SUR

NUMERO 219-220 ENERO-FEBRERO 1953

ESTA REVISTA PERTENECE A LA BIBLIOTECA NACIONAL

ESPERANZA EN ESTA HORA

ALOCUCIÓN

PEDIMOS esperanza en esta hora, lo cual implica que quienes la pedimos no sólo sentimos esta hora como una de las más graves, sino también como una hora sin perspectivas de horas futuras esencialmente distintas en tiempos de luz y elevación. Precisamente por ello, a este panorama lo denominamos, dándole a la palabra su sentido específico, *esperanza.*

Pero nuestra pregunta común sólo puede tener sentido general y esperar una respuesta que le sirva de guía si se refiere a la inmensa penuria del hombre que todos sentimos. Si se reuniesen cien o mil hombres y cada uno trajese consigo las penas de su vida actual, sus temores al mundo y a la vida, de todas sus aflicciones no resultaría una aflicción común que pudiera formular preguntas verdaderamente comunes. Sólo cuando la aflicción personal de todos los que preguntan revele la gran aflicción del hombre en esta hora, esos hilos de agua reunidos en un torrente único lograrán sacar la pregunta a la superficie.

Pero tiene fundamental importancia reconocer no sólo las manifestaciones externas sino también el origen y la profundidad de la aflicción común que ahora sentimos. Si es importante padecer en común el actual dolor del hombre, más importante aún es que logremos en común darnos cuenta de dónde proviene, pues sólo

partiendo de la *causa morbi* podemos tener verdadera esperanza de curarnos.

El mundo del hombre actual está dividido más que nunca en dos posiciones. Cada una considera a la otra como encarnación de la falacia y se considera a sí misma como encarnación de la verdad. Es cierto que en la historia muchas veces se han enfrentado grupos de pueblos y coaliciones religiosas de modo tan radical que uno negaba y maldecía al otro íntimamente. Pero ahora todos los seres humanos se han dividido de ese modo, y, salvo raras excepciones, en todos lados se considera esta división como una necesidad de la existencia. Quien se mantiene al margen es objeto de sospecha o de burla por parte de unos y de otros. Cada grupo se ha apropiado de la luz del sol y ha sumido a su contrario en las tinieblas, y ambos exigen que uno se decida entre el día o la noche.

Comprenderemos el origen de esta cruel y grotesca situación en sus rasgos más simples si recordamos cómo se disociaron los tres principios de la Revolución Francesa. En ella las ideas abstractas de libertad y de igualdad se mantenían unidas por la idea más concreta de fraternidad, porque sólo si los hombres se sienten como hermanos pueden lograr verdadera libertad y participar de una igualdad auténtica. Cuando se sustrajo al término fraternidad su contenido real, las dos palabras restantes pudieron luchar una contra la otra, apartándose cada vez más de su propia verdad y, vanas y usurpadoras, mezclarse progresivamente con elementos extraños: la pasión por el poder, y la codicia.

En tal estado de cosas el hombre se inclina más que nunca a considerar su propio principio en su pureza original y el del contrario, en cambio, en su corrupción presente, sobre todo porque el poder de la propaganda refuerza los instintos del hombre para utilizarlos mejor. Al hombre ya no le basta, como antes, considerar que el propio principio es el único verdadero y que el opuesto es absolutamente falso; está convencido de que de su lado las cosas se hacen justamente, mientras que del lado contrario se procede de manera injusta; de que a él le importa el conocimiento y la realización de lo justo, mientras que al opositor le interesa disimular sus intereses egoístas. En términos modernos esto significa que de su lado están las ideas y del otro únicamente las ideologías. De esta fuente se alimenta la desconfianza que predomina en ambas posiciones.

Durante la primera guerra mundial se me reveló la realización de un proceso cuya existencia sólo había sospechado hasta entonces: la

creciente dificultad de un verdadero diálogo entre personas de distinta clase y convicción. El diálogo directo sin inhibiciones se hacía raro y difícil. Ahora la amenaza de que los abismos entre hombre y hombre se vuelvan insuperables es cada vez más implacable. Hace 35 años me di cuenta de que ésta es la verdadera cuestión decisiva de la humanidad. Desde entonces he señalado constantemente que el futuro del hombre, en su condición de tal, depende de la restauración del diálogo. Es así como tuve una intensa satisfacción cuando hace poco leí palabras en las cuales un hombre competente, de los que no abundan, Robert Hutchins, formulaba la importancia y la posibilidad de una *Civilization of the Dialogue*. "The essence of the Civilization of the Dialogue —dice Hutchins— is communication. The Civilization of the Dialogue presupposes mutual respect and understanding, it does not presuppose agreement" [1]. Y más adelante: "It is no good saying that the Civilization of the Dialogue cannot arise when other party will not talk. We have to find the way to induce him to talk" [2]. Hutchins recomienda como medio adecuado demostrar interés y comprensión para lo que tiene que decir el otro. Pero se necesita una condición esencial: vencer la sólida desconfianza del otro y también nuestra propia desconfianza. Con ello no me refiero a la primitiva desconfianza tradicional, como la que se manifiesta frente al extraño, al nómada, al desarraigado, la desconfianza del labrador en su apartado cortijo ante quien repentinamente aparece paseando por el campo. Me refiero a la desconfianza universal de nuestra época. No hay nada que se oponga tanto a la evolución de una cultura del diálogo como el poder demoníaco que rige a nuestro mundo: la desconfianza por principio. ¿De qué nos sirve inducir a que otro hable si por principio hemos decidido desconfiar de lo que diga? Ya el encuentro con él se lleva a cabo desde la perspectiva de la poca confianza que nos merece. Y esta perspectiva no es infundada, ya que desde una perspectiva similar se realiza su encuentro con nosotros. La desconfianza fundamental, al manifestarse, motiva nueva desconfianza, y así sucesivamente.

Es importante percibir con claridad en qué se distingue la des-

1 "La esencia de la Civilización del Diálogo es la comunicación. La Civilización del Diálogo presupone respeto mutuo y comprensión, no presupone acuerdo".

2 "No está bien decir que la Civilización del Diálogo no puede surgir cuando el otro intelecto no quiere hablar. Tenemos que encontrar la manera de inducirlo a ello".

confianza específicamente moderna de la primitiva, es decir, de la desconfianza que parece inherente al ser humano y que ha dejado sus huellas en todas las culturas. Siempre hubo innumerables situaciones en que un hombre, al tratar con su prójimo, fué asaltado por la duda de si podía confiar en él, es decir, si el otro realmente pensaba lo que decía y si obraba de acuerdo con sus palabras; situaciones en que el hombre creía que sus intereses vitales le exigían sospechar que el otro se esforzaba por parecer diferente de lo que era y que debía estar alerta para rechazar la imagen ficticia que se le imponía. En nuestro tiempo se ha agregado algo esencialmente distinto que con un poder mucho mayor puede minar los fundamentos de la existencia interhumana. Ya no se teme simplemente que el otro disimule de un modo intencionado, sino que se supone, sin más, que no puede proceder de otra manera; la diferencia que él adopta entre su opinión y su expresión, entre su expresión y su conducta, ya no se entiende como un propósito deliberado, sino como una necesidad esencial. El otro me comunica el aspecto que ha conseguido ver en determinado objeto, pero en realidad yo no hago caso de lo que dice; lo que dice no es para mí una contribución que yo deba tomar en serio para el conocimiento de ese objeto; más bien trato de averiguar qué lo impulsa a decir lo que dice, qué motivo inconsciente, qué "complejo", por ejemplo. Él expresa una idea sobre un problema vital que me preocupa, pero yo no reparo para nada en el contenido de verdad que hay en lo que expresa; sólo me preocupa saber qué intereses, del grupo al que el otro pertenece, se disfrazan en este juicio aparentemente tan objetivo; la idea es para mí, considerada como idea del otro, una mera "ideología". Mi tarea principal en el trato con el prójimo consistirá pues en descubrir sus intenciones y en desenmascararlo, considerándolo desde el punto de vista de la psicología individual, o de la sociología, no tratándose entonces de una máscara que él se haya colocado para engañarme, sino de una máscara que le ha sido impuesta sin que él lo sepa, de modo que el verdadero engañado es su propia conciencia; estos casos extremos suponen, naturalmente, innumerables matices. Al modificarse una actitud fundamental que en las doctrinas de Marx y Freud alcanza su racionalización científica, la desconfianza de hombre a hombre ha llegado a ser existencial en dos sentidos: no se limita a poner en tela de juicio la sinceridad y la probidad del otro, sino también la armonía íntima de su existencia misma, y no sólo anula la conversación sincera entre

contrarios abiertos o secretos, sino también la espontaneidad de la coexistencia del hombre con el hombre. Ahora el gran deporte en las relaciones interhumanas es adivinar intenciones y desenmascararlas, aunque quienes lo practican no sospechen hacia dónde los arrastra. Nietzsche elogiaba el "Arte de la desconfianza", pero en cierta forma lo ignoraba, porque es natural que el juego llegue a ser tanto más completo cuanto más recíproco sea, es decir, en la medida en que el que desenmascara se convierta en objeto desenmascarado. Así, para el futuro debe preverse un grado de reciprocidad completa y acabada en la desconfianza existencial; la plática se convertirá en mutismo y el sentido en desvarío. Todavía tiende el hombre a no herir al otro para no ser herido a su vez, y si a menudo se dispusiera a dudar de sí mismo aún podría detenerse a tiempo; pero lo demoníaco no entiende de bromas. Es que la desconfianza existencial no es ya, como la antigua, una desconfianza hacia mi prójimo, sino que es la destrucción de la confianza en la existencia en general. El hecho que desde una posición a otra no se pueda ya sostener ninguna conversación auténtica es el síntoma más notable de la enfermedad del hombre actual; la desconfianza existencial es la enfermedad misma; pero la destrucción de la confianza en la existencia humana es la intoxicación interna del organismo humano en su totalidad, intoxicación que ha dado origen a esta enfermedad.

