar vitalidad. Las mejores exposiciones recientes indican, por cierto, que la preferencia de los modernistas argentinos va hacia las formas del expresionismo, las de un tipo indefinible de abstracción constructiva post-cubista o las de la neta no-figuración.

Varios pintores de conocida trayectoria aparecen más inquietos, más categóricos aún que en otros años. Se acentúan los caracteres propios de sus obras, se fortalece su personalidad, se refresca su colorido y su lenguaje plástico se enriquece a la vez que se torna más conciso y eficaz. Hemos visto obras de Raquel Forner en que el fondo apasionado, la prédica temática, generosa y elocuente, de sus realizaciones anteriores subsiste, acaso más intensa,

pero revestida de formas más sintéticas y más sabias. Horacio Butler, que expuso hace poco en Córdoba, ha intensificado y condensado la magia de las luces con que estructura sus cuadros, y ha multiplicado las refinadas y expresivas galas de su color al pintar evocaciones pensativas, dotadas de sugestión misteriosa, que lo hacen aparecer como empeñado en una "Recherche du temps perdu" pictórica: en virtud de lo que siente y expresa, este artista infunde un sentido profundo a la reja de un jardín antiguo, a las rojas luces crepusculares de un cielo del Delta o la absurda arquitectura de una quinta finisecular.

Luis Seoane ha sorprendido gratamente con la nueva energía de sus figuras y sus bodegones, con la expresiva sencillez "románica" de sus líneas y sus tintas, con su fresca comprensión de algunos aspectos típicos de las barriadas porteñas. Lino E. Spilimbergo realizó una "rentrée" triunfal, después de larga ausencia, con una muestra magistral de dibujos exquisitos y terribles, en que el trazo acaricia y araña alternadamente, en una tempestad de encontrados sentimientos cuyos polos son el paroxismo de la violencia y el extremo de la ternura.

Yente (Eugenia Crenovich) ha demostrado una vez más sus notables virtudes plásticas, que aplica tanto a lo figurativo abstracto como a la no-objetividad. Y Alfredo Hlito, por su parte, intransigentemente colocado en el terreno del arte concreto, ha sabido concitar estimación por la conciencia de sus severas producciones, fundadas en principios análogos a los que enunciaron Van Doesburg y Mondrian, y gustar por la pureza de sus trazados y el finísimo acorde de sus colores.

Las obras de estos artistas y de otros más, acerca de los cuales se reserva el comentario para otra oportunidad, inspiran algunas reflexiones acerca de la tendencia más profunda del arte contemporáneo.

Irrealista nació el arte del siglo XX, heredero del post-impresionismo, e irrealista ha seguido siendo, hasta llegar al extremo de la no-figuración que da la nota culminante en nuestros días. Esa tendencia a desentenderse de la realidad se ha venido acentuando a pesar de las muchas tentativas de reacción que se esbozaron en diversas épocas con el apoyo de sectores poderosos, capaces de lanzar contra el modernismo violentas campañas de prensa y aun (en los países dictatoriales, como el Tercer Reich y Rusia) de imponer mediante irresistibles presiones a sus artistas las formas del realismo más gastado y convencional. En las naciones en que todavía gozan los pintores y escultores de una apreciable independencia en cuanto se refiere a la orientación que quieren dar a sus realizaciones (independencia que, desde luego, pagan bastante caro, al enajenarse la voluntad de la mayor clientela, constituída por los compradores de baratijas seudo-artísticas) el arte seguirá siendo, a pesar de todos los esfuerzos contrarios, decididamente opuesto a la mera imitación de lo real, porque tal es, aparentemente, el desideratum del presente ciclo histórico, dominado en

todo sentido por los imperativos de la creación intelectual. Parece evidente que, en una civilización configurada esencialmente por el espíritu científico, que nada tiene de imitativo y está siempre en el terreno de la pura invención, el arte ha de apartarse más y más del antiguo concepto de la mímesis.

Nada permite, por cierto, negar la posibilidad de que un día, en un porvenir más o menos lejano, cerrado el ciclo presente, el artista vuelva a sentirse solicitado —como durante el Renacimiento— por un irresistible deseo de renovar un arte naturalista, morfológico, documental, ceñido a una exacta representación de esas formas del hombre, del animal, de la planta o del objeto que son, según se dice generalmente, sus formas *verdaderas*. Empero, sin entrar en las complejas especulaciones que suscitaría el problema de determinar cuál puede ser, para el hombre moderno, esa tan mentada *verdad* formal en nombre de la cual hay quienes niegan la categoría de obras de arte a las producciones de muchos pintores y escultores de vanguardia, existen motivos para conjeturar que mientras se mantengan los rasgos característicos del ciclo histórico, mientras la técnica y la ciencia sigan rigiendo los destinos del hombre, en el campo del arte tendrá cada vez menos adeptos cualquiera de las formas del naturalismo. Esos adeptos ya son, por otra parte, muy pocos: muchos menos de lo que ellos mismos piensan. Y, en su mayoría, creen aun que lo son cuando han dejado de serlo, como bien se compruebe comparando lo que hoy en día se llama arte realista con lo que fué el realismo en su época de esplendor, a mediados del siglo pasado. Los actuales pintores y escultores de la *verdad* se han visto contagiados hasta tal punto por el irrealismo de los mejores artistas de nuestro tiempo que sólo logran producir obras híbridas y llenas de contradicciones, desprovistas de toda significación.

En los cincuenta primeros años de la centuria vigésima, no sólo han estado reñidas con toda concepción naturalista las producciones artísticas de mayor valor y más genuina expresión moderna sino que se ha asistido a un creciente esfuerzo por alejarse de las representaciones figurativas y acercarse a la meta de la no-figuración, la no-objetividad. Y se ha llegado, a través de una serie de fases intermedias a lo que por falta de mejor nombre se ha dado en llamar el arte concreto, que apasiona a la joven generación.

Era inevitable que se produjera la ruptura entre arte y naturaleza en cuanto las circunstancias permitieron al artista abandonar su antigua función de proveedor de documentos gráficos y ocuparse a fondo de su propio afán creador, dejándose llevar libremente por los mandatos de la imaginación plástica, que nada tiene que ver con la imitación de las formas reales.

Con extraordinaria alegría, con exaltación de galeotes liberados, pintores y escultores se lanzaron a experimentar en pintura y escultura puras, después de centenares de años de opresión de esa realidad a la cual se habían visto encadenados. Tam ampliamente se han ventilado las críticas, las protestas, los furores suscitados por la transformación que se operó en el arte a partir del año 1900 que ya no es necesario repetir los argumentos formulados en contra del

abandono total o parcial de la "naturalidad". Sin duda, en el siglo XX, la pintura y la escultura han dejado de ser artes de "imitación". Pero conviene preguntarse si con eso han sufrido mengua irreparable, si no han adquirido nada en cambio, si no nos proporcionan hoy algo muy valioso en compensación de aquello de que privan a los incondicionales del naturalismo. Cuadros y esculturas de los maestros del arte contemporáneo suscitan en el espectador ideas, emociones, tensiones, vibraciones, asombros, choques psíquicos que jamás suscitaron las obras de arte del pasado. Nos hablan en un lenguaje conciso y fuerte, que no tiene precedentes. Suelen revelarnos aspectos del alma y del corazón humanos que hasta hace poco estuvieron sepultados en el misterio de lo informulado. Nos conducen de pronto a regiones de lo fabuloso y lo fantástico que nunca se atrevieron a explorar los artistas de antaño. Casi siempre nos liberan de lo prosaico y nos elevan a las esferas de la poesía, en que todo es posible, verosímil. Y con frecuencia exaltan la condición humana al responder a las solicitaciones de la mente en su más pura expresión, que es la matemática, y repudiar una idolatría de las formas naturales que siempre ha sido dictada por la sensualidad.

Se ha dicho, y con razón, que los Impresionistas descubrieron nuevos mundos del paisaje en cuanto limpiaron su paleta, se restregaron los ojos y se pusieron a pintar lo que veían cuando miraban (sin prejuicios de escuela) la naturaleza. Ellos revelaron a la humanidad entera todo el cortejo de las horas, las estaciones y los meteoros, enseñando a ver cómo eran el cielo y la tierra cuando resplandecía el sol, cuando llovía, cuando nevaba, cuando anochecía, cuando las primeras luces del alba empezaban a disolver las neblinas nocturnas en los valles.

Los artistas innovadores del siglo XX también han aportado sus propias revelaciones. Pero éstas se refieren más al panorama interior del hombre que a las variaciones de las parvas, las alamedas, los ríos o las catedrales según los cambios del tiempo. También el alma tiene sus mediodías y sus crepúsculos, sus nevazones y sus heladas, sus veranos y sus inviernos, y conoce la fulguración de los rayos, el fragor de las tempestades, la radiante serenidad de los días hermosos o la angustia de las atmósferas sofocantes y de la calma chicha. Cuando eso se vuelca en el lienzo, sea mediante los recursos de la abstracción más rigurosa, sea bajo la forma purísima del arte concreto, sea con el característico deformismo expresionista, creemos que no se dice al expectador cosa menos importante, menos apasionante y conmovedora que aquello que podría decírsele acerca de la bruma matutina o el sol de la tarde en los montes y en los campos. Pero, tal como los impresionistas tuvieron que modificar profundamente los aspectos tradicionales de la pintura para decir algo de sus nuevas experiencias, los modernos han debido prescindir de muchas cosas y quebrantar muchas reglas académicas para expresar lo suyo.

Sin duda, los artistas de todos los tiempos han procurado lo mejor de su arte consultando los archivos de su imaginación plástica. Imaginar ha sido el privilegio permanente de los creadores de formas: pero ese privilegio se vió

rigurosamente limitado, durante siglos, por el convencional deber, impuesto al pintor y al escultor, de ceñir todas sus imaginaciones a una serie de precisas referencias a la presunta realidad. Por mucho que los más poderosos imperativos plásticos exigiesen que se exagerara el volumen de una pierna, el tamaño de un ojo o la densidad de un color; por mucho que la falta de tales exageraciones quitara intensidad de expresión a la obra, el artista antiguo se veía obligado a sacrificar la energía y la expresividad del lenguaje propio de su arte al sacrosanto dogma de la exactitud anatómica, perspectiva, cromática, claroscurista y demás. El poeta tenía derecho a hacer uso de imágenes, metáforas, elipsis y toda clase de figuras retóricas para comunicar con brillo y elegancia su pensamiento. El músico quedaba libre de idear sus melodías sin imitar el canto de los pajarillos o los silbidos del viento. El arquitecto obraba con absoluta independencia de toda imitación y podía permitirse las más puras audacias especulativas. Pero el escultor y el pintor no se veían autorizados a apartarse en lo mínimo de las consagradas verdades antropomórficas, zoomórficas, fitomórficas. ¿Era realmente tan importante todo eso? ¿Era indispensable, para realizar una obra de arte dotada de significación humana, vivir en la permanente obsesión del modelado exacto de una rótula, el diseño de un bíceps, un zigomático, el color de una esclerótica o una dentadura, la precisa proporción de las falanges de un dedo gordo? Antes del Renacimiento, en que se quiso tomar al hombre como medida de todas las cosas y se adoraron sus atributos físicos al punto de reducir a estricta escala humana la figura de la Divinidad, el arte había vivido esplendorosamente sin preocuparse de tales pequeñeces, sin verse apresado en el cepo de la imitación. Los artistas del siglo XX, conocedores de tal precedente, se han apartado de la tradición renacentista para restablecer el contacto con épocas en que la creación artística fué de esencia espiritual e ignoró por completo el culto del realismo físico.

J. E. P.

Música

A PROPÓSITO DE "WOZZECK"

El 24 de diciembre de 1935, a los 50 años de edad, fallecía Alban Berg en Viena. Con él desaparecía entonces no sólo uno de los más notables compositores que formaron el grupo inicial de alumnos de Arnold Schönberg —que habían de llevar a cabo, individualmente y en conjunto, la etapa más fecunda y renovadora en la música de la primera mitad del siglo—, sino uno de los músicos creadores más considerables, en calidad, dimensión y profundidad, que haya producido la evolución musical contemporánea.

La obra de Alban Berg ha sido calificada por su colega Paul A. Pisk, como la expresión más elevada de la forma musical; y si su labor de compositor es ciertamente escasa en cantidad, como calidad substancial, aliento lírico-dramático y acabada realización técnica, es de enorme importancia en la música de nuestros días. Berg es quien, tomando como punto de partida el *Tristán* de Wagner, en su doble aspecto de música y drama, conduce el lirismo personal, acondicionando a una postura de negación y de aniquilamiento, hasta las últimas consecuencias, los elementos de expresión precipitados al máximo de sus posibilidades en cuanto a lo que a armonía atonal y sonoridad se refiere.

Cuando Berg inicia su trayectoria como artista-creador lo hace impulsado por elementos que proceden por partes iguales del impresionismo francés y del cromatismo wagneriano, según lo demuestra su *Sonata para piano, op. 1,* única obra escrita por Berg para ese instrumento, y algunas colecciones de *lieder* sobre textos de Lenau, Rilke, Karl Haupmann, Hoghenberg, Hebbel. Más tarde, evolucionando de acuerdo con las teorías renovadoras de Arnold Schönberg respecto a la armonía, la melodía y las formas individuales resultantes, emprende un camino del que ya no habrá de apartarse, y que consiste en la expresión lírica dentro de un medio realista.

Berg halla en los recursos atonales derivados de la problemática planteada por Schönberg —la liberación de la melodía y las combinaciones inusitadas de los timbales, encaminando todo ello a la expresión de un complejo y torturado panorama interior— los elementos adecuados para sus propios fines en el plano de la creación subjetiva. Luego, al seguir también a Schönberg en su aplicación de la técnica dodecafónica, imprime a ésta concepciones individuales, adoptándola como un imperativo de forma y de armonía, aunque apartándose a veces de la ortodoxia elemental cuando su propia voluntad creadora le sugería o le imponía liberaciones parciales.

"Este compositor obsesionado por la búsqueda de la expresión de un realismo psíquico, de un torturado panorama interior, no llegó, quizás en razón de su extremada autocrítica, a componer una docena de obras. Además, su ritmo de producción, extremadamente lento y acompasado, le exigía largas meditaciones y una buena dosis de tiempo para llevar a cabo, luego de extensas recomendaciones, la realización parcial de lo imaginado." (Egon Wellezs.)

La síntesis de profundo realismo y de sutil impresionismo a que arribó en sus creaciones máximas, llega a ser un verdadero Expresionismo musical, de una densidad poética y una valoración extremada de cada uno de los sujetos sonoros empleados. Quizás el peligro de su estética, derivada de la inmediata tradición romántico-naturalista por una parte, y de las teorías renovadoras de Schönberg por otra, consista en su esoterismo, en su aislamiento individual, en su intelectualismo refinado y asocial. Quizás la tónica o la impulsión básica de todo ello pueda hallarse en el clima exasperado y hasta morboso del período entre las dos guerras mundiales, no siéndole extraña, además, a la música del introvertido Alban Berg, la concepción freudiana del psicoanálisis, ya que en

la *Suite lírica* o en el drama musical *Wozzeck* aparecen expresadas sensaciones interiores pertenecientes a los dominios más profundos de la psiquis, no explorados hasta entonces por el lenguaje musical: un caso típico de estos buceos introspectivos es el del soldado Wozzeck, cuya propia vida subconsciente, en un medio realista, es reflejada por la música en esta doble personalidad. Expresiones que marchan paralelamente: especie de música de doble fondo.

Tal estética y tal expresión del subconsciente, en la música —que parece ser patrimonio de la escuela de Schönberg— es, en rigor, la liquidación final de la herencia directamente wagneriana, con su exaltación sinfónica, su estatismo, su renuncia final, y, más que nada, con su acción interior, de la que han dado el modelo-tipo, en primer lugar, *Tristán e Isolda,* y luego, de manera esencialmente particular, *La espera, La mano feliz* y *De hoy a mañana,* los tres ensayos escénico-musicales o, mejor dicho, las tres micro-óperas que realizó Arnold Schönberg.

Pero en las composiciones típicas de Alban Berg, así como en las de Schönberg, la exaltación y finalmente la disolución de los carácteres dramáticos y musicales señalan los límites entre los cuales se desarrollan hasta el extremo actual de sus posibilidades los elementos de la música en función expresiva. Por supuesto que el vocabulario resultante es de tal categoría que no puede ser, ciertamente, asimilado en una primera toma de contacto, ya que no se trata del fácil lirismo dramático de Grieg, Tchaikowsky, Puccini o Sibelius, sino de un verdadero, esencial, torturado y torturante expresionismo, que no retrocede ante el acento realista más despiadado —sadista, íbamos a decir—, o ante el comentario directo de sentimientos o pasiones llevados a un paroxismo de densidad y de intensidad.

Por eso algunos que no discuten precisamente la calidad del aporte de Berg, cosa que ya parece estar al margen de toda discusión, encuentran sin embargo que el estado de angustia casi permanente como clima propicio a su expansión llega a producir a veces una congoja abrumadora. La herencia romántica, además de la síntesis global de la poética de Rilke, Stefan George, Dehmel, Toller, no son ajenas, ciertamente, a la concepción torturada del expresionismo musical europeo. Si agregamos a ese cuadro la pintura de Munch, Nolde, Kandinsky, Kokoschka, Modigliani, Chagal, Rouault, y el teatro y la literatura de Wedekind, Franck, Döblin, Kafka, Werfel, Kaiser, el cine de Pabst, Lang, Dreyer, Wienne, obtendremos un panorama bastante completo del movimiento expresionista contemporáneo.

El expresionismo —que como toda tendencia introvertida, hace que el cosmos se refleje en el individuo, moldeando su visión interior— pretende, en última instancia, expresar la verdad subjetiva de los sentimientos haciendo caso omiso de los tradicionales ideales estéticos. Parte del realismo, transfigurado por la visión interior, y tiende al monodrama, derivando luego a la lírica pura. Llega a ser, en el plano metafísico, la actitud del hombre solo en el mundo: observador, juez e intérprete sensorial y mental del universo. Puede acusársele, como

ya se ha hecho en repetidas oportunidades, de constituir un engendro literario infiltrado en la pintura y en la música; pero prolongando esa línea de exigente purismo, podríase también acusar a Lucrecio, a Dante, a Memling, al Grecco, a Beethoven o a Dostowiesky de no ser artistas puros, ya que antepusieron su esencial sentido de la vida a concepciones puramente formales y armoniosas. Pero los resultados a que arriba toda tendencia artística deben importarnos más que las meras acusaciones de los teóricos y de los eruditos.

Es sabido que, para hacer viable su aporte, el expresionismo debió crears su propia técnica. En el aspecto musical, la atonalidad fué el complemento indispensable, aunque no exclusivo, para la estructuración de la nueva estética.

La transformación integral de todo el material sonoro que encara el atonalismo, con su fanática negación de los principios tradicionales de tonalidad, forma, armonía, desarrollo y sonoridad, establece una concentración o una dislocación exasperada en la temática, a la vez que facilita la superabundancia de los recursos armónicos y sus derivaciones melódicas. El lenguaje típico del expresionismo plantea una tesis drástica —a la vez que dinámica— y exige una tensión continuada, de impulsión constante y sin solución posible o al menos aparente. Es la fuga de la realidad musical concreta, entendida como potente trabazón temática, hacia visiones irreales, supraterrestres o remotas: valores inconcretos, atomizados, en la armonía y en los timbres, clima inusitado de situación poética, que nos pone en contacto con un mundo de dimensiones extrañas, superreales, para cuya estabilización se valió de los recursos de una temática renovada en todos sus factores de relación —es el dodecafonismo— con el que llega a ampliar, considerablemente, los recursos de la evolución cromática precedente.

El ángulo de tensión constante en que se apoya la dinámica expresionista encara la negación de lo estático, del reposo, de la consonancia: parece ser la consecuencia extrema de inquietudes espirituales sin posibles etapas de conformidad y hasta de solución. Ya en el impresionismo cultivado por los compositores franceses y sus derivados, la mezcla de lo tonal con lo no tonal, de reminiscencias de *organum, discanto* y *faux bordon* medievales alternando con giros y ritmos de *music hall,* junto a elementos provenientes de músicas españolas, árabes y del lejano Oriente, anuncia la declinación de todo un ciclo musical. En el expresionismo, a su vez, las alternativas y hasta la yuxtaposición de los contrarios están asimismo justificadas, si acreditan un rasgo, una intención, un contraste; y aun dentro de esa situación especial de aceptación de factores opuestos —música relativista—, caben manifestaciones que se desarrollan en un plano dialéctico y polemizante, como en Arnold Schönberg, o estético-expresivo, como en Berg. Puede decirse que el expresionismo plantea una perpetua fuga hacia lo inédito, aún a riesgo de entremezclar lo imaginario con lo concreto —Schönberg en sus tres ensayos escénicos—, la expresión lírica con medios realistas —Alban Berg, en el drama musical *Wozzeck*—, la expresión objetiva lograda con medios abstractos, como sucede en casi toda la obra

de creación de Anton Webern. "Que la expresión esté lograda", no importa cómo. Tal es la línea de conducta estética del expresionismo.

Este continuado desplazamiento exige una diversidad constante y efectiva. Todos creemos, involuntariamente, que una música es buena si nos sitúa en el ámbito habitual de nuestro alcance y posibilidades dentro de lo conocido; pero según el criterio expresionista, una música será buena si trasciende, precisamente, el plano de nuestra habitual realidad sonora.