Toda gran cultura ha sido en cierta medida una *Civilization of the Dialogue*. La substancia vital no consistía, como comúnmente se cree, en que hubiese individuos destacados, sino en el trato sincero de unos con otros; la "individuación" era solamente la condición para el despliegue de la vida dialogística. Lo que se denomina el espíritu creador del hombre no ha sido nunca otra cosa que la alocución, la alocución intelectual o artística del que está llamado a hablar a los capaces y preparados para escucharlo; y lo que se acentuaba era la dinámica general del diálogo. Desde luego, en todos los tiempos hubo graves inhibiciones internas y perturbaciones; la gente se mostró reservada e inaccesible, hubo hipocresía y seducción; pero toda vez que florecía el milagro humano se superaban las inhibiciones y dificultades con la fuerza elemental del mutuo reconocimiento de los hombres. Un hombre se dirigía a otro como al ser personal único que no es mutilado por error o turbación alguna, y aceptaba a su vez el acto por el cual el otro se dirigía a él; un hombre percibía al otro en su ser que sobrevivía a todos los simu-

lacros, y aunque se combatieran, se aprobaban recíprocamente en cuanto a lo que realmente eran. El hombre quiere ser aprobado por el hombre como lo que realmente es, y sólo en la reciprocidad hay auténtica aprobación.

A pesar de la progresiva decadencia del diálogo que es característica de nuestro tiempo; a pesar de la expansión de la desconfianza universal que la acompaña, persiste en el hombre la necesidad de ser aprobado, pero esa necesidad no encuentra ya una satisfacción natural. Por eso el hombre se encamina por una u otra de dos sendas ficticias: o busca su propia aprobación, o la de la colectividad a la que pertenece. Ambas tentativas están destinadas al fracaso. La autoaprobación del que no es aprobado por otro ser no puede subsistir; debe afanarse por rehacerla con esfuerzos cada vez mayores y finalmente se da cuenta de que ha sido inevitablemente descubierto. Pero la aprobación por la colectividad es pura ficción, porque es propio de ella aceptar y utilizar a cada uno de sus miembros como individuo determinado y aislado con tales o cuales condiciones y capacidades, aunque no sea capaz de reconocer a ninguno tal como es en su propio ser, es decir, independientemente de su utilidad para lo colectivo. Al hombre moderno, en la medida en que ha renunciado a la reciprocidad directa y personal de su compañero, no le queda más que trocar la aprobación perdida por otra ilusoria. Sí, no hay más salvación que la renovación de las relaciones dialogísticas y eso significa antes que nada la superación de la desconfianza existencial.

¿De dónde debe partir la voluntad para lograr esta superación? Más precisamente: ¿a partir de qué posición espiritual habrá que estimular al hombre para que realice su autocrítica en materia tan importante, si la desconfianza existencial ya se ha convertido en cosa corriente en él cada vez que trata de ponerse en contacto con sus semejantes? Es ésta una posición que puede caracterizarse como la crítica de la crítica. Se trata de demostrar un error fundamental y de enorme influencia en todas las teorías que se refieren a descubrir y desenmascarar intenciones ocultas. La esencia de este error consiste en que a un elemento de la constitución anímica y espiritual del hombre que había recibido poca o ninguna atención, y que ahora ha sido descubierto y aclarado, se lo identifica con la estructura total del hombre, en vez de integrarlo en ella. Uno de los principales postulados metódicos del conocimiento antropológico, en su sentido más amplio, debería ser la interpretación de cada ele-

mento recién descubierto y aclarado según su importancia e interacción con los demás elementos ya más o menos conocidos y explicados. Las cuestiones preliminares deberían ser: ¿Qué proporción existe entre el elemento nuevo y los demás? ¿En qué medida y de qué modo los determina y es determinado por éstos? ¿A qué dinámica ha sido incorporado en los distintos momentos de la génesis individual e histórica de la existencia humana? Por lo tanto, la ciencia debería comenzar siempre por trazar las fronteras de la validez de las tesis que pueden sostenerse acerca del elemento recién descubierto y aclarado, es decir, determinar dentro de qué esfera pueden pretender validez. Las teorías que se refieren a descubrir y desenmascarar intenciones, tanto las psicológicas como las sociológicas, han omitido trazar estos límites. Siempre han reducido al hombre al elemento recién descubierto. Consideremos como ejemplo la teoría de las ideologías, por la cual las opiniones y juicios de un hombre que pertenece a una determinada clase social deben investigarse esencialmente como productos de su clase, es decir, en relación con la acción que su clase realiza para imponer sus intereses. Si se hubiera planteado con toda claridad el problema de la clase social y su influencia, las cuestiones científicas preliminares deberían haber sido concebidas en los siguientes términos: como el hombre se inserta en su mundo a través de una múltiple relación de esferas de influencia, desde la cósmica a la erótica, una de las cuales se presenta como su nivel social, ¿qué peso e interacción ejerce la influencia de clases, cuando se presenta en forma de ideología, con respecto a la existencia no ideológica de la persona? Es natural que la respuesta a tales preguntas pueda servir como programa del pensamiento científico; pero su objetivo sería una condición previa esencial para la exactitud de este modo de pensar. En cambio, las teorías ideológicas han reducido al hombre, poseedor de opiniones y formulador de juicios, a lo puramente ideológico. Esta desmesurada simplificación ha contribuído decisivamente a la formación de la desconfianza existencial. Si queremos superar esta desconfianza no debemos situarnos detrás de ella, aceptando sin crítica las manifestaciones humanas, sino que debemos ir más allá de ella, fijando a la crítica ideológica alcances y límites cada vez más exactos. Lo que pretendo no es un idealismo vago sino un realismo amplio y penetrante, un realismo mayor, es decir, aplicado a una realidad más vasta. No debe intentar descubrir intenciones en el hombre, sino que debe contemplar de un modo cada vez

más completo lo que hay en el hombre de revelación y de misterio, y la relación que existe entre éste y aquélla. No queremos confiar ciegamente en el hombre, pero sí queremos mirarlo con los ojos bien abiertos, es decir, queremos interiorizarnos de su multiplicidad y de su integridad, de su verdadera conformación, sin opiniones preconcebidas sobre estos o aquellos motivos secretos, con la intención de aceptarlos, acreditarlos y aprobarlos en cuanto nos lo permita este modo de interiorización.

Sólo cuando esto ocurra y en la medida en que ocurra podrá iniciarse un verdadero diálogo entre las dos posiciones en que la humanidad está actualmente dividida. Los que lo inicien deben haber superado en sí mismos la desconfianza *a priori* y ser capaces de reconocer a su interlocutor en toda la realidad de su ser. Y desde luego no serán hombres que hablen exclusivamente en su propio nombre; a sus espaldas se adivinará la multitud no organizada de los que se sienten representados por ellos. Esta clase de representación y delegación difiere totalmente de la representación y delegación políticas: no está aprisionada por los fines utilitarios de la hora, sino que posee la visión amplia y libre de lo que aclaman los que aún están por nacer; personas independientes, sin otra plenipotencia que la del espíritu. Y el espíritu, como se sabe, tiene actualmente menos poder visible que nunca; pero hay horas en la historia del mundo en que, a pesar de todo, basta la plenipotencia del espíritu para emprender la salvación del hombre y me parece que una hora así se aproxima para el mundo.

Los representantes a que me refiero conocerán las verdaderas necesidades de su propio pueblo y estarán dispuestos a trabajar por ellas; pero se ocuparán con ánimo comprensivo de las verdaderas necesidades de los otros pueblos y sabrán discriminar entre necesidades auténticas y exageradas. Sabrán distinguir implacablemente, dentro de lo que se denomina intereses encontrados, entre verdad y propaganda. Sólo cuando de la supuesta multitud de antagonismos quede el conflicto real entre las necesidades legítimas, podrá examinarse detenidamente su compensación. El punto de partida será el más sencillo en apariencia, pero, no obstante, ofrecerá algunas dificultades. ¿Qué necesita el hombre, cada hombre, para vivir como hombre? Porque si no se hace volar el planeta, el hombre —cada hombre— debe recibir lo que necesita para vivir como hombre. Saliéndose de sus respectivas posiciones y acercándose recípro-

camente, los que poseen la plenipotencia del espíritu se atreverán a pensar juntos desde un punto de vista mundial.