Un axioma semejante presupone el imperio de la individualidad a toda costa, preconizada por Busoni en sus proposiciones para una nueva estética musical, y cuya filiación espiritual puede rastrearse a través de Debussy, de Mallarmé o del Conde de Lautréamont, remontándonos hasta Schumann, Novalis o Poe sin olvidar a Nerval, Hoffmann y el Marqués de Sade. En cambio, debido al incesante y agotador problema del movimiento, tiene el expresionismo lejanos antecesores, como Góngora, El Greco y todo el barroquismo subsiguiente, y llega a su culminación, en nuestro siglo, paralelamente a otras manifestaciones dinámicas y transmutadoras como el psicoanálisis, la aviación, el cine las teorías sobre energía nuclear la teoría de la relatividad y la visión pesimista y catastrófica de la decadencia de Occidente. "Disgregación, dispersión: retorno a un misterioso caos." (E. Friedel.)

El expresionismo sonoro, de orden literario, teatral, psicológico, introspectivo, fué una extremada agudización del enfoque romántico-naturalista. Aportó una valoración distinta de los fenómenos musicales y su aplicación al terreno práctico; buceó en lo psicológico, llegando a densidades poético-musicales no registradas hasta entonces, y que proceden por igual de una interpretación muchas veces oscura, misteriosa e incontrolable, producto legítimo del subconsciente, elevándose al plano de lo fantasmagórico para enfocarlo con criterio particularísimo, como es la elección de tipos representativos, el ambiente sobrecargado y amenazante, el escape hacia las sombras en pos de experiencias desconocidas. A la vez, y en el aspecto pictórico, aparecen los muros como a punto de derrumbarse, los cielos huyen en líneas y planos naturalmente oblicuos, y el aporte musical agudiza las tensiones en un plano totalmente disonante.

Tal es la atmósfera literaria-poética, música-teatral del expresionismo, dominado, en esta faz, por una tesis angustiosa y pesimista que se define, en última instancia, como la sublimación poética de un estado de desesperación sin salida: el hombre solo en el mundo, o fuera del mundo.

Esta disgregación de lo que fué o concretó el expresionismo nos ha parecido imprescindible para situar la personalidad de Alban Berg, y, dentro de su producción, el drama musical *Wozzeck*. Decíamos que las obras de Berg no alcanzan a cubrir una docena de trabajos, si bien éstos son, en su casi totalidad, de una importancia extraordinaria como contenido y como técnica aplicada para lograrlo. Desde la *Sonata para piano, op. 1,* el *Cuarteto op. 3* y los primeros

Lieder, hasta las *4 piezas para clarinete y piano,* con su armonía atonal, sonoridad evocativa e intensa vida interior, anticipa los acentos dramáticos del *Concierto de cámara,* para violín, piano y trece instrumentos, del drama musical *Wozzeck* y de la *Suite lírica,* para cuarteto de cuerdas. Con esta última composición encontramos un pleno dominio de los recursos creados por Schönberg: ampliación de los planos melódicos, atonalismo integral a la vez que empleo de series dodecafónicas, sonoridad quintaesenciada y, en el orden expresivo, el amplio ademán estático, la exaltación visionaria seguida de desmoronamientos y renunciaciones.

Desde la *Suite lírica* hasta el *Concierto para violín y orquesta,* su composición postrera, escribió Berg dos dramas musicales (*Wozzeck* y *Lulú*) sobre textos de Georg Büchner y Franck Wedekind que señalan los límites extremos de la tragedia musical expresionista y emplean recursos de expresión totalmente evolucionados.

Wozzeck, representado por vez primera en Berlín, en 1925, bajo la dirección de Erich Kleiber, consiste en una adaptación del drama de Büchner en que se nos muestra la breve trayectoria del protagonista, el soldado Wozzeck, nacido bajo un signo fatal, y que instintivamente busca una salida al caos en que se sumerge llevado por las circunstancias, hundiéndose cada vez más en la culpabilidad: es víctima del sadismo de su superior, mata a su amada infiel, muere ahogado.

De este esquema dramático simple, pero saturado de una intensidad expresiva inusitada, Berg ha escogido 15 escenas de las 26 que componen el texto original; de 1915 a 1917 trabaja intensamente en adaptarlas, y luego se ocupa de la composición desde 1917 a 1921.

La brevedad de las escenas que componen la obra, y que le exigían formas musicales concentradas, hicieron que Berg se decidiera, obedeciendo a la vez a un imperativo de la época, a establecer contacto y a emplear conscientemente las formas musicales absolutas, escogiendo los esquemas de formas más concentradas, para obtener la base arquitectónica de esta vasta composición sinfónico-teatral.

De manera, pues, que la música vuelve en esta oportunidad por sus fueros, como en la ópera de números del período clásico, después que su ingerencia formal fué debilitándose gradualmente a partir de Wagner, llegando a ser la ópera lo que Schönberg definía, irónicamente, como "una sinfonía para gran orquesta, con acompañamiento de una voz que canta". La intención primordial de Berg fué, como verdadero músico, obtener una integración total de los elementos musicales y los dramáticos, de manera que no hubiera preponderancia de los unos sobre los otros. Esto suponía, si bien se mira, emprender una labor gigantesca que ni el mismo Wagner, a nuestro modo de ver, llegó a cumplir en todas las vastas composiciones de su dramaturgia musical.

El planteo inicial de Berg consistió en una concepción fuertemente temática, que, como buen discípulo de Schönberg, acondicionó a un procedimiento de

variación perpetua, de acuerdo con la expresión de las escenas, a la vez que respondiendo al criterio estructural de cada una de ellas.

Estas escenas llevan, como en la ópera de números clásica, su propia definición formal, y aparecen unidas por un doble juego que, a modo de prolongación o coda de la escena que termina, sirve a la vez de introducción a la que continúa: procedimiento que evita la redundancia de los intermedios orquestales, cuyo número, debido a la cantidad y a la brevedad de las escenas, sería excesivo, y cuya insistencia podría haber hecho peligrar el equilibrio interno de cada uno de los tres actos.

En cuanto a la aplicación de los esquemas de forma acondicionados a cada acto y a cada escena, pueden ser considerados como piezas derivadas del carácter de cada uno de los personajes. Estas escenas, en el primer acto, constituyen una *suite,* una *rapsodia,* una *marcha militar* y una *berceuse,* una *passacaglia* y un *quasi rondó.* El segundo acto es una *Sinfonía en 5 movimientos*: movimiento de *sonata, fantasía y fuga, largo, scherzo* y *rondó con introduzione.* El tercer acto muestra una serie de invenciones: 1ª escena, *invención sobre un tema;* 2ª escena, *invención sobre un sonido;* 3ª escena, *invención sobre un ritmo;* 4ª escena, *inven ciónsobre un acorde,* seguida de un intermedio orquestal que constituye una *invención sobre una nota;* 5ª escena, *invención sobre un movimiento regular de corcheas.* Respecto a la trabazón y la unidad resultante, el recurso insustituible del *leit-motiv* asegura el logro total de una y de otra. Estos leit-motiv contemplan una doble función, como es su integración en las formas y en las estructuras adoptadas de manera apriorística por el compositor, a la vez que la representación y el comentario introspectivo; ejemplo concluyente de esa doble función específica podría ser la *passacaglia* del primer acto —construída sobre una serie de 12 sonidos— y consistente en 21 variaciones; la fantasía y fuga del segundo acto, o algunas de las invenciones del tercero; expresiones de doble fondo: buceos introspectivos resultantes del deambular subconsciente del soldado Wozzeck en un medio bajamente realista, reflejados por la música en esa manifestación bifacial, o, mejor dicho, de doble personalidad.

De manera, pues, que al problema de la articulación del discurso musical, encarado por el autor en la variación constante de la temática propuesta responde el problema estructural con la integración perpetua de las formas de la música absoluta. A la vez, estas formas generan otras que surgirán más tarde, o ciertos y determinados trozos que reaparecerán, en metamorfosis formal, integrando otras formaciones y estructuras, en procedimientos que recuerdan los llevados a cabo por Schönberg en la *Sinfonía de cámara, op. 9,* o en el *2do. cuarteto, op. 10.*

El resultado de todo ello es una potente trabazón temática y formal, a la vez que una articulación del discurso musical tan flúida que a veces podría parecer —especialmente en una primera audición— un estado musical librado a su propio impulso automático. Esta aparente antinomia puede sugerir muchos

pros y contras, generar actitudes a la negación del criterio formal y estructural que Berg ha llevado a la práctica en *Wozzeck*. Pero eso sería, tal vez, reiniciar la antigua disputa acerca de la música de comentario y de la música absoluta, cosa que, evidentemente, escapa a los límites del presente artículo.

Por ahora, y a manera de ensayo de ubicación, puede aparecer *Wozzeck* como una expresión final del drama musical ochocentista, a la vez que como un resurgimiento del imperio de las formas puras del teatro lírico dramático, sobre los precedentes de *Los maestros cantores*, de Wagner, de *Falstaff*, de Verdi, o de *La hora española*, de Ravel.

Y por último, y desde el aspecto armónico, queda por agregar que la gigantesca composición de esencia contrapuntística que es *Wozzeck* es asimismo un acabado exponente de la técnica atonal: y, dentro de la definición de "atonal", responde particularmente a los dictados y características de la segunda época de atonalismo: la del atonalismo organizado, en contraoposición al atonalismo libre, que es la faz instintiva, de inmediata liberación de la tonalidad y de las formas, derivadas de ese principio varias veces secular [1].

Este aspecto final de la armonía romántica, llevado a su culminación por Schönberg, en consecuente acción desintegradora de la tonalidad clásica, recurre, en su etapa atonal organizada a los esquemas de forma tradicionales: actitud de emergencia, que en la segunda manera de Schönberg se manifiesta en todas sus posibilidades de relación y derivación, y arribando, en el caso de Alban Berg, al inusitado clima poético del *Concierto de cámara*, de la *Suite Lírica* de las 4 *piezas para piano y clarinete*, y, con mayor extensión, alcance, derivaciones y complejidades técnicas y psicológicas, en el drama musical que nos ocupa: el buceo subconsciente que se vale de medios ultraconscientes. Alban Berg, músico lírico-dramático de extraordinaria categoría, y poseedor de un seguro instinto para determinar y captar las manifestaciones más oscuras y sutiles del subconsciente, e impulsado, además, hacia la representación concreta de su estado de angustia aparentemente sin salida, no podía haber escogido texto más apropiado que el de *Wozzeck*, la tragedia de la impotencia humana, librada al instinto puro, ante la fatalidad, o el de *Lulú*, la tragedia múltiple desencadenada por una demoníaca atracción sexual.

Por otra parte, la extraordinaria categoría de la creación de Alban Berg plantea, una vez más, un problema bifacial: la expresión del subconsciente, según decíamos, obtenida con recursos ultraconscientes, tales como la constante derivación temática, la trabazón casi ilimitada de los complejos acór-

1 En el Nº 115 de "Buenos Aires Musical", Enzo Valenti Ferro afirma que "*Wozzeck* no constituye un ejemplo de música dodecafónica, sino de absoluta libertad creadora". Aparte de que la libertad creadora jamás es absoluta, pues debe estar regida por el control mental imprescindible para la creación artística, mal podía Berg emplear en esa obra el dodecafonismo cuando éste no existía a la sazón. Sólo en 1923, dos años después de terminado *Wozzeck*, aparece la *op. 23*, de Schönberg, ciclo de cinco piezas, la última de las cuales constituye la primera manifestación de música dodecafónica.

dicos con la melódica, la importancia excepcional concedida a las correspondencias interválicas, la polifonía constante, el contrapunto esencial, la sucesión y a la vez la integración de múltiples formas y estructuras, etc. Elementos derivados de un sostenido proceso histórico, y utilizados para la expresión de lo absoluto elemental: de fuerzas ciegas en conflicto, puestas en juego por la intuición genial de Georg Büchner, quien hizo expresionismo, virtualmente, con 80 años de anticipación al movimiento expresionista de nuestro siglo.

Y de esta manera el drama musical *Wozzeck,* positivamente la más acabada creación musical dramática del novecientos —con excepción de *Pelléas et Mélisande*— condensa todo el legado de la música occidental, que va de Bach a Schönberg. En ese sentido, puede aparecer como una obra de arte-límite, que, como es de rigor en esos casos, no abre caminos, sino que, muy al contrario, los cierra; pero como toda obra de arte de significación extrema, desemboca fatalmente en la síntesis de mil esfuerzos precedentes, y puede llegar a vivificar, y ya lo hace, diversos problemas de índole estética o de definición técnica; y no es quizás éste el mérito menor de *Wozzeck,* composición arquetípica del expresionismo musical dramático, a la vez que una de las cumbres de la organización mental, *dentro* de los postulados establecidos por la problemática de la escuela de Schöenberg.

El reciente estreno, para Sudamérica, de *Wozzeck,* en el Teatro Colón, significó un acontecimiento artístico digno del mayor elogio. La interpretación escénica, realizada con esmero, mereció los máximos honores en las cuatro representaciones ofrecidas. En orden de méritos le siguió la versión orquestal, a cargo del maestro Karl Böhm, no tan depurada como hubiera sido de desear. Del cuadro de intérpretes se destacaron Christel Goltz, en su papel de María, y Karl Dönch, notable en su caracterización del Doctor. Marko Rothmüller (Wozzeck), Laszlo Szemere (tambor mayor), Eugenio Valori (capitán), Emilio Filip (Andrés), Kurt Böhme y Héctor Barbieri (artesanos), Rezena Horakowa (Margarita), contribuyeron al éxito de la representación.

JUAN CARLOS PAZ

Teatro

"LOS HERMANOS KARAMASOV"

Con las versiones de las novelas de Dostoievski se cumple lo que sucede con las adaptaciones en general: la sensación de que algo irrecuperable se ha quedado en el original y el deseo inmediato de estar leyendo el libro en ese momento. Sobre todo cuando lo irrecuperable es el genio de Dostoievski.

A pesar de ser tantos los elementos teatrales que predominan en sus obras,

donde lo narrativo cumple una función complementaria y accesoria, casi de mera acotación marginal a los pasajes dialogados, las versiones escénicas no logran reproducir el carácter trágico de sus personajes. Es este sentido trágico y no dramático de las novelas de Dostoievski el que las vuelve irrepresentables. Las pasiones de sus personajes principales derivan fundamentalmente de una lucha íntima y constante con Dios. Lucha que alimenta sus sentimientos hasta la destrucción, y así como el "crimen de Raskolnikov es la obra de un corazón sobreexcitado por las teorías", los Karamasov son seres apasionados por distintas concepciones de Dios. Despojadlos de sus convicciones religiosas y serán seres dramáticos pero sin determinaciones trágicas. Estas determinaciones asemejan la creación de Dostoievski al arte griego y su representación tendría que estar elevada a la grandiosidad aterradora de los héroes de la antigua tragedia.

La versión teatral de *Crimen y castigo* conserva en su desarrollo el orden ascendente del original porque está concebida dentro de su misma línea de composición. Esto es, haciendo que las escenas concurran al momento en que el medio termina por apresar a Raskolnikov y su propio reconocimiento a través del acto liberatorio de la confesión pública. De esta manera —Dostoievski aparte— cobra el valor de una pieza teatral lograda por sí misma. En cambio creo que la adaptación de *Los hermanos Karamasov* no logra el mismo valor. La explicación no sé si reside en las diferencias que existan entre las concepciones teatrales de Antoine y Copeau. De todas maneras, dentro del carácter general de sus obras, Dostoievski concibe y realiza esta novela como la tragedia de una familia y no de un individuo. Sería imposible determinar el sentido protagónico de cualquiera de sus integrantes pues el enfoque individual de alguno de ellos provocaría la ruptura de su unidad.

La duda que André Gide manifestó poco antes del estreno de esta adaptación por el elenco del Vieux-Colombier sobre "si el autor de la versión acertará a presentarnos, sin desnaturalizarlos demasiado, los acontecimientos necesarios a la intriga en la que se mueven tales personajes", creo que debe entenderse como una duda acerca de las posibilidades que para su adaptación ofrece la propia novela original. Según la representación que ahora vemos en "La Máscara", la obra se reduce a un desfile de estampas que no conservan relación consecutiva.

Esta ruptura de la unidad desmorona la tragedia de los Karamasov. Dimitri, cuyo impulso demoníaco es el agente que desencadena los elementos trágicos de la novela, aparece disminuído en la grandiosidad de su pasión. La ira es reemplazada por el enojo y el odio por el desprecio. Por momentos es sólo un personaje enamorado que se desvincula del resto de los acontecimientos. Es probable que en esta impresión incidan las condiciones particulares del actor que en "La Máscara" tuvo a su cargo la versión del personaje. Ariel Absalón demuestra ser un intérprete de excelentes recursos dramáticos pero su apasionamiento, de fuerte concepción, no consigue —o no intenta— proyectarse hacia el vértigo destructor en que se aniquila Dimitri. Su trabajo

resulta demasiado equilibrado. Los demás intérpretes reducen también la dimensión de sus personajes. Pero creo que no corresponde atribuir a los actores solamente el origen de esta reducción. Habría que buscarlo en la adaptación misma y más aún en lá intención inicial del traslado de la novela a la escena. Copeau organiza y dispone los acontecimientos con sentido teatral, o sea, en torno al personaje más activo, al más externamente dramático. Pero con ese procedimiento no puede evitar que Dimitri se transforme en el protagonista de la obra. El cambio afecta todos los acontecimientos, y el espectador casi no reconoce a los personajes y sucesos de la tragedia. Para quien no hubiera leído previamente la novela, la obra de Dostoievski sería el drama de un enamorado que lucha contra su padre por la posesión de una mujer contradictoria. Desaparece todo el conflicto psicológico y espiritual de los Karamasov. Y junto con él se pierden factores de intriga. Por ejemplo, el crimen del viejo —elemento expiatorio que sirve de aniquilamiento redentor a Dimitri y el que lo ayuda a cumplir el verdadero acto de su destino— no conserva el sentido ambiguo y vedado que intensifica la tensión de los hechos en torno a la posible culpabilidad de Dimitri. Su ejecutor es revelado abiertamente y con ello se anticipa la inocencia del que aprovecha la condena como un acto de redención, como un sacrificio necesario para el hallazgo de su destino. Creo que los actores de "La Máscara" poco hubieran podido hacer por evitar estas diferencias. Aunque es necesario reconocer que, a pesar de la dignidad de su labor, contribuyeron a restar sentido trágico a la representación. Faltó ese tono de grandiosidad aterradora que reclamábamos para las obras de Dostoievski. Pero insisto que el origen de esa ausencia no les pertenece por entero. Corresponde destacar esta vez la magnífica escenografía de Gastón Breyer realizada por José Chal.

ROBERTO DI PASQUALE

Cinematógrafo

"AMBICIONES QUE MATAN"

Hace unos ciento veinte años, Stendhal escribió *Le rouge et le noir,* una novela que fué apenas leída por entonces y que sus contemporáneos despreciaron. Esta novela, con el andar del tiempo, no sólo se ha convertido en el símbolo de su época sino también en uno de los símbolos de la nuestra. Porque si *Le rouge et le noir* no encajara perfectamente dentro del caótico y desesperado siglo XX, es poco probable que Theodore Dreiser hubiera escrito, hace unos treinta años, *And American tragedy.* Ignoro si esta semejanza es casual o deliberada; sería mejor que fuese casual. Por otra parte, se trata de una semejanza de tema, ya que el sentido

final de ambas obras y su realización son enteramente distintos.

A partir de la Revolución Francesa, el hombre vió ante sí posibilidades desconocidas: un mundo se abría para él, pero los medios para llegar a ese mundo, a ese "lugar al sol" (*A place in the sun* es el título inglés de *Ambiciones que matan*), no siempre han sido eficaces o han estado al alcance de quien los necesita. Para el hombre del siglo XIX, y del XX, el mundo del éxito material se presenta como una incongruencia: muchas facilidades, y muchas dificultades para obtener lo que parece fácil, permitido, necesario. Este problema se ha hecho más palpable aún en Norte o Sudamérica, o sea en los países que surgieron directamente de las ideas liberales. En América, el hombre (materialmente hablando) contaba con todo, y en cierta época todos los medios fueron buenos para llegar a obtener ese todo. La independencia económica significaba la verdadera libertad..., ¿y qué precio no se pagaría en el país de las libertades para obtener la libertad?

El protagonista de *An American tragedy* no es un hombre mezquino ni vulgarmente ambicioso: es un muchacho tierno y un poco tímido, aplastado por el ambiente sórdido en que ha vivido y que tal vez no habría sido el suyo en caso de nacer sesenta años antes en su país. Además, no ha buscado las circunstancias; las circunstancias lo envuelven. Su crimen es casi inevitable. Y no se trata de que sea o no inocente o culpable: poco importa que a último momento se haya o no arrepentido, que haya ahogado a la muchacha obrera o que el bote se haya tumbado accidentalmente. Si queremos que el protagonista sea culpable lo será, aunque no haya matado realmente a la muchacha. Legalmente puede ser culpable; si nos parece inocente es porque conocemos su historia y las circunstancias atenuantes. En todo criminal hay (o debería haber) una justificación, una zona en la que ese criminal es inocente. El protagonista de *An American tragedy* obra, más que por alevosía o ambición, por pura y simple desesperación. Y en la justicia humana, tanto los criminales como los inocentes son juzgados de antemano.

Así, el fiscal de *A place in the sun* (título mucho más justo que el engañoso de *Ambiciones que matan*) es un hombre que tiene que vengarse de su invalidez y de su fealdad y que por eso ha condenado anticipadamente a George Eastman, sin preguntarse qué razones lo habían llevado a matar. Porque, insisto en ello, en *An American tragedy* es más importante el motivo del crimen —y por ese motivo decidiremos en nuestro fuero interno si el protagonista es inocente o culpable— que el crimen en sí, el hecho de que haya llegado a no matar a Roberta Olden (que en el film se llama Alice Tripp).