¿Qué resultará en última instancia lo más fuerte? ¿La confianza común en la existencia del hombre o la desconfianza mutua? Aunque se encuentren los representantes en quienes espero, su éxito dependerá de los representados, de su honestidad sin restricciones, de su buena voluntad —enemiga de la fraseología inútil— y de la exposición valiente de su propia persona. En la tierra, a los representantes sólo puede llegarles de allí la fuerza que necesitan. La esperanza en esta hora está puesta en los mismos que esperan, está puesta en nosotros mismos. Quiero decir con esto que está puesta en aquellos de nosotros que más profundamente sienten la enfermedad del hombre actual y que en su nombre pronuncian las dos palabras sin las cuales no hay curación: "Quiero vivir".

La esperanza en esta hora reside en una renovación de la espontaneidad dialogística entre los hombres. Pero vayamos más allá de la aflicción apremiante, más allá de la angustia y del cuidado de esta hora; veamos a esta aflicción con referencia a la gran senda del hombre y reconoceremos que la espontaneidad ha sido lesionada, no entre hombre y hombre únicamente, sino entre el ser humano y el fundamento primordial del ser. En lo más íntimo del conflicto entre desconfianza y confianza en el hombre se oculta el conflicto entre desconfianza y confianza en la eternidad. Si de nuestros labios logra realmente salir la palabra "Tú", entonces, después de un prolongado silencio y balbuceo, nos habremos dirigido nuevamente a nuestro eterno "Tú". Llegaremos a la conciliación por la expiación.

(*Traducción de Peter Seeligmann*)

MARTIN BUBER

DESTINO ESCANDINAVO

Que el destino de las naciones puede no ser menos interesante y patético que el de los individuos, es algo que Homero ignoró, que Virgilio supo y que sintieron con intensidad los hebreos. Otro problema (el problema platónico) es inquirir si las naciones existen de un modo verbal o de un modo real, si son palabras colec-

tivas o entes eternos; el hecho es que podemos imaginarlas y que la desventura de Troya puede tocarnos más que la desventura de Príamo. Versos como éste del Purgatorio:

Vieni a veder la tua Roma che piagne

prueban el patetismo de lo genérico, y Manuel Machado ha podido lamentar, en un poema sin duda hermoso, el melancólico destino de las estirpes árabes "que todo lo tuvieron y todo lo perdieron". Acaso es lícito recordar brevemente los rasgos diferenciales de ese destino: la revelación de la Divina Unidad, que hará catorce siglos aunó a los pastores de un desierto y los arrojó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron la Aquitania y el Ganges; el culto de Aristóteles que los árabes enseñaron a Europa, tal vez sin comprenderlo del todo, como si repitieran o transcribieran un mensaje cifrado... Por lo demás, tener y perder es la común vicisitud de los pueblos. Estar a punto de tener todo y perderlo todo es el trágico destino alemán. Más raro y más afín a los sueños es el destino escandinavo, que procuraré definir.

Jordanes, a mediados del siglo VI, dijo de Escandinavia que esta isla (por isla la tuvieron los cartógrafos y los historiadores latinos) era como el taller o vaina de las naciones; las bruscas tropelías escandinavas en los más heterógeneos puntos del orbe confirmarían este parecer, que legó a De Quincey la frase *officina gentium*. En el siglo IX los vikings irrumpieron en Londres, exigieron de París un tributo de siete mil libras de plata y saquearon los puertos de Lisboa, de Burdeos y de Sevilla. Hasting, merced a una estratagema, se apoderó de Luna, en Etruria, y pasó a cuchillo a sus defensores y la incendió, porque pensó que se había apoderado de Roma. Thorgils, jefe de los Forasteros Blancos (Finn Gaill), rigió el Norte de Irlanda; los clérigos, destruídas las bibliotecas, huyeron y uno de los exilados fué Escoto Erígena. Un sueco, Rurik, fundó el reino de Rusia; la capital, antes de llamarse Novgórod, se llamó Holmgard. Hacia el año 1000 los escandinavos, bajo Leif Eiriksson, arribaron a la costa de América. Nadie los inquietó, pero una mañana (según consta en la Saga de Erico el Rojo) muchos hombres en canoas de cuero desembarcaron y los miraron con algún estupor. "Eran oscuros y muy mal parecidos y el pelo de las cabezas era feo; tenían ojos grandes y anchas mejillas". Los escandinavos les dieron el nombre de *skraelingar*, gente inferior. Ni escandinavos ni esquimales

supieron que el momento era histórico; América y Europa se miraron con inocencia. Un siglo después, las enfermedades y la gente inferior habían acabado con los colonos. Los anales de Islandia dicen: "En 1121, Erico, obispo de Groenlandia, partió en busca de Vinland". Nada sabemos de su suerte; el obispo y Vinland (América) se perdieron.

Desparramados por la faz de la tierra quedan epitafios de vikings, en piedras rúnicas. Uno es así:

"Tola erigió esta piedra a la memoria de su hijo Harald, hermano de Ingvar. Partieron en busca de oro, fueron muy lejos y saciaron al águila en el Oriente. Murieron en el Sur, en Arabia".

Otro dice:

"Que Dios se apiade de las almas de Orm y de Gunnlaug, pero sus cuerpos yacen en Londres".

En una isla del Mar Negro se halló el siguiente:

"Grani erigió este túmulo en memoria de Karl, su compañero".

Éste fué grabado en un león de mármol que estaba en el Pireo y que fué trasladado a Venecia:

"Guerreros labraron las letras rúnicas . . . Hombres de Suecia lo pusieron en el león".

Inversamente, suelen descubrirse en Noruega monedas griegas y árabes y cadenas de oro y viejas alhajas traídas del Oriente.

Snorri Sturlason, a principios del siglo XIII, redactó una serie de biografías de los reyes del Norte; la nomenclatura geográfica de esa obra, que comprende cuatro siglos de historia, es otro testimonio de la grandeza del orbe escandinavo; en sus páginas se habla de Jorvik (York), de Biarmaland, que es Ariangel, o los Urales, de Nörvesund (Gibraltar), de Serkland (Tierra de Sarracenos), que abarca los reinos islámicos, de Blaaland (Tierra Azul, Tierra de Negros), que es África, de Saxland o Sajonia, que es Alemania, de Helluland (Tierra de Piedras Lisas), que es Labrador, de Markland (Tierra Boscosa), que es Terranova, y de Miklagard (Gran Población), que es Constantinopla, donde aventureros suecos y anglosajones integraron, hasta que el Oriente cayó, la guardia del emperador bizantino. Pese a la vastedad que surge de esta enumeración, la obra no configura la epopeya de un imperio escandinavo. Hernán Cortés y Francisco Pizarro conquistaron tierras para su rey; las dilatadas empresas de los vikings fueron individuales. "Carecieron de ambiciones políticas" explica Douglas Jerrold. Al cabo de un

siglo, los normandos (hombres del Norte) que, bajo Rolf, se fijaron en la provincia de Normandía y le dieron su nombre, habían olvidado su lengua y hablaban en francés...

El arte medieval es connaturalmente alegórico; así, en la *Vita Nuova*, que es un relato de orden autobiográfico, la cronología de los hechos está supeditada al número 9, y Dante conjetura que la misma Beatriz era un nueve, "es decir un milagro, cuya raíz es la Trinidad". Ello ocurrió hacia 1292; cien años antes, los islandeses redactaban las primeras sagas [1], que son la perfección del realismo. Pruébelo este sobrio pasaje de la Saga de Grettir:

"Días antes de la noche de San Juan, Thorbjörn fué a caballo a Bjarg. Tenía un yelmo en la cabeza, una espada al cinto y una lanza en la mano, de hoja muy ancha. A la madrugada llovió. De los peones de Atli, algunos trabajaban en la siega del heno; otros se habían ido a pescar al Norte, a Hornstrandir. Atli estaba en su casa, con poca gente. Thorbjörn llegó hacia el mediodía. Solo, cabalgó hasta la puerta. Estaba cerrada y nadie había afuera. Thorbjörn llamó y se ocultó detrás de la casa, para que no lo vieran desde la puerta. La servidumbre oyó que llamaban y una mujer fué a abrir. Thorbjörn la vió, pero no dejó que lo vieran, porque tenía otro propósito. La mujer volvió al aposento. Atli preguntó quién estaba fuera. Ella dijo que no había visto a nadie y mientras hablaban así, Thorbjörn golpeó con fuerza.

"Entonces dijo Atli: 'Alguien me busca y trae un mensaje que ha de ser muy urgente'. Abrió la puerta y miró: no había nadie. Ahora llovía con violencia y por eso Atli no salió; con una mano en el marco de la puerta, miró en torno. En ese instante saltó Thorbjörn y le empujó con las dos manos la lanza en la mitad del cuerpo.

"Atli dijo, al recibir el golpe: 'Ahora se usan estas hojas tan anchas'. Luego cayó de boca sobre el umbral. Las mujeres salieron y lo hallaron muerto. Thorbjörn, desde su caballo, gritó que el matador era él y se volvió a su casa".

[1] En el Diccionario de la Real Academia Española (1947) se lee: "Saga (del al. *sage*, leyenda) f. Cada una de las leyendas poéticas contenidas en su mayor parte en las dos colecciones de primitivas tradiciones heroicas y mitológicas de la antigua Escandinavia, llamadas los Eddas". Los errores que amalgama este artículo son casi inextricables. *Saga* se deriva del verbo islandés *segja* (decir), no de *Sage*, voz que en alemán medieval no tuvo la acepción de leyenda; las sagas son narraciones en prosa, no leyendas poéticas; no las contienen *los dos Eddas* (cuyo género es femenino). Los cantos más antiguos de la Edda datan del siglo IX; las sagas más antiguas, del XII.