A place in the sun es una película admirablemente obtenida, con un realismo que ha sido norteamericano y que la influencia del cine italiano ha logrado resucitar. El director George Stevens infunde realidad a los detalles más mínimos. Por ejemplo, Shelley Winters, deliberadamente desprovista de "glamour", vestida modestamente, hasta con unos zapatos blancos sucios,

en la escena de la estación; o el mal gusto decidido de la casa rica, que debe deslumbrar al muchacho pobre y tímido; o el extraño lago oscuro, que en algún momento recuerda un paisaje japonés.

El director, que ha conservado la intención de Dreiser, ha sabido también aprovechar al máximo las posibilidades de Montgomery Clift: toda la ternura concentrada, toda la ansiedad, el anhelo, el ensueño. Hay algo eminentemente espiritual en ese actor que llega a nosotros sin embargo de manera tan palpable, tan física. Hay en él una especie de sensualidad espiritualizada, como la que se puede percibir a veces en un animal joven, ya que en determinadas ocasiones son los animales los que expresan mejor el espíritu.

El amor de George Eastman por Angela Vickers (Elizabeth Taylor), es perfectamente natural, y no depende de la ambición. En todo caso, el amor es siempre ambicioso, es más anhelo y nostalgia que realidad. Y deseamos lo que está muy cerca y muy lejos de nosotros a la vez: en última instancia, aquello que puede servir para que nos realicemos más totalmente. Lo que no sea esto, tiene muy poco que ver con el amor, es apenas una caricatura de él.

George Eastman se enamora también de la muchacha rica porque es rica, porque representa para él "un lugar al sol". Nos enamoramos de una persona y de las circunstancias que rodean a esa persona, de su ambiente, de sus amigos, de su idioma, si es extranjera. Todo eso representa, en un momento dado, posibilidades de realización que están unidas a la persona que se quiere.

La película tiene cierta crudeza a la que Hollywood no nos tiene acostumbrados, y que recuerda los antiguos films de King Vidor: *La calle* y *El mundo marcha*. También aparece aquí un médico que se niega a hacer un aborto, como en *El mundo marcha*, y la escena está bien lograda; hay asimismo un cinematógrafo donde se besan las parejas en una noche de verano; un paseo por los alrededores de un pueblo y una ventana abierta sobre la noche, con una radio sonando, mientras los protagonistas se mueven en la oscuridad, todo ello cargado de sensualidad, de nostalgia, de ansias vagas e inconfesables.

Sólo se ha hecho una concesión al público: la visita de Elizabeth Taylor al condenado a muerte. Esta visita no figura en la novela y, de alguna manera, con su afectada sobriedad destruye el encantamiento perfecto del film.

"LA MALVADA"

En Estados Unidos existe un tipo de mujer —que no se caracteriza precisamente por poseer las sedicentes cualidades (o atractivos) femeninos— que domina la opinión pública, funda clubs y tiene sus revistas, sus películas, su mundo, muy especial y muy definido. Estrella favorita de estas lectoras del

Ladies' Home Journal y del *Saturday Evening Post* ha sido durante muchos años —desde que, con la pérdida de la primera juventud, dejó de ser la romántica vampiresa hawaiana de las películas mudas— Myrna Loy, a quien su público convirtió en "la esposa perfecta" del cine. La fuerza extraordinaria de ese sector de la opinión pública queda demostrado por la larga carrera de Myrna Loy, que ha durado casi treinta años en la pantalla, mientras otras estrellas menos felices, que no pudieron encarnar el tipo femenino perdurable que Myrna Loy representó desde el comienzo del treintaitantos, se hundían en el olvido.

Así como Myrna Loy fué la "esposa perfecta" de las lectoras del *Saturday Evening Post,* Bette Davis ha sido el polo opuesta: la "esposa imperfecta", "la loba", la ambiciosa, la dominante, la malvada, etc. Y no porque Bette Davis no sea capaz de representar otras cosas, sino porque su destino, y el público que dirige el destino de una actriz cinematográfica, lo han querido así. Esa "mala mujer" del público femenino medio es bastante especial: generalmente suele enamorarse de un solo hombre, al que pierde en la escena final en justo castigo de sus maldades; es ambiciosa y siempre hay un empresario teatral, o rico industrial, dispuesto a poner su fortuna y su nombre a sus pies; en raras ocasiones es adúltera, y todos sus terribles amores se desarrollan dentro de los sagrados vínculos matrimoniales, que en Hollywood, si bien no se cumplen de hecho, se respetan decididamente en las películas.

Bette Davis con su voz histérica y cortada, con su crispado aspecto de puritana que ha pecado, con su aire a la vez ansioso y marchito, ha debido resignarse a representar sólo una o dos buenas películas en veinte años. El público femenino la ha tolerado únicamente en ciertos papeles.

En *La malvada* se ha intentado una broma con el público, y la broma ha resultado bien (desde el punto de vista de la taquilla y de los premios cinematográficos). En *All about Eve* (tal es el título inglés y más apropiado de la película), la "malvada" no es Bette Davis, sino Ann Baxter. Veamos en qué consisten estas "maldades". Una muchacha, ambiciosa como todas las muchachas que quieren triunfar en el teatro o en el cine, tiene gran admiración por una actriz famosa y ya madura. Gana la confianza de la actriz y de una amiga de ésta, e intenta sustituir a la actriz en la primera oportunidad que se le presenta. Al mismo tiempo, y como esto también puede servir a sus fines, intenta enamorar —sin éxito— al novio de la actriz y (probablemente con éxito, aunque esto no aparece muy claro en la película) al marido de la amiga y a un crítico teatral eminente. La muchacha triunfa, es decir, se convierte a su vez en una actriz notable. La actriz famosa y madura conserva a su novio, y la amiga, a su marido. Verdad es que posiblemente ambas serán más cautas en el futuro y no se dejarán conmover por muchachas pobres que esperan a las actrices bajo la lluvia después de la función.

¿Qué se ha querido demostrar con todo esto? ¿Que las mujeres maduras deben desconfiar de las mujeres jóve-

nes? ¿Que una persona ambiciosa —en el teatro o fuera del teatro— hará todo lo posible para triunfar? ¿Qué el mundo del teatro está lleno de asechanzas? ¿Que las actrices son temperamentales? Terrible dilema.

Aclarando este dilema, que no se aclara, transcurren casi dos horas de película. Pero estas dos horas, pese al abundante diálogo no siempre feliz o ameno, no se pierden completamente para el espectador. Podemos ver aquí muchas cosas. Primero: los vestidos de Bette Davis. Se trata de unos vestidos especiales, de grandes escotes y amplias polleras, que intentan dos cosas: a) Mostrar los hombros de Bette Davis, todavía bastante aceptables; b) Ocultar las caderas de Bette Davis, bastante deformadas en los últimos tiempo por una grosura casi inconcebible en Hollywood. Segundo: Observar el parecido entre el actor que hace de novio de Bette Davis y el que hace de marido de Celeste Holm, y llegar a una conclusión: los hombres son muy poco importantes en este film (para estas mujeres), aunque se luche por ellos. Cabe sospechar que se trata aquí de una cuestión de amor propio más que de amor. La único que cuenta son las relaciones *entre* las mujeres, *las relaciones femeninas;* los hombres parecen no ser más que el pretexto de esta relación. Tercero: Admirar decididamente a Bette Davis, pese a la anacrónica melena y a los trajes con que intentan rejuvenecerla. Gracias a ella, linda o fea, joven o vieja, podemos soportar el film.

ESTELA CANTO

"UN DOMINGO DE VERANO"

Cuando una película, como ésta de procedencia italiana, no pretende ser una creación sino solamente la serie fotográfica de un paisaje humano, la ausencia de intenciones profundas se salva por la precisión y la espontaneidad de sus documentos. En este caso la cámara, supeditada sólo a la materia sobre que la que se mueve, nos permite observar una vez más todos los ritos de esa religión envenenada y exuberante de los domingos y el verano.

Más elocuentes que convenios y homenajes, la verdadera afinidad de los pueblos parece residir en estas grandes masas de cualquier ciudad que sobre el mito de sencillas palabras —domingo y verano, por ejemplo— se arrastran hacia lo más bajo y estéril de sí mismas.

Lo crudamente trágico de *Un domingo de verano* es advertir que domingo y verano son falsas creencias de liberación, felicidad o vida. Basta penetrar un poco en esos fragmentos humanos que se tienden abigarradamente en las playas tórridas por un afán de olvido y aniquilación para comprobar que un domingo no significa más que la pesadumbre de agotar seis lunes y el verano la brutal consistencia del frío.

Ninguno de esos personajes que a

través de distintos problemas y situaciones forman un mismo clima, logra engañarnos. Desde el taimado barón hasta el inofensivo ganapán, todos nos atestiguan una sociedad que no vive para trascender sino para explotar el residuo insatisfecho de su tranquilidad. Juntos proclaman una existencia que sólo se admite en la acumulación de hechos —paseos, diversiones, novedades y feriados—, es decir, en la extensión de ltiempo y no en su intensificación. Y si bien en primera instancia comprendemos que desean escapar de la rutina y nos duelen sus fracasos, luego advertimos que sin la rutina morirían, que, incapaces de crear, necesitan saber exactamente que los domingos terminarán en lunes.

Por eso todos disuelven el "pic-nic" general grotescamente, como absurdos elementos del oscuro engranaje de los días. En efecto, la vanidosa mantenida se alejará empujando ostentosamente el viejo automóvil de su reciente conquista; la ambiciosa muchacha asistirá a la pérdida de un sincero amor; el bonachón tío "Cafone" se bañará, a pesar suyo, por una lluvia de jofaina; y los adolescentes enamorados descubrirán que ni él era un príncipe ni ella una princesa, sino el hijo del tachero y la sobrina del tío "Cafone", respectivamente.

Desaparecen en el crepúsculo, porque temen la noche. La noche les exige una fuerza que no poseen: conciencia, conciencia de los propios abismos. Son productos legítimos del verano que gozan. Antivitales, superfluos y horizontales como el verano. Porque si fuera necesario simbolizar lo humano en una estación, ninguna estaría más lejos que el verano y ninguna más cerca que el invierno. Pues mientras el verano se busca en el frío y en el agua y se vive en el día, el invierno anhela el calor y la tierra que parece abandonarlo y se vive en la noche recóndita de su propia soledad. El verano es dispersión, revestimiento, mentira de la demasiada abundancia. El invierno es concentración, esqueleto, verdad de la intemperie.

Es natural entonces que una playa atestada produzca la misma repugnancia que sugiere una corona de flores cuando se la pone junto a una flor aislada. Lucinano Emmer, fiel al tan mentado naturalismo del cine italiano, esa vieja, disimulada y ya irritante artificiosidad de la costumbre, dirigió con pericia *Un domingo de verano* sin eludir dicha repugnancia y los gruesos perfiles de chatura, frialdad, jocosidad, fácil sexualidad y grosería característicos de la realidad. Pero como no personalizó, su película asimila esos atributos humanos en detrimento de una jerarquía artística.

H. M. A.

Calendario

El poeta muerto. — "Una voz en la noche se ha callado..." escribió hace años nuestro Roberto Ledesma al principio de un breve, intenso, magnífico poema. Nada mejor que recordar esas palabras de poeta cuando se calla definitivamente —demasiado pronto, apenas comenzada— la voz de otro poeta: Mario Albano. Quienes fuimos sus amigos en los tan cortos años de su vida literaria recordaremos siempre su alta figura, magra, un poco desgarbada, tan hecha como para que se destacaran sus ojos intensos, su voz que se animaba de pasión cuando hablaba de poesía; pero sobre todo recordaremos sus poemas, donde la inteligencia y la emoción se mezclaban sin desmedrarse. Allí estaba su voz verdadera, más auténtica que la que brotaba de su garganta; la esencial voz de un poeta que ahora, como en el verso de Ledesma, ha quedado para siempre trunca.

Revistas. — Buenos Aires asiste a un simpático florecimiento de publicaciones literarias. En agosto apareció "Semirrecta", hecha por un grupo de jóvenes vinculados en su mayoría a la Facultad de Filosofía y Letras, y que al seguirse publicando ha demostrado su intención de quedar. En octubre salió a la luz "Buenos Aires Literaria", que equilibra el material —de indiscutible calidad— con una excelente presentación gráfica, y donde colaboran nombres conocidos desde hace años por los lectores de SUR: Daniel Devoto, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert entre otros. El número de noviembre dedicado a Ricardo Güiraldes en el 25º aniversario de su muerte, no desmerece del anterior.

También en octubre apareció el suplemento de la revista "Platea", que ofrece —necesidad largamente sentida— una amplia información sobre los teatros independientes.

Opiniones de Stravinsky. — *Preuves* de junio recoge —sin firma de autor— diversas opiniones emitidas por Stravinsky durante una charla, un domingo de mañana, en un bar del subterráneo, y no destinadas a la publicidad (pero que se publican lo mismo). Ejemplos: "No tenemos por qué ocuparnos de lo que se llama, no sé por qué razón, "originalidad" o "personalidad"; se trata de algo que nos ha sido dado. Las ideas que acuden a nuestra mente no son todavía arte. Es necesario que lleguen a serlo por medio de una labor de artesanía ... Los compositores dodecafonistas son los únicos que poseen una disciplina que yo respete. Aparte de cualquier otra cosa, la música dodecafónica es sin duda música pura. Sólo que los dodecafonistas son prisioneros del número doce. Yo me siento más libre con el número siete... Soy escéptico en cuanto a los conciertos; a menudo se parecen tanto a la música como el revés del tapiz a éste ... No hay escuela soviética;

hay amateurismo. El tío José lo ha "cementarmado" todo".

TEATRO METAFÍSICO. — Thierry Maulnier, que conoció un gran triunfo en la última temporada teatral de París con *Le profanateur,* comienza el comentario de *Dialogues des carmélites,* de Bernanos (*Revue de París,* julio), señalando que ha sido francamente una temporada metafísica, "de afirmación, en la escena y en los gustos de un público muy amplio, de esas tendencias que el éxito tardío pero estruendoso de Claudel, el del *Maître de Santiago,* el del teatro de Camus y de Sartre, habían ya manifestado claramente". La lista de las obras de mayor repercusión en la temporada 1951-1952 habría sin duda asombrado a los "habitués" de los triunfos de Bataille y de Porto-Riche, porque se ha abandonado por completo todo conflicto amoroso (y por supuesto el presuntamente clásico triángulo) para discutir en todos los tonos a Dios, la religión, el destino humano en la tierra y más allá de la tierra.

Dialogues des carmélites cierra con brillo esa magnífica temporada. No se trata en realidad de una pieza de teatro; es un diálogo cinematográfico que escribió Bernanos, casi a título de prueba de oficio, sobre un relato de la novelista alemana Gertrud von Lefort. Pero el genio de Bernanos le permitió, en esta obra que fué casi la última de su vida, sobreponerse a las limitaciones técnicas; y, con muy ligeros cortes y adaptaciones, ha sido posible armar una pieza teatral viva, honda, conmovedora. Sobre un tema peligroso, porque se puede caer en el melodrama u otros excesos (la ejecución en Compiègne, en los últimos días del Terror, de dieciséis monjas carmelitas), Bernanos hizo un verdadero milagro teatral, en opinión de Maulnier; milagro que proviene "sin duda ante todo de que aquéllo que fué para Bernanos fuente y tormento de toda su obra, su más profundo grito de angustia, encuentra aquí una posibilidad de expresión en una *situación* eminentemente dramática ... El misterio que se celebra aquí es el misterio de la agonía, el misterio de la agonía de toda criatura, en lucha con la muerte desde la hora de su nacimiento de tal modo que la muerte es en fin de cuentas el único problema y que, para el cristiano Bernanos, Cristo vivió sobre el Calvario la muerte de todos los hombres, y todos los hombres ante la muerte viven la angustia y el sufrimiento del hombre-Dios ... Quizá algunos espectadores no acompañen a Bernanos, a lo largo de la obra, en todos los meandros de su pensamiento. Pero está la situación. Está la amenaza que surge y crece escena tras escena. ¿Quién podría resistir al inolvidable ascenso al patíbulo de las pequeñas carmelitas, envueltas en sus grandes mantos blancos de ceremonia, con el hieratismo ritual de sus fiestas del convento, y ese coro de voces agudas, casi infantiles, que cantan el *Salve Regina* y la cuchilla corta una tras otra, hasta la última?"

REVISTA INTERAMERICANA DE CULTURA. — Este es el subtítulo de *Pa-*

norama, publicación trimestral que edita la Unión Panamericana y de la cual han aparecido los dos primeros números. Es en realidad una "revista de revistas", pues no se propone publicar material inédito, sino reproducir ensayos y artículos representativos publicados en los principales diarios y revistas del continente. En el número 1 se reproduce, así, "Tamayo en la pintura mexicana", artículo de Octavio Paz que SUR publicó en su número 202; en el siguiente, *Panorama* se inicia con "El escritor", de Francisco Ayala, que apareció originariamente en SUR (Nº 203). También en esta entrega figura la "Introducción al estudio de la generación del 37", de Carlos Alberto Erro, tomada de *La Nación.*

HOMENAJES A FRANCISCO ROMERO. —"Patriarca de la filosofía íberoamericana", lo llama Rafael García Bárcena en la breve nota con que se abre el número especial de homenaje que le dedica la *Revista Cubana de Filosofía.* "Romero —dice— a pesar de su sólida formación filosófica en el acervo cultural del Viejo Mundo, se hizo por su propia cuenta de una conciencia genuinamente iberoamericana ...ha podido por ello brindarnos las más puras esencias de las doctrinas filosóficas de Occidente con significación vital para Iberoamérica".

Humberto Piñera Llera, presidente de la Sociedad Cubana de Filosofía, firma a continuación una nota sobre "Vida y obra de Francisco Romero", tratadas una y otra con estricta y documentada objetividad informativa, y que trae como apéndice una reseña sobre los libros, conferencias y artículos de Romero y sobre las notas y ensayos publicados sobre su obra.

"Los que insisten en el carácter fantasioso de la filosofía en lengua española, no deben estar muy familiarizados con las mejores producciones en dicha lengua. No deben de haber leído, por ejemplo, a Francisco Romero", afirma José Ferrater Mora en su contribución al homenaje ("Francisco Romero, un estilo de filosofía"). Y para precisar el sentido del título, añade: "... el estilo filosófico de Romero prosigue la tradición del estilo hispánico. Del mejor estilo hispánico... Quien no lo vea así no podrá comprender, por ejemplo, que lo que se llama "dispersión" en la obra de Romero no es más que la consecuencia de una gran riqueza... Su libro *Papeles para una filosofía* —título significativo— rebosa de informaciones precisas. No se trata, pues, de "dispersión". Si se me apurara mucho, yo diría hasta lo contrario: es un ejemplo extraordinariamente logrado de "concentración"... Es todo un estilo de filosofía. Un estilo en el cual se tiene siempre presente, *junto* a la filosofía misma expuesta y elaborada, la persona que se dirige a ella en demanda de información sobre el mundo y de orientación para su propia existencia... Debemos mucho al pensador argentino no sólo por lo que ha hecho y hace en filosofía, sino también por el modo como lo ha hecho y hace. Su estilo es ejemplar para todos los que creemos que no

puede prescindirse en filosofía ni de la objetividad ni de la "humanidad".

El más extenso artículo del homenaje, el que constituye su parte central, se debe a José A. Fránquiz y constituye un estudio de la doctrina filosófica de Romero, bajo el título "El estructuralismo personalista de Francisco Romero". No habremos de glosar párrafos de ese estudio, que sólo darían una idea incompleta y —por el carácter fragmentario— imprecisa de su contenido; ni tampoco reseñaremos en detalle las siguientes contribuciones: un ensayo de Luis Recaséns Siches, que apareció originariamente en la *Revista Mexicana de Sociología*, en 1944; un análisis de la idea de trascendencia en la filosofía de Romero, firmado por Mercedes García Tuduri, y unas "Notas sobre la filosofía de Francisco Romero", de nuestra compatriota Angélica Mendoza, quien —como ella misma lo recuerda incidentalmente en su nota— fué durante años discípula de Romero.

Casi al mismo tiempo que veía la luz este notable número de homenaje, la Sociedad Argentina de Escritores resolvía otorgar a Romero (por el voto de un calificadísimo jurado, compuesto por todos los escritores anteriormente distinguidos con ese mismo premio) el Gran Premio de Honor correspondiente al año actual. Doble y justiciero homenaje, reconocimiento de muy altos méritos que se cumple, en forma que pareciera simbólica, en ambos extremos de Iberoamérica.

ALFREDO J. WEISS

PENSAMIENTO Y ACCIÓN. — ..."Se premia a un hombre, a una obra y a una conducta", con esas palabras certeras concluye la SADE el veredicto por el que se adjudica a Francisco Romero el gran premio de honor del año 1951 y es indudable que ellas enuncian con justeza el sentido de la presencia operante del maestro en la cultura argentina e hispanoamericana. Fijándonos, en primer lugar, en aquel elemento de su producción afín con lo literario, corresponde recordar lo apuntado por Pedro Henríquez Ureña ("Filosofía y originalidad", en SUR, Nº 24) para el cual Romero pertenecía a la "corriente de la buena prosa filosófica", que sucede en nuestro país a la de los tiempos positivistas; "prosa de expresión incisiva a la vez que pulcra".