Con esta prosa de rigores clásicos convivió (el hecho es singular) una poesía barroca; los poetas no decían cuervo sino cisne rojo o cisne sangriento y no decían cadáver sino carne o maíz del cisne sangriento. Agua de la espada y rocío del muerto dijeron por la sangre; luna de los piratas, por el escudo . . .

El realismo español de la picaresca adolece de un tono sermoneador y de cierta gazmoñería ante lo sexual, ya que no ante lo inmundo; el realismo francés oscila entre el estímulo erótico y lo que Paul Groussac apodó "la fotografía basurera"; el realismo norteamericano va de lo sensiblero a lo cruel; el de las sagas corresponde a una observación imparcial. Con justa exaltación pudo escribir William Paton Ker: "La mayor proeza del antiguo mundo germánico en sus últimos días la constituyeron las sagas, que encerraban fuerza bastante para cambiar el mundo entero, pero no fueron conocidas ni comprendidas" (*English Literature, Medieval,* 1912), y en otra página de otro libro rememoró: "la gran escuela islandesa; la escuela que murió sin sucesión hasta que todos sus métodos fueron reinventados, independientemente, por los grandes novelistas, al cabo de siglos de tanteo y de incertidumbre" (*Epic and Romance,* 1896).

Bastan los hechos anteriores, entiendo, para definir el extraño y vano destino de las gentes escandinavas. Para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda aislado y sin rastro, como si pasara en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes. En el siglo XII, los islandeses descubren la novela, el arte del normando Flaubert, y ese descubrimiento es tan secreto y tan estéril, para la economía del mundo, como su descubrimiento de América.

JORGE LUIS BORGES

FANTASMAS

Están aquí. Yo sé que por los aires
ocultos, incorpóreos se deslizan
tras de la transparencia, transparentes
burlan, diafanidad, tu poderío.
La luz no encuentra en ellos cristalinas
ni tiernas densidades que demoren
su paso, deshojando los capullos
del iris. Por el sueño a la deriva
ilimitados y fluctuantes flotan,
sin decidir sus formas todavía
porque a Dios se les van de entre las manos.

El tiempo les traspasa sin herirles
y sin contaminarles con sus fríos
guarismos, y los cielos que se admiran
de poder contenerles, sólo aluden
de lejos, muy de lejos a su nombre,
en el matiz de un malva pasajero
o en la borrosa indecisión de un cirrus.

En su callado asombro permanecen
porque sí, desde siempre, cuando el mundo
ensayaba sus formas primordiales,
contemplaban el torpe titubeo
del aprendiz azar, y decidían
por pudor ocultar su certidumbre,
y así fueron haciéndose invisibles
más cada vez en su misericordia.

Vieron la primer ola de los mares
intentar en la playa su ejercicio,
y al sol cuando sus hornos encendía
arrebatado el rostro bajo el tizne.
Oyeron germinar a las simientes
todavía inseguras de su oficio,
y en la secreta ramazón del cielo
brotar de sus capullos los arcángeles.

En plural unidad se sucedían
sus presentes ayeres desvelados,
y a través de nosotros se deslizan,
incorpóreos, ocultos, sapientísimos,
mirando nuestra sangre desde adentro,
asistiendo piadosos a su olvido.
Cuando la luz final cierre sus párpados
y vuelva la tiniebla a la tiniebla,
tal vez ligeramente estremecidos
recuerden que tuvieron un mal sueño
y seguirán fluctuando sonrientes.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

LA FLAUTITA

DEL piano, no esperéis ninguna amistad. Es una artesa donde todos pueden encontrar comida, un poco común. Me di cuenta de ello en el colegio de jesuítas donde estudiaba, un día que tuve que tocar en público a cuatro manos con un condiscípulo; nuestras manos tropezaron tan brutalmente sobre el teclado que tuve la sensación de una batalla. Ese instrumento que daba cabida a dos personas me pareció sórdido.

Mucho tiempo antes, mi padre me había prohibido que aprendiera el violín.

—¡El violín! ¡Nunca sabemos a dónde puede conducirnos!

¡Cuánta razón tenía mi padre! El violín vive, tiene un rostro, podemos alzarlo y llevarlo con nosotros. Podemos encerrarlo en una caja, esconderlo donde queremos, hacerle decir lo que queremos con nuestro corazón que sólo a través de él consigue expresarse. Y cuando el violín nos arrastra a su vez, lo seguimos a ojos cerrados hasta que nos ordene detenernos.

De nuevo supliqué a mi padre que me dejara estudiar violín. Tardó en responder, pero sus palabras me causaron una decepción cortante y decisiva. Mi padre me rogaba que no pensara más en el violín.

—¡El violín no conduce a nada!

Comprendí con dolor que el violín era inasible. Mi padre me

permitía aprender otro instrumento, siempre que lo eligiera entre aquellos de la charanga. Hasta entonces no había pensado en pedir mi admisión en esa música que hacía más militar aún la disciplina del colegio y en la que mi hermano mayor desempeñaba un papel considerable, el del cornetín, al que le estaban asignadas las partes de más efecto. Los cobres me daban susto, el tambor y el bombo me eran odiosos.

Después de reflexionar, decidí participar en la charanga, al lado de mi hermano, entre los cobres; al fin y al cabo, eran éstos los que mejor cantaban. Pero todos los puestos estaban ocupados, desde la corneta ligera hasta el inmenso bombardón. Como me mostré herido en mi amor propio, que en este caso era el amor a la música misma, el director me dijo que tal vez fuera posible agregar a la charanga un nuevo instrumento, una flautita. En seguida pensé en esas flautas de hierro blanco, tan disonantes, y que parecen siempre resfriadas. En ese caso, era preferible renunciar al momento. Pero cuando el director de la charanga, que también era nuestro profesor de música, me hizo una descripción elogiosa de la flautita, recalcando que era de madera, y de una madera especial, muy cara, por otra parte, con una llave de metal para cada agujero, acabé por aceptar. Insistí para que me permitiesen escoger la flauta grande, a la que tuvo el poco tacto de aludir mientras me consolaba. Pero entonces encontré la misma negativa que la de mi padre ante el violín:

—¡La flautita o nada!

Cuando me trajeron la flautita, quedé penosamente sorprendido al verla tan pequeña. Me habían engañado. Entre los demás músicos, cargados de instrumentos deslumbrantes y pesados, yo me cubriría de ridículo con esa flautita humillante, propia de un niño. Sin embargo, pensé que sería el único en tocarla; eso me daba cierto prestigio. Además, el director me hizo notar hasta qué punto mi papel era envidiable, pues consistía en adornar la charanga con una parte exclusivamente melódica. Raro privilegio es cantar siempre cuando los demás fatigan sus pulmones en las modestas funciones del acompañamiento.

Recobré la alegría, empecé a sentir orgullo. La pena vino más tarde: cuando soplé por primera vez en la embocadura, no salió ningún sonido. El profesor llevó la flauta a sus labios y extrajo de ella varias notas cuyos sonidos me deleitaron. Le arranqué el instrumento de las manos y soplé a mi vez; nada brotó de la madera hueca, a pesar de mis angustiosos esfuerzos.

Yo soplaba con demasiada violencia. No se sopla en una flautita muy cara como en un instrumento de pocos centavos; debe uno hacerlo con decisión, pero con arte; soplar con la punta de la lengua entre los dientes.

—Como si escupieras una brizna de hierba.

El profesor escupió, y pude observar sus labios gruesos y repugnantes. Se llamaba Moulart, nombre que corta el apetito. Cuando me devolvió la flauta, estaba húmeda. Moulart traspiraba: veía uno el sudor en su cabeza medio calva y detrás de sus bigotes transparentes. Sin poder evitarlo, pensé en el arco tan limpio del violín. ¡Con qué repugnancia puse de nuevo mis labios en la embocadura! Después de media hora de esfuerzos, conseguí extraer de la flauta algunos sonidos muy imperfectos, y esta primera victoria me hizo olvidar el asco de una saliva que no me pertenecía.

Por lo demás, Moulart era bueno. Sonreía siempre, hasta cuando yo le daba más trabajo. No sonreía para burlarse sino porque su rostro blanco y tenso necesitaba sonreír. La sonrisa le hacía las veces de sangre. Después de la segunda lección, más fructuosa que la precedente, llegué a quererlo. ¿Acaso el profesor Moulart no había soplado toda su salud en todos los instrumentos de la charanga, grandes y pequeños, que le chupaban cotidianamente un poco de su vida? Soplaba diez lecciones matinales, y en los días de asueto, cuando la música atravesaba cantando la ciudad, el director no se contentaba con marcar el compás; llevaba siempre consigo una corneta de llaves u otro instrumento para reforzar alguna parte de la orquesta que no le inspiraba demasiada confianza.

Una vez oí al prefecto que decía:

—¡Moulart se mata trabajando!

Desde entonces lo consideré moribundo. El soplo que me daba me pareció precioso.

Sin embargo, después de cada lección yo secaba con la punta del pañuelo la embocadura de la flautita.