Alguien ha dicho (García Morente: *Ensayos*) que José Ortega y Gasset significa, en este siglo, "la incorporación del pensamiento español a la universalidad de la cultura", por la creación de una filosofía auténtica, después de mucho tiempo en que España se mantuvo al margen del movimiento filosófico, recluída "en rincones excéntricos, inactuales, extemporáneos". Bien sabemos también cómo las extraordinarias dotes de escritor de Ortega y el ímpetu europeizador de la "Revista de Occidente", con sus traductores de primera línea al servicio de innúmeras y valiosas publicaciones, juntamente con la labor filosófica de enseñanza e indagación que tenía por centro la Universidad de Madrid, permitieron incorporar a raudales en el español, con el correr de los años, los vocablos y giros de

lenguaje que lo han adaptado, infundiéndole la flexibilidad necesaria, a una efectiva vehiculización de la filosofía moderna y de las intrincadas fórmulas y terminología del pensamiento contemporáneo.

Entre nosotros, en la misma línea de Alejandro Korn —que en esto como en otras cosas es el precursor arquetípico—, Romero evidencia en sus libros y ensayos una densidad no reñida con "la verdad, la claridad y la precisión" —son sus propias palabras de un difundido ensayo— que le permiten situar la filosofía al alcance de legos y entendidos con la soltura que proviene del rigor conceptual, esto es, de aquello que, al estar bien pensado, difícil es que no esté bien expresado. El acierto en el enfoque de los temas, por arduos que sean, el limpio esquematizar de los problemas en su desarrollo histórico, el ordenamiento de las distintas zonas de su elucidación, ciñéndose a los aspectos centrales de las doctrinas, son rasgos de sus mejores virtudes intelectuales. No obstante, la fluidez y continuidad orgánica de sus exposiciones, el desentrañamiento y solución de las dificultades, no han de apartarnos de la voluntad de ponerse en claro para aclarar a los demás y del esfuerzo honda y cotidianamente disciplinado, del que aquellas características son el resultado final, obtenido en las ásperas vicisitudes del comprender y explicar. Pues la aptitud crítica, la familiaridad con las figuras señeras del pasado y del presente, sus méritos de divulgador e intérprete siempre presto y alerta en los atisbos originales y en el abrir los problemas a pluralidad de perspectivas, cuidando de no dogmatizar y postulando el derecho a la duda, nos hablan de la contracción de toda una vida y son modalidades que representan el polo opuesto a los dones de la fortuna.

En los escritos de Romero es dable verificar al presente la plenitud de su madurez y las muestras de una concepción personal hacia la que ya se orientaban sus ensayos programáticos de *Papeles para una filosofía,* corroborados ahora en su *Teoría del hombre,* libro últimamente aparecido que condensa sus ideas acerca del espíritu, el hombre y la cultura, en el marco de una filosofía de la trascendencia. Para las graves inquietudes del hombre de nuestro tiempo, perdido en la maraña de lo irracional y lanzado a vivir del peligroso espejismo de las intolerancias y los absolutismos, formula un mensaje de sobriedad y equilibrio. Y su posición es saludable: despojado de las tremebundeces y de la quejosidad en que ciertos filósofos se complacen, nos persuade que el camino de la libertad pasa por el conocimiento y que la disposición filosófica se mide por el designio inexaustible de encarar los problemas en sus datos peculiares. En ese respecto, no hay sistema que ofrezca soluciones definitivas con anterioridad a la investigación real que, al ser emprendida, nos determina el abandono de los supuestos previos de carácter ideológico, en la genuina entrega a lo objetivo que es el medio de consolidar la personalidad por el acatamiento a las instancias universales.

Aun cuando esos trabajos y otros que no es del caso citar, lo ubican en-

tre los hombres representativos de la cultura de Hispanoamérica, Romero trasciende en mucho la fisonomía que le confieren. Así, muy tempranamente entrevió que en el desenvolvimiento filosófico de los países americanos, la normalidad era una etapa indispensable y suponía elevar nuestra urgencia especulativa a la altura de la teorización de las naciones de vanguardia en el ámbito de la cultura occidental. A ese efecto, el requisito esencial era la socialización y el enraizamiento en amplia escala del saber filosófico, entendido "como trabajo y no como lujo o fiesta".

Que hoy, el nivel adquirido en nuestro país y en el resto de América, se aproxime a aquel ideal y suscite confianza en el futuro, se debe en buena parte a su notable empeño en esa dirección. Es incalculable el continuado propósito, nunca vacilante, destinado a promover la obligada y segura información bibliográfica y el cultivo de los idiomas que faciliten su aprovechamiento. Del mismo modo, hay que hacer mención de su contagioso entusiasmo, suscitador de la pasión condigna entre las personas del continente —y no digamos de la Argentina— interesadas en la filosofía. Conferencias, cursos, publicaciones, la dirección de la Cátedra Alejandro Korn en el Colegio Libre de Estudios Superiores y de la Biblioteca Filosófica de la Editorial Losada; su actividad en la cátedra universitaria donde formara varias generaciones de discípulos, de los cuales algunos prosiguen investigando a su lado y otros, aunque alejados por causas diversas, reconocen en él al mentor del que partieron las incitaciones decisivas; todo ello y el fervor, la persistencia denodada en los fines del espíritu y la sabia búsqueda de los medios de realizarlos, nos acercan a lo que Francisco Romero es en la generosa solidez de su persona: un hombre desbordante de intensos afanes por la filosofía, un civilizador en gran estilo, un conmovedor ejemplo de dignidad y libertad, de responsable sentido de la ciudadanía y de enérgico y admirable tesón en la conquista de una cultura de acento propio y proyección universal. Eso aparte —y no es poco— encarna lo que vale por muchas lecciones explícitas: la insobornable firmeza del que identificado con la misión de filosofar, mantiene una consecuencia en los principios que respalda y cimenta su insustituible magisterio.

Cuando por la renovación de la perenne actitud socrática, sacude el ánimo de quienes a él se allegan y los aguijonea hasta transportarlos a un estado de estupor y de vergüenza por las momentáneas inercias, los desfallecimientos y las desesperanzas, Francisco Romero asume recia y virilmente esa figura del filósofo en acto que es, por eso mismo, un humanista militante para el cual la acción es vana si no está esclarecida por el pensamiento.

NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

Bibliografía

I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

Berkeley, Jorge: **Tres diálogos entre Hilas y Filonus.** Trad. V. Viqueira. (Espasa-Calpe, $ 5.—).
Maritain, Jacques y Raïsa: **De la vida de oración.** Trad. Jorge de Riezu. (Desclée, De Broumer & Cía., $ 18.—).
Michonneau, G. y Chéry, P., O. P.: **El espíritu misionero.** Trad. Jonás de Lobeira. (Desclée, De Brouwer & Cía., $ 22.—).
Puniet, Dom Jean de, O. S. B.: **La liturgia de la misa.** Trad. Esteban de Zudaire. (Desclée, De Brouwer & Cía., $ 25.—).

II. CIENCIA

Carlisky, M.: **Edipo y los enigmas de la esfinge** (Nova, $ 12.—).
Varios: **El culpable ¿es un enfermo o un pecador?** Trad. Antonio Gurruchani. (Desclée, De Brouwer & Cía., $ 25.—).

III. LITERATURA

a) Ensayos

Gerchunoff, Alberto: **Argentina, país de advenimiento** (Losada, $ 15.—).
Gordey, Michel: **Pasaporte para Moscú.** Trad. Jorge Zalamea. (Emecé, $ 32.—).
Lavelle, Louis: **Cuatro santos.** Trad. Jorge Zalamea (Sudamericana, $ 12.—).
Marill Albérès, René: **La aventura intelectual del siglo XX.** Trad. Rosalía Cardoso. Peuser, $ 25.—).
Nalé Roxlo, Conrado: **Antología apócrifa** (Emecé, $ 22.—).
Ramos Mejía, José M.: **Las multitudes argentinas** (Kraft, $ 35.—).
Sainz de Robles, Federico Carlos: **Castillos en España** (Su historia, su arte, su leyenda) (Aguilar, $ 49.—).
Varios: **Introducción a Shakespeare.** Trad. María Antonia Oyuela. (Emecé, $ 70.—).
Yutang, Lin: **La sabiduría de Norteamérica.** Trad. Aquilino Tur. (Hermes, $ 44.—).

b) Biografía

Armitage, Angus: **Copérnico.** Trad. Santiago Ferrari. (Peuser, $ 35.—).
Blunck, Richard: **Ignacio de Loyola** (Peuser, $ 35.—).
Diderot, Denis: **Vida de Séneca.** Trad. Antonio Dorta. (Espasa-Calpe, $ 8.—).
Sáenz Hayes, Ricardo: **Cada día con su afán** (Kraft, $ 26.—).
Wierzynski, Casimir: **Vida y muerte de Chopin.** Trad. Josefa Martínez Alinari. (Sudamericana, $ 50.—).

c) Novelas, Cuentos

Burt, Michael: **El caso de la joven alocada.** Trad. Amanda L. de López Silva y Ricardo López Silva. (Emecé, $ 12.—).
Chacel, Rosa: **Sobre el Piélago** (Imán, $ 18.—).
Fernández, Lirio: **Melitón Bazán** (Emecé, $ 17.—).
Gallegos, Rómulo: **El forastero. Los inmigrantes. El milagro del año** (Aguilar, $ 30.—).
Greene, Graham: **El poder y la gloria.** Trad. J. R. Wilcock. (Emecé, $ 24.—).
Guareschi, Giovanni: **Un marido en el colegio.** Trad. Lino Mestroni. (Kraft, $ 20.—).
Güiraldes, Ricardo: **Don Segundo Sombra** (Losada, $ 22.—).
Hamsun, Knut: **Hambre** (Aguilar, $ 30.—).
Maupassant, Guy de: **Bel Ami.** Trad. José Mazzanti. (Kraft, $ 24.—).
Pavese, Cesare: **Entre mujeres solas.** Trad. Hermán Mario Cueva. (Sur, $ 16.—).
Pérez Galdós, Benito: **La Fontana de Oro** (Aguilar, $ 30.—).
Piovene, Guido: **La Gaceta Negra.** Trad. Enrique Pezzoni. (Imán, $ 22.—).
Quiroga, Carlos B.: **La raza sufrida** (Raigal, $ 28.—).
Steinberg, Milton: **Como una hoja al viento.** Trad. Aída Aisenson. (Israel, $ 32.—).
Valle Arizpe, Artemio del: **Virreyes y Virreinas de la Nueva España** (Aguilar, $ 30.—).

d) Poesía

Alberti, Rafael: **Retorno de lo vivo lejano** (Losada, $ 20.—).
Cócaro, Nicolás: **Alegre muchacha de América** (Botella al Mar, $ 10.—).
De Kalada, Nina: **Rebeldía en clausura** (Botella al Mar, $ 12.—).
Grieben, Carlos F.: **Tiempo de mar** (Oeste, $ 7.—).
Güiraldes, Ricardo: **El cencerro de cristal** (Losada, $ 22.—).
Hernández, Juan José: **Negada permanencia y La siesta y la naranja** (Botella al Mar, $ 12.—).
Hernández, Mario: **Litoral de amor** (Botella al Mar, $ 15.—).
Jijena Sánchez, Lidia Rosalía de: **Poesía popular y tradicional americana** (Espasa-Calpe, $ 8.—).
Lejarraga, Berta N. Gaztañaga de: **Ciudad de siete puertos** (Botella al Mar, $ 15.—).
Svanascini, Osvaldo: **Este misterio transmutado** (Losada, $ 12.—).
Torres, Aldo: **Memoria permanente** (Botella al Mar, $ 20.—).

e) Teatro

Cocteau, Jean: **Teatro: Los padres terribles. Los monstruos sagrados. La máquina de escribir.** Trad. Aurora Bernádez. (Losada, $ 25.—).
Tirso de Molina: **Obras dramáticas completas. Tomo II** (Aguilar, $ 200.—).

IV. ARTE

Aretz, Isabel: **El folklore musical argentino** (Ricordi, $ 35.—).
De la Guardia, Ernesto: **Los cuartetos de L. V. Beethoven** (Ricordi, $ 25.—).
Manuel, Roland: **Ravel.** Trad. Roberto J. Carman. (Ricordi, $ 15.—).
Pasquali, G. y Príncipe, R.: **El violín.** Trad. Emilio Pelaia. (Ricordi, $ 36.—).

V. HISTORIA, GEOGRAFÍA, VIAJES

García Mercadal: **Viajes de extranjeros por España y Portugal** (Aguilar, $ 200.—).
Randall, John H. (Jr.): **La formación del pensamiento moderno.** Trad. Juan Adolfo Vázquez (Nova, $ 90.—).
Ruiz-Guiñazú, Enrique: **Epifanía de la libertad** (Nova, $ 60.—).
Sáenz Valiente, José María: **Bajo la campana del Cabildo** (Kraft, $ 50.—).
Zeiller, Jacques y Lebreton, Jules: **Historia de la Iglesia desde sus orígenes hasta nuestros días. Tomo I.** Trad. Crisanto Zudaire. (Desclée, De Brouwer & Cía., $ 100.—).

Libros recibidos

Álvarez, Agustín: **¿A dónde vamos?** (Orientación Cultural).
Amorim, Enrique: **Feria de farsantes** (Futuro).
Amorim, Enrique: **La victoria no viene sola** (Montevideo).
Andreiev, Leónidas: **Gaudeamus.** Trad. G. Portnof. (Emecé).
Armani, Horacio: **La música extremada** (Publicaciones Prometeo).
Armitage, Angus: **Copérnico.** Trad. Santiago Ferrari. (Peuser).
Baguer, Mercedes: **Los pequeños artistas** (Difusión).
Balmes, Jaime: **El criterio** (Difusión).
Bayley, Edgar: **Realidad interna y función de la poesía** (Poesía Buenos Aires).
Blunck, Richard: **Ignacio de Loyola.** Trad. Santiago Ferrari (Peuser).
Botana, Helvio I.: **La viña y el grano** (Servicios Editoriales Americanos).
Cabeillou, Oscar: **Prólogo para la muerte** (Lumen).
Cabrera Shaw, Modesto Federico: **La moral del divorcio** (Rosario).
Charmot, Francisco: **La cabeza bien formada** (Difusión).
Cócaro, Nicolás: **Alegre muchacha de América** (Botella al Mar).
Coquet, Benito: **Notas para una semblanza de México** (Ed. del autor, México).
Cornaglia, Juan: **Brochazos de nuestra tierra** (Acme Agency).
Paul Claudel-André Gide: **Correspondencia.** Trad. José María Cantilo. (Emecé).
Croce, Benedetto: **Ética y Política.** Trad. Enrique Pezzoni. (Imán).

Darío, Rubén: **Los raros** (Espasa-Calpe).
De Kalada, Nina: **Rebeldía en clausura** (Botella al Mar).
De Kruif, Paul: **Vida entre médicos.** Trad. Floreal Mazía. (Hermes).
Diderot, Denis: **Vida de Séneca.** Trad. Antonio Dorta. (Espasa-Calpe).
Edwards, Jorge: **El patio** (Ed. del autor, Santiago de Chile).
Eliade, Mircea: **El mito del eterno retorno.** Trad. Ricardo Anaya. (Emecé).
Emilio, Hugo: **La sangre enamorada** (Ciudadela, Montevideo).
Etchenique, Nira: **Mi canto caído** (Ed. del autor).
Forner, Juan Pablo: **Exequias de la lengua castellana** (Espasa-Calpe).
Fregault, Guy: **Le grand Marquis** (Fides, Montréal).
Galán, Raúl: **Carne de tierra** (La Carpa, Tucumán).
Gandía, E. de: **Francisco de Vitoria y el nuevo mundo** (Ekin).
García Lorca, Francisco: **Ángel Ganivet. Su idea del hombre** (Losada).
Gentilini, Bernardo: **Haces de luz** (Difusión).
Ghio, Haydée M.: **Álabe** (Pilmaiquen).
Grieben, Carlos F.: **Tiempo de mar** (Oeste).
Guéhenno, Jean: **Voyages** (Gallimard).
Hakim, Solly S.: **¿Por qué una raza elegida?** Trad. Carlos Foresti. (La Facultad).
Jijena Sánchez, Lidia Rosalía de: **Poesía popular y tradicional americana** (Espasa-Calpe).
Julián: **Poemas** (Iqueima, Bogotá).
Kordon, Bernardo: **De ahora en adelante** (Siglo Veinte).
Lagerkvist, Pär: **El enano.** Trad. Fausto de Tezanos Pinto. (Emecé).
Latu, Roger: **¿Roma o Moscú?** Trad. Carmen S. B. de Zarza Fonseca. (Difusión).
Lavelle, Louis: **Cuatro santos.** Trad. Jorge Zalamea (Sudamericana).
Loudet, Osvaldo: **David Prando** (Ed. del autor).
Mangiante, Dr. Eduardo L. - Marquestó, Dr. Aníbal E.: **Técnica del control de cambios en la Argentina** (Alejandro Bunge).
Marill Alberès, René: **La aventura intelectual del siglo XX.** Trad. Rosalía Cardoso. (Peuser).
Menéndez Pidal, Ramón: **Miscelánea histórico-literaria** (Espasa-Calpe).
Moravia, Alberto: **El conformista.** Trad. Alberto Luis Bixio. (Losada).
Núñez, Ignacio: **Noticias históricas** (Orientación Cultural).
Ortiz Saralegui, Juvenal: **Retratos y cartas de la montaña** (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo).
Papini, Giovanni: **El libro negro.** Trad. Carlos Juan Vega. (Mundo Moderno).
Pavanetti, Eduardo: **Domingo, seré como tú** (Difusión).
Picón-Salas, Mariano: **Gusto de México** (Asociación de escritores venezolanos, Caracas).
Picón-Salas, Mariano: **Dependencias e independencia en la historia hispano-americana** (Cruz del Sur, Caracas).
Portogalo, José: **Perduración de la fábula** (Lautaro).
Quiroga, Carlos B.: **La raza sufrida** (Raigal).
Randall, John H. (Jr.): **La formación del pensamiento moderno.** Trad. Juan Adolfo Vázquez. (Nova).
Relgis, Eugen: **Mirón el Sordo.** Trad. Alicia Rincón. (Buda, Montevideo).
Rodríguez, Alberto: **Matar la tierra** (Ed. del autor, Mendoza).
Rodríguez Méndez,s José: **Clima de la muerte** (Dirección General de Cultura, La Habana).
Rohde, Jorge Máximo: **Lorenzo el Magnífico** (Facultad de Filosofía y Letras).
Rojas Paz, Pablo: **Los cocheros de San Blas** (Losada).
Romero, José Luis: **De Herodoto a Polibio** (Espasa-Calpe).
Rosin, José: **Poemas confidenciales** (Ed. del autor).
Rugeles, Manuel F.: **Antología poética** (Losada).
Ruiz-Guiñazú, Enrique: **Epifanía de la libertad** (Nova).
Sáenz Peña, Roque: **La reforma electoral y temas de política internacional americana** (Raigal).
Sardiñas Lleonart, José: **Nadie** (Dirección de Cultura, La Habana).
Sastre, Marcos: **El tempe argentino** (Orientación Cultural).
Sheen, Fulton J.: **Eleva tu corazón.** Trad. Carlos Juan Vega. (Difusión).
Steinberg, Milton: **Como una hoja al viento.** Trad. Aída Aisenson. (Israel).
Tejera, Nivaria: **La gruta** (Ed. del autor, La Habana).
Varela, Alfredo: **El río oscuro** (Lautaro).
Wajner, Noé: **La vida y nosotros** (Kier).
Wajner, Noé: **Muerte y Vida** (Kier).
Wajner, Noé: **Dios y la humanidad** (Kier).
Yutang, Lin: **De la sabiduría de Norteamérica.** Trad. Aquilino Tur. (Hermes).

INDICE

Pág.

Carta a Ricardo Güiraldes, por *Victoria Ocampo* 1
Una carta inédita de Ricardo Güiraldes 6
Sobre "Don Segundo Sombra", por *Jorge Luis Borges* 9
La psiquiatría vista desde la filosofía, por *Julián Marías* 11
La continuación, por *Silvina Ocampo* 27
Leonardo, teórico del arte y de la ciencia, por *Rodolfo Mondolfo* 34
Leonardo en la historia de la ciencia, por *José Babini* 57
Leonardo y Freud, por *Enrique Anderson Imbert* 64
El pecho es una casa grande, por *Héctor Miguel Angeli* 67
Habitación cerrada, por *Olga Orozco* 68
Celeste y colorado, por *Juan José Sebreli* 70
Lunes de Carnaval, por *Juan Goyanarte* 80

CRÓNICAS Y NOTAS

Aproximación al último libro de Borges, por *Enrique Pezzoni* 101
Fryda Schultz de Mantovani: "Fábula del niño en el hombre", por *Luis Emilio Soto* 124
Werner Bock: "Idea y amor", por *Carlos F. Grieben* 129
Thomas Merton: "Semillas de contemplación", por *A. Fernández Suárez* 131
Joaquín Gómez Bas: "Barrio gris"; Marcel Aymé: "Sumados a la vida", por *Daniel Devoto* 135
Francisco Luis Bernárdez: "Florilegio del Cancionero Vaticano", por *María Elena Walsh* 139
José Toribio Medina, por *Boleslao Lewin* 140

CRÍTICA DE ARTE

Exposiciones recientes y tendencias profundas del arte contemporáneo, por *J. E. P.* 143

MÚSICA

A propósito de "Wozzeck", por *Juan Carlos Paz* 147

TEATRO

"Los hermanos Karamasov", por *Roberto Di Pasquale* 155

CINEMATÓGRAFO

"Ambiciones que matan"; "La malvada", por *Estela Canto* 157
"Un domingo de verano", por *H. M. A.* 161

CALENDARIO, por *Alfredo J. Weiss* y *Norberto Rodríguez Bustamante* 169

BIBLIOGRAFÍA. LIBROS RECIBIDOS 169

Este número 217-218
de SUR terminóse
de imprimir el día
3 de diciembre 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 246.807
Título de marca Nº 229.356