Hice algunos progresos y le tomé cariño a la flautita. Me pertenecía, podía guardarla en el pupitre con mis cuadernos y mis libros. También ella comenzaba a quererme, pues respondía a mi soplo. Más de una vez me sucedió en el estudio que descuidara mi trabajo para contemplarla; sosteniendo con la frente la tapa del pupitre, la sacaba de su estuche. Acariciaba con la gamuza las llaves de níquel que brillaban sobre sus bisagras. Y la madera negra brillaba tan francamente como las llaves.

La importancia de mi flautita creció a medida que nos acercábamos al ensayo general. Uno de los trozos que la charanga debía ejecutar la próxima vez que saliéramos por la ciudad era un paso redoblado que Moulart había compuesto especialmente para mí, adornado de un solo de flauta maravillosamente leve, pero tanto más difícil cuanto que se inmiscuía a contratiempo en un trozo muy complicado que tocaba el cornetín.

La dificultad multiplicó mis fuerzas, más en los dedos que en el aliento; los dedos habrían hecho prodigios si el soplo se hubiese mostrado a su altura. No sabía escupirlo como era debido, expulsarlo con un golpecito vigoroso de la lengua y empujarlo como una bala minúscula por el tubo. Mi soplo era demasiado húmedo, el sonido partía mal y erraba el blanco como un pistoletazo torpe.

—¡Demasiado viento, demasiado viento! —repetía Moulart.

Sin embargo, los dedos avanzaban, obreros más dóciles, y a veces de tal modo olvidados del aliento que estaban encargados de conducir, que su carrera brincaba sobre una música cuyos sonidos estallaban mucho mejor en mi cabeza que en el instrumento. Sucesivamente o al unísono, el merlo, la curruca, el ruiseñor o la oropéndola pasaban por el cielo azul de mi memoria.

Cuando llegó el día del ensayo general, yo había trabajado tanto que conseguí soplar en debida forma. Pero la emoción, Moulart, ¿podía usted preverla? Usted, tan elocuente, tan diestro para enseñar el "golpe de lengua", ignoraba qué golpe puede asestar el corazón a la música, hasta matarla sobre los labios mientras la sentimos retumbar en el alma.

Sin embargo, nada hizo preveer el ensayo que no fuera reconfortante. Mi lengua farfulló varias veces. Moulart tuvo paciencia, después se enojó. Su atroz pañuelo rojo hizo relucir su cráneo blanco. Pero al final, en medio del tronar de los cobres que hacían temblar los cristales, mi flautita lanzó su silbido aéreo. Moulart estaba encantado. Mi hermano, a quien le habían confiado el solo de cornetín en torno al cual el mío se enroscaba como una viñeta alrededor de una mayúscula, me concedió su confianza, y todo mi orgullo pasó por el estrecho tubo de mi flauta.

Al día siguiente, día de fiesta, la charanga se balanceaba por la ciudad entre los aplausos de las banderas. Como mi solo estaba al fin del programa, pude gozar de las ventanas abiertas, de los rostros extasiados, de la escolta de transeúntes y de la banda de chicuelos amontonados en torno al bombo y los tambores. Yo lle-

vaba gravemente mi flautita como Moulart su batuta. Cuando el golpe de los címbalos anunció el último trozo, mi corazón brincó súbitamente y la flauta saltó a mis labios. Observaba a Moulart que marcaba el compás con la batuta. Moulart también me observaba. Bajo esa mirada que no me concedía bastante fe, perdí la mía, tembló mi flauta, se amedrentó mi soplo. No conseguía expulsarlo con la lengua.

—¡Más fuerte! —aullaba Moulart.

Sus ojos, que le salían de las órbitas, me hirieron como dos municiones. Ante su orden, mis dedos perdieron a su vez toda continencia. Se acompasaban desgarradoramente a la derrota de mi corazón. Cerré los ojos y me sentí a tal punto perdido que en lugar del solo no vi más que un abismo por donde caía vertiginosamente. La misma flautita se me escapó de golpe. Moulart acababa de arrancarme el instrumento; me deslizaba en la mano su batuta, y ahora sus gruesos labios ejecutaban mi solo cuyas notas, una por una, me cubrían de ridículo.

Volví al colegio como un náufrago. Moulart se contentó con chancear. Demasiado triste para apreciar esa benevolencia heroica, preferí las amonestaciones de mi hermano mayor; mi torpeza había estado a punto de comprometer su éxito. No puede menos de compadecerme de mi flautita. ¿Esta vez, acaso, la saliva victoriosa de Moulart no la había deshonrado para siempre? Estuve largo rato limpiándola, hasta borrarle los vestigios de la afrenta.

Por suerte, se acercaban las vacaciones de julio. Pronto olvidé el accidente de la charanga para lanzarme en esa dicha de libertad que sonreía con los móviles paisajes que el tren nos ofrendaba cada trimestre. Hasta olvidé la flautita, o mejor dicho la guardé religiosamente en su estuche, presintiendo la embriaguez con que habría de inundarme muy pronto, cuando terminara el viaje, con el aire más respirable de la casa.

Al dirigirme a la estación, llevaba en una mano la valija y en la otra la flautita. Eché la valija sobre la red y coloqué la flautita a mi lado, sobre el asiento. El largo viaje atormentaba mi paciencia. Los cuadros de la ventanilla desfilaban como una serie de rostros, cada vez más conocidos y que me reconocían, hasta que vi uno que me era familiar. Precedía al de los arrabales. Éste se mostró a su vez como un viejo servidor que anuncia a su amo. Bajé el vidrio, me incliné hacia afuera. Cuando el tren aminoró su marcha, mientras resonaba el silbato de la locomotora, mis miradas se lan-

zaron sobre el andén. Latía mi corazón, la estación cantaba como una pajarera. Distinguí a mi madre y a mis hermanas que seguían la entrada del tren. De un salto me encontré entre ellas y me perdí en sus besos.

Caminaba orgullosamente del brazo de mi madre, oyéndola hablar y olvidando responderle. Como ella, la ciudad hallada nuevamente me parecía renovada, iluminada, y, a medida que nos aproximábamos a casa, pronta a cubrirme con la misma ternura que sentía en el brazo de mi madre.

De pronto, oí la voz de mi hermano que caminaba detrás de nosotros:

—¿Y tu flauta, Federico?

—¿Mi flauta? —repetí, como si le preguntara dónde la había él colocado.

—¿Dónde está? La has olvidado en el tren.

Soltándome del brazo de mi madre, me palpé los bolsillos. No cabía duda. Había olvidado mi flautita en el asiento.

La calle se oscureció, se retrajo. Fué como si el tiempo acabara de consumirse en el segundo de una pesadilla. Mientras me dejaba arrastrar por mi madre a la estación, me pareció que retrocedía hacia el colegio. Nada pudo convencerme de lo contrario. Mi flautita estaba perdida, desvanecido el aire de las vacaciones, todo el aire de la casa que sólo a través de aquélla me preparaba a respirar. Ni siquiera escuché la reclamación de mi madre al jefe de la estación. Mi flautita estaba perdida sin remedio.

Mi padre se negó a comprarme una flauta nueva.

Poco tiempo después de volver al colegio, supe que un instrumento de la charanga estaba libre. Era un espantoso saxófono, muy grande, muy pesado de llevar, abollado, y cuya embocadura de cobre, más ancha que mis labios, tenía un gusto amargo. Moulart me previno que no me podría confiar sino una parte en la que no habría jamás ningún solo. Acepté, sin embargo, porque significaba una hora menos de estudio por semana, una hora de libertad, una hora entera durante la que podría pensar en el violín inasible, en la flautita, su hermana perdida, en todo aquello que podemos alcanzar únicamente por el corazón.

(Traducción de José Bianco)

FRANZ HELLENS

EL ANGEL Y EL METODO [1]

ALIENTA en Valéry un carácter prodigioso, un héroe moral. Tanto o más que en su alabada inteligencia, cuyos frutos implican la expectación y el activo descontento, en su admirable carácter encontramos las cualidades que lo imponen al doblegado porvenir. Su ejemplo singular no está por debajo de su obra, cumplida en un ámbito de exigencias donde el goce no se distingue del sacrificio. Lo anima una felicidad creadora que aparece potenciada por riesgosas exploraciones y por supremos escrúpulos. Antes que ensanchar los dominios del arte, antes que ofrecer nuevos dones a la literatura, intenta como un examen de confines y quiere reconocer el intrincado mundo de las posibilidades. Esta *asocial* proyección de su espíritu convierte al hombre, al sujeto cognoscente, en materia de análisis apasionado y en ídolo provisorio.

Se ofrenda a sí mismo con obstinación generosa, vuelve a su interioridad como quien se dedica un atrayente espectáculo, se reclama y atiende para presenciar los ramificados episodios de su conciencia. Addison compara las peripecias del alma a una representación teatral de la que somos, a un tiempo, autores, intérpretes y espectadores. Valéry no muestra interés por los sueños difusos del alma, pero hace de la conciencia un teatro donde el dramaturgo, el actor y la platea —sustancia una y trina— constituyen un bloque indistinto. Por lo demás, el símil mencionado refleja y halaga los gustos de M. Teste, cuyo pensamiento suele encontrar acicate en la fábula teatral.

Los devotos de la poesía momentánea o espasmódica no encontrarán en Valéry ninguna satisfacción estética. Sus potencias profundas persiguen la unidad, una preparada y densa unidad cuyo andamiaje visible puede ser el poema. Ese designio unitivo lo aparta de sus fulgurantes contemporáneos, en quienes siempre advertimos aceptaciones promiscuas y hallazgos verbales desligados.

En su orbe literario, un hipérbaton o una metonimia valen tanto como una pasión o un afecto. (No siempre logra esta pari-

[1] Estas páginas forman parte de un ensayo sobre la personalidad y la obra de Paul Valéry.

dad, pero siempre la pretende.) Somete y pliega la vida al arte, no el arte a la vida, dilección esta última que mueve a la mayoría de los escritores de nuestro tiempo. Armado de sí mismo y dócil a la potestad de su método, se muestra enérgico en el rechazo de los *hechos* y las pasiones para que se advierta mejor el interés que le inspira la vida del pensamiento; su extremosa actitud responde a un propósito formal, elocutivo. De su prédica se desprende que el supremo deber de la inteligencia consiste en reflejar la inteligencia; este parco evangelio coloca entre paréntesis el mundo externo, como si fuera una digresión insustancial o una impureza literaria.

Valéry se empeña en traer a su heredad todo aquello que lo excede o lo desborda; la lucha expresiva a que se entrega perdería interés para él si la incertidumbre, el anhelo y el resplandor huyente de los bienes posibles no jalonaran su desarrollo. Manifestar una fuerza que naturalmente se posee nada tiene de osado y es pobre hazaña; cuando el artista convierte en valor positivo su deficiencia o su inferioridad realiza la aspiración estética más importante y laudable. No creemos que se haya intentado plasmar una forma que sirva de vehículo a los defectos y las limitaciones del escritor; también en la flaqueza y el desmedro, cuya revelación nadie arriesga, puede cumplirse el proyecto artístico. El obsesivo afán de los "altos niveles" deja en una zona de sombra la esencia personal y única de quien lo padece. Valéry no se propone, como es evidente, dar estado literario a su intimidad, pero en el terreno constructivo y técnico codicia siempre lo que está más lejos de sus manos. Digamos, asimismo, que se niega a rehacer en términos de arte el mecanismo de la simplicidad o de la insignificancia; parece natural, por lo tanto, su afianzamiento en el ensayo y en la poesía, géneros que, a diferencia del narrativo, no intentan o no alcanzan a reproducir los aspectos negativos de la cuantiosa realidad.

Cuando escruta los *orígenes* de su obra, Valéry no hace más que confesarnos sus gustos, siempre dignos y complejos, claro está, pero gustos al fin. Su concepción de la poesía, contra lo que pueda suponerse, no arranca de principios generales sino de inclinaciones y tendencias cuya raíz hedónica está a la vista. Así lo demuestra su vocabulario que, aún en el momento argumental, aparece teñido de subjetivismo. "Recuerdo —ha escrito— que la sola idea de composición o de construcción solía embriagarme..." En el pórtico de *La Soirée* se evoca así: "Poca confianza tenía en mis medios, y hallaba en mí, sin dificultad alguna, todo lo nece-

sario para odiarme; pero me alentaba mi deseo infinito de precisión, mi desprecio de las convicciones y de los ídolos, mi repugnancia por la facilidad y mi sentimiento de las propias limitaciones". Embriaguez, desconfianza, odio, deseo, desprecio, repugnancia, sentimiento: éstas son las notas dominantes en los significativos párrafos precitados. Justo es agregar, sin embargo, que nunca intentó erigir una Poética y que en todo momento se abstuvo de imponer sus juicios estéticos. Las famosas clases que dictó en el Colegio de Francia sólo nos confiaron sus obstinados *ejercicios* y sus abstrusas experiencias.

Escritor metódico pero no sistemático, el movimiento de su prosa conceptual suele dejarlo en una encrucijada; tendencias opuestas conquistan alternativamente su espíritu, que parece oscilar entre Heráclito y Parménides. En ocasiones, la inasible sustancia del pensamiento, la fluidez de los episodios mentales centran todos sus problemas en el problema del tiempo, confesándose de este modo un arquetipo de nuestra época; otras veces, bajo la seducción de realidades que tiene por determinables y fijas, lo desvela una suerte de afán legislativo, una abarcante curiosidad científica que se aplica a todos los hechos y las cosas pasibles de normativa ordenación, y así adueñado del mundo, sólo descubre en él cristalizadas simetrías.

Valéry ha fortalecido con nuevos y sólidos argumentos la teoría antiplatónica de Poe. La sagrada inspiración, en su arrebato irrefrenable, parece excluir toda norma objetiva, todo estable sistema de relaciones en el que pueda determinarse la justa concordancia de las causas y los efectos. La doctrina artesanal, en cambio, confía en la existencia de *constantes* emocionales, categoriza y concede universalidad a la sustancia estética. El poeta ya no es movido por una especie de ebriedad divina, sino que permanece en la cordura para crear la embriaguez de los otros. La obra se desprende del autor, cuyas íntimas crisis de poseído, tal como las imaginaban los antiguos, nada tienen que ver con el arte. El poeta deja, pues, de ser un actor, un espectáculo personal para que sus ofrendas concretas tengan vida propia. Quien presencia y goza el arte es, en última instancia, quien lo determina: *en mi fin está mi comienzo.*

Ello no obstante, el cómputo de los efectos emotivos y el cálculo de las reacciones que han de operarse en el lector llevan consigo una petición de principio. En efecto, los que así especulan dan por segura la existencia de leyes psicológicas de validez general; esta

certeza aún carece de las debidas probanzas. Ni Poe ni Valéry aducen testimonios definitivos en tal materia. A pesar de ello, su herencia es sólida y duradera: nos han enseñado a corregir los yerros expresivos de los dioses, unificaron las facultades creadoras mediante la sensata incorporación de la inteligencia analítica —durante siglos separada de las vivencias poéticas, como si la sensibilidad más rica no fuera también la más exigente— y, afortunados en la empresa de dar una medida humana a las humanas obras, después de ellos el conocimiento reflexivo dejó de ser la enfermedad vergonzosa del arte. Para acceder al poema, ya no es necesario retrogradar al estado de naturaleza ni disolverse gozosamente, por la vía del éxtasis, en la inmensidad del cosmos.

La tesis de la inspiración virginal supone o insinúa que no existen procesos culturales; viene a decirnos, poco más o menos, que la historia del espíritu deja intacto y solo al escritor evolucionado. El hecho de que innumerables conquistas y experiencias se pierdan en el subsuelo de la memoria colectiva no resta gravitación a la secular energía precedente; ese universo dormido se manifiesta en los automatismos, en los momentos menos vivaces del artista. La subconciencia puede imponernos estados generales, preferencias ocultas y hasta rumbos de naturaleza afectiva. Nunca forja un estilo. (Valga nuestra aclaración: cuando decimos que es vano el intento de eludir el añoso legado cultural, damos por descontado que en él ha de verse la historia del espíritu —con su arrastre estilístico y con su carga de experiencias estéticas— y no los sedimentos anímicos o emocionales que reaparecen en la intimidad de *todo* ser humano, ya civilizado, ya selvático.)

Adversarios naturales del espíritu, los fanáticos de nuestro tiempo ignoran o quieren olvidar que todo gran arte se halla más cerca de los puros problemas que sus provechosas soluciones. Ni Esquilo ni Shakespeare han rectificado el orden exterior de los acontecimientos, si bien es cierto que ambos impulsaron, por el sólo hecho de ser creadores esenciales, las aventuras del alma y los progresos de la conciencia. Valéry no se erige en consejero del género humano; libre de toda intención pragmática, la sonora sustancia de su poesía, que no es rueda ni freno de la realidad, nunca se dirige a conmover los cimientos del mundo. Otros son los ámbitos donde repercute la profética exclamación de Rimbaud. Nuestro poeta contrajo un severo compromiso consigo mismo, no con los demás; en consecuencia, corresponde ceñir el análisis de su obra a los fines

que la informan. Creador de mecanismos estéticos, de su taller salen unidades artísticas que encuentran justificación en su propia ley y cuya autonomía es la mejor fianza de su perennidad. El goce fabril y el empeño artesanal que lo singularizan nos impiden aplicar a su poesía el acostumbrado metro sinestésico: nada hay en ella que permita equipararla a un organismo vivo. Quiere la rutina exegética que los libros sean personas, estructuras sensibles y animadas; de ahí las propiedades psíquicas —positivas o negativas— que suelen verse en ellos. Quienes los comentan tienden a juzgarlos con arreglo a su naturalidad, a su franqueza, a su inocencia, a su gracia, al buen trato con que seducen al lector. Creemos que no pasa de una forma retórica este paralelismo insostenible. Quizá pueda aplicarse a la obra literaria otra escala valorativa, otro canon de méritos y deméritos. Cabe considerarla menos un organismo sensible que un instrumento capaz de hacernos sentir. Cuando se quiso disponer de un medio apto a la apreciación de la temperatura se inventó el termómetro, que la significa o la numera pero no la reproduce. Así también con las fábricas del arte, tan diferentes de la realidad animada como el termómetro de la energía calórica.

Ya en la entraña de la cuestión que nos plantea el arte precavido de Valéry, tal vez no sea imprudente contemplarla desde nuestro personal punto de vista. Con asentimiento casi general se tiende a encarecer aquella poesía que es fruto de una facilidad desprevenida, de un movimiento incontenible y pujante del alma. Según esta preferencia, el "verdadero" poeta ignora los instrumentos que maneja y, totalmente ajeno a su pasado y a sus experiencias, asciende al Monte Parnaso con infalible seguridad de sonámbulo. A esta unánime convicción es dable oponer un argumento empírico, por no decir estadístico: si confrontamos un número *x* de bosquejos poéticos con un número *x* de poemas ya sometidos a correcciones y trabajos de lima, hemos de ver —el mundo ha visto— que tienen mejor audiencia estos últimos. La íntima cronología del poema cuenta tanto como el largo proceso perfectivo que se cumple en el espíritu de su autor. Sólo por excepción, en la trayectoria normal de un poeta, se destacan y celebran sus obras de juventud. El buen sentido padece cuando otorgamos la más alta jerarquía a la página que condensa menos experiencias verificables. ¿Acaso la evolución de un texto puede ser diferente de la evolución interior del hombre? Enfrentamos aquí ese problema de ritmo o de tiempo

que ya exhuma Horacio en su *Arte Práctica;* esta obra cautelosa hace de la lentitud y el olvido los mejores criterios del juicio literario: el aplazamiento y la contención multiplican los dones del trabajo subsiguiente. Antes que establecer un paralelo entre el desarrollo de la obra y el desarrollo del hombre, queremos destacar lo mucho que puede el tiempo cuando remueve y dilata los territorios de la imaginación. (Como la música, la poesía crea un tiempo dentro del tiempo.)

Cualquier acervo literario demuestra que en los borradores no culmina la fortuna del escritor. Hubo quien confeccionó una antología de apuntes y estrofas que grandes poetas aventaron con descuido: dicha labor difundió tristeza en los ánimos mejor dispuestos. Se podrá oponer que el laboreo esmerado del poema favorece al ingenioso del idioma y no al "verdadero" poeta: basta tomar como ejemplo, con antelación a toda prueba de textos, un gran poeta indiscutido, para reconocer que sus pacientes exploraciones y sus lentas búsquedas acrecentaron el poderío de su obra.

Por mucho que admitamos la tesis del arrebato venturoso —tan extendida en América— parece cosa de milagro que la soberana voz de la Musa pueda coincidir, de primera intención, con una época literaria, con un idioma capaz de responder a ese armonioso dictado, con un definido conjunto de circunstancias y convenciones estilísticas.

Por otra parte, los trabajos del alma tienen ritmos diversos; sus momentos creadores se influyen mutuamente y arrastran intenciones heterogéneas. Tan cuantiosos, tan entretejidos se dan los estímulos y las causas en lo profundo del hombre civilizado, que la tarea de aislar o distinguir el impoluto arrebato poético, la pura visita del Ángel, siempre será tarea jactanciosa y estéril. Perdida en esa confusa trama la hebra angélica, nada justifica el rechazo de los ulteriores bienes conscientes.

El afán dirigido tiende a esclarecer lo que hay en nosotros de más entrañal y constante. Y lo que poseemos de más entrañal y constante quizá no sea nuestra propia persona, nuestras ocasionales vivencias y emociones. La vigilia del espíritu laborioso contribuye a revelarnos con más fidelidad que los ímpetus y las crisis del alma.

La tesis de la inspiración parece confiarlo todo al acento, al intransferible registro vocal, al íntimo *tono*. El gran artista, sin embargo, contradice el orden visible de los hechos y superpone su "propia" lógica a la lógica reconocida o aceptada que eslabona

seres y sucesos. Su labor trascendente consiste en descubrir los numerosos mundos implícitos o adormecidos en el nuestro. Valéry no ambiciona ningún objetivo trascendente, pero es indudable que su anhelo de unidad y su vocación arquitectónica lo apartan de la poesía que todo lo libra al temperamento.

El nuevo artificio se llama espontaneidad. Tanto hemos progresado, tantas virtudes artesanales hemos reunido a lo largo de muchos siglos de literatura, tan próximos a Mallarmé y tan inseparables de Joyce nos sentimos que forzosamente debíamos caer en la sutileza de la sencillez y del cándido impulso. Extrema consecuencia de lejanos y olvidados procesos psíquicos, la infantil desprevención que ahora nos seduce, y sobre la cual impera el denso y artificioso ayer, trae el recuerdo de las grandes épocas declinantes, de los fastuosos y vastos crepúsculos sociales. No otra cosa se anhela en tiempos de Watteau y de las marquesas-pastoras.

El escritor espontáneo blasona de sincero; cabría, pues, extender las anteriores observaciones a esas páginas suyas que fingen mostrarlo cabalmente, sin retórica y sin malicia. Con asombro —ha escrito Valéry— oigo hablar de sinceridad en el reino de la ficción. Cierta página de Alfonso Reyes establece el mismo distingo implícito en esa frase mordaz. Dice el mexicano: "El ilogismo de la creación y la lógica de la vida —o viceversa— corren por caminos diferentes, más engañosos por lo mismo que se entrecruzan. Detrás de la obra hay siempre una verdad general, pero no en el sentido histórico" [1].

Se ha dicho que las narraciones de Chesterton, más allá del ajedrez literario en que parecen agotarse, dejan entrever una singular intuición de la vida; este aserto conviene a los poemas de Valéry, que no espejan su persona ni ensayan la sinceridad, pero que sugieren una "verdad general", una inevitable reacción del hombre tocado por el mundo. Aquí no cuenta el esfuerzo reflexivo, aquí aparecen desbordados los propósitos del autor: toda obra humana es un indicio, toda construcción de la sensibilidad o del pensamiento acaba en símbolo. Valéry desechaba estos subproductos.

C. G. Jung renueva la vieja doctrina de la inspiración poética; lo traemos a estas páginas en virtud de haber sido enfrentado y contrapuesto, por algunos tratadistas de la Estética, al autor de *Eupalinos*. Según este psicólogo, en la hondura del alma, donde se

[1] *Tres puntos de exética literaria* (México, 1945).

acumulan los sueños y los mitos de la tribu o de la raza, se va formando oscuramente la obra de arte. Puesto que se yergue muy por encima de lo personal, la obra así gestada lleva una dirección que no es posible torcer sin daño de su esencia. El arte subyace en el artista como un impulso innato que se adueña de él y lo convierte en su instrumento expresivo. El predominio de lo personal representa una limitación, dado que la obra, en su imperioso crecimiento, es el mismo destino del poeta y condiciona su psicología. No es Goethe quien plasma a Fausto, sino Fausto a Goethe. Mirada desde este ángulo, la creación es comparable a una *síntesis a priori* que residiera menos en la conciencia que en los sedimentos profundos del ser. El verdadero literato sería, pues, no quien recibe y manifiesta ese legado infuso, sino la suma de sus bisabuelos soñadores. El fundamental artista —ramificado y diverso hasta orillar el enigma— se expresaría siempre desde el pasado. Con el apoyo de Jung, el arte de progenitura social o racial adquiere nueva energía teórica. Cuesta admitir que toda creación eximia debe ser una epopeya oscura, una formación aluvional y sin origen definido. En todo caso, se trata de una doctrina más próxima al arte folklórico que al arte evolucionado y personal de quienes, *antes* de haber compuesto la obra magna, desbordaban las posibilidades de su pueblo, de su nación de origen. No por casualidad los grandes creadores son, al mismo tiempo, hombres extraordinariamente complejos y singulares.

Favorece a Jung el hecho de que no siempre existe un acuerdo, una justa correspondencia entre el placer promovido y el trabajo realizado. Byron y Shelley, tanto como Rilke y Apollinaire, parecen corroborar su concepción objetiva y mística. Sin embargo, las virtudes milagrosas de estos ingenios son menos persuasivas y quizá menos firmes en el tiempo que las de sus hermanos aplicados —cuando estos últimos, claro está, se encuentran en el nivel de Victor Hugo y de Paul Valéry.

La tesis de Jung posee dos acusadas y fuertes propiedades antípodas: nos seduce pero nos impide su verificación. Por todos los humanos pasa esa corriente oscura y antigua, pero no en todos se manifiesta, de modo que seguimos ignorando el acento diferencial, el signo que potencia la privilegiada intimidad del creador.

Un hecho —la obra poética— resume y concentra los innumerables hechos acaecidos en el mundo, o por lo menos, en un

país saturado de tradiciones [1]. No hay advenimiento artístico posible sin una despaciosa agregación de causas, pero esta exigencia básica, por ser inseparable de todos los acontecimientos humanos, por darse en cualquier serie histórica, nada esclarece ni especifica. Cuando se comienza por la infinitud, cuando la parte equivale al todo, el juicio afirmativo y el negativo son una misma cosa, ya que el discernimiento se proyecta sobre una materia siempre extensible. Trabada por su grandiosidad, insatisfactoria por improbable, la tesis de Jung es una bella construcción artística levantada con materiales procedentes de la psicología. Las dádivas ancestrales que le dan justificación y soporte poseen un carácter francamente anónimo y, por lo tanto, vincularlas a un nombre, a una firma, a una persona, significa caer en lamentable incongruencia.

Representativo en grado sumo, su autor no se desvía de la turbia corriente irracionalista que atraviesa nuestra edad; su éxito inevitable lo circunscribe en el tiempo y lo convierte en dechado de los gustos actuales. Dice de los oscuros mitos y exalta los tenaces impulsos hereditarios. Todo lo remite al ayer, como si el tiempo presente no ejerciera influjo alguno sobre el artista. Ignoramos hasta qué punto las acumuladas energías ancestrales gravitan sobre nosotros; contrariamente, sabemos que la obra capital reanima y levanta todo el pasado yerto. La experiencia que recoge el creador en tanto que individuo pasible de aprendizaje, no cuenta para Jung.

Los símbolos y los mitos que persisten a través de las edades representan los sentimientos cardinales del hombre; condensan de manera figurativa sus afectos, sus terrores y sus apetitos, los que, a su vez, trazan las direcciones perennes del alma. El fuego erótico, el impulso bélico, la majestad misteriosa de las selvas y las noches, el pavor cósmico, la llorada ceniza de los antecesores, constituyen incentivos raigales y profundos. Encuentran su expresión natural en las formas místicas y simbólicas. Como si nadie los hubiera apreciado, Jung hace de estos sentimientos, que son las constantes del alma, su fundamental hallazgo estético-psicológico.

Se presentan al poeta imprevistos problemas de organización y de estructura cuya *inmediatez* no se compadece con las soluciones

[1] Afirma Jung que nadie, no siendo alemán, hubiese podido escribir *Así hablaba Zaratustra*. Puesto que de antecesores se trata, bueno es recordar el origen polaco de Nietzsche. También de Polonia venía Conrad, novelista del mar honrosamente incorporado a las letras inglesas.

dadas, hereditarias, subconscientes. Aquí estamos frente al reino de las posibilidades, donde el porvenir, ahora más fuerte que el ayer, afluye sobre el artista. Del pasado suelen provenir imágenes y mitos, sentimientos genéricos y designios comunes a todos los hombres; no creemos que imponga un sistema de relaciones verbales ni que gravite sobre aquellos procesos que surgen de la misma instancia expresiva, cuando la emoción se resuelve en acto. Por somera y descuidada que pueda ser esta faena concreta, sitúa al creador frente a la multiplicidad de lo incierto, a la vez que lo enlaza y confronta con el imperioso presente, con el medio artístico en que se halla integrado. Sea que quiera eludir o que se proponga aceptar el estilo de su época, hasta las más arraigadas e ingénitas esencias que va desprendiendo de sí han de verse, al asumir una forma, condicionadas por la actualidad decisiva. Los versos atribuídos al Ángel munífico o al subconsciente excitado suponen un centro fijo, un arquetipo inmóvil al que habría que referir las más diversas y contradictorias manifestaciones de lo poético.

Vanos son los distingos que ponen, a una parte, el *signo* científico; a otra, el *símbolo* primario: también el idioma del físico-matemático transparenta o compone una concepción del mundo. Sobre este bien trabado lenguaje no refluyen las corrientes arcaicas o sumergidas.

La atracción que sobre las sucesivas generaciones ejercen los grandes poemas clásicos poco tiene que ver con los símbolos generales que sustentan su trama. La emoción estética que nos infunden raras veces dimana de su sentido, de sus valores míticos o alegóricos. Suelen deslumbrarnos el ánimo a pesar de los símbolos que trasuntan y de las tendencias fundamentales que representan. A despecho del preconcepto en boga —ha dicho con indudable acierto Valentina Lahmayer— en muchos casos el símbolo es el único o el más importante de los elementos que el autor adopta por decisión consciente.

El buen sentido se resiste a ver una imposición del instinto en el advenimiento de aquellos símbolos que obedecen a cierto arbitrio arquitectural y simétrico. Una resuelta claridad guía los pasos de *Beatrice*, emblema de la Gracia, y de *Francesca*, emblema del Amor-pasión. Por lo demás, muchos son los poemas que, no obstante reposar sobre una imagen primaria, se dirían como alejados de su fuente, de su energía inicial. Otros valores y otras virtudes los encomiendan al futuro. Innumerables son las obras que sobre-

viven al desgaste de sus propios símbolos. Indiferentes al *Infierno* dantesco (a una imagen ancestral del castigo, queremos decir) no lo somos al poema donde llamea ese fuego expiatorio. No se trata —conviene ponerlo en luz— de una vitalidad simplemente *histórica*, como lo pretenden los caudillos del inconsciente colectivo [1]. De todos modos, no siempre la perención del sentido apareja la caducidad de la forma.

El inconsciente colectivo —afirma nuestro siglo— mantuvo vivo el paganismo, que vuelve con el Renacimiento; este vasto fenómeno sería, pues, fruto de ancladas reservas psíquicas que de pronto ascendieran hasta la superficie. Pero toda transformación social, toda versatilidad colectiva, dado que en el hombre subyacen innumerables posibilidades, puede encontrar antecedentes. Es natural que tras una larga represión, el espíritu de los pueblos quiera holgarse en la libertad y en los goces terrestres. Existe una analogía solamente "verbal" entre el paganismo politeísta y el Renacimiento que descubre insospechadas leyes físicas, sabe la configuración de nuestro planeta y acaba por estructurar un sistema mecanicista del mundo. Nos hallamos ante una similitud más cómoda que real.

La tesis de la inspiración tampoco encuentra asidero en el argumento histórico. Si la ingenuidad certera y el candor ejecutivo plasman el arte más puro y eminente, los ciclos creadores menos evolucionados serían necesariamente los mejor dispuestos a la gran poesía. Y no sólo acontece lo contrario, sino que es fácil observar este paralelismo significativo y, desde luego, adverso a la doctrina del mandato angélico: tanto en sus momentos de esplendor como en sus horas desmayadas, la poesía sigue el ritmo de todo el proceso cultural, sin anticiparse de manera apreciable a las demás cristalizaciones del espíritu. El hombre prehistórico, pese al sentido mágico que informaba su existencia, sólo percibió una vislumbre del fuego sagrado y apenas si vió pasar la sombra de la diosa. Sorprende, en verdad, que ese don excelso, que esa gracia anterior y superior a todas las civilizaciones, no haya caído luminosamente sobre la cabeza del bárbaro. A menos que la poesía sea mitológica, forzoso es convenir que el arte arcaico nunca accede al poema. Por lo que

[1] Toda expresión lograda —en opinión de Jung— implica la muerte del símbolo que fué su larva y que, de este modo disuelto, sólo podrá arrastrar una significación histórica. (Véase *Tipos Psicológicos*, Caps. V y XI, Bs. Aires, 1943). Queda por saber si, cumplido ese tránsito, perdura el hechizo estético.

sabemos, los sueños impersonales del hombre primitivo no suplen a Virgilio ni oscurecen a Shakespeare.

Indefinidas y vagas son las fronteras que separan lo raro de lo bello; tendemos a ver hermosura en los atributos simplemente curiosos y extraños que, por lo común, espejan modalidades de carácter personal o colectivo. Los valores estéticos tienen en lo raro un émulo insidioso y temible. Así lo prueban aquellas obras que corresponden a inmemoriales civilizaciones y cuya belleza intrínseca —si todavía es coercible— impresiona menos que su apariencia peregrina, inesperada. El asombro arqueológico suele adoptar el ropaje falaz de la admiración artística.

La moderna etnología no encuentra, cuando remonta los procesos anímicos y espirituales de los pueblos, una mentalidad primitiva propensa a reflejarse en símbolos determinados. Más bien descubre un sentimiento de la forma que se ajusta y proporciona a la naturaleza de los elementos expresivos de que disponen aquéllos, como también al grado de progreso técnico que los singulariza. Al parecer, la poesía directamente vinculada al lenguaje, las especies literarias de carácter rítmico, no afloran en las comunidades rudimentarias. Sólo en las fórmulas concebidas para el canto, para la liturgia gutural, el motivo poético se insinúa vagamente. Recientes investigaciones permiten afirmar que la canción es más antigua que la poesía, y que ésta se ha emancipado paulatinamente de la música; dichos procesos se ligan a la calidad de las experiencias vividas por aquellos pueblos remotos. El antropólogo Franz Boas demuestra que el rumbo y el valor de la actividad artística van siempre unidos a la pericia alcanzada en una industria, en una disciplina aplicada. Así en la ornamentación y demás formas de la plástica (*Arte primitivo,* México, 1947). El citado investigador, luego de sostener que la primera conquista es de naturaleza práctica, ilustra de este modo su convicción: "La experiencia técnica y la adquisición del virtuosismo han de haber conducido, probablemente, a que prevalecieran por lo general el plano, la línea recta y las curvas regulares como el círculo y la espiral, pues todas estas formas rara vez se presentan en la naturaleza, y en verdad son tan raras que difícilmente han tenido ocasión de imprimirse en la mente del hombre".

Dijimos que el arte arcaico, aunque siempre orillado a la fábula y al mito, no es pródigo en poesía. Plutarco nos recuerda que el siglo del hipotético Homero es también el siglo de Hesíodo y de

otros grandes arquitectos de cosmogonías. Una Grecia ya evolucionada y antigua contempla el advenimiento de la poesía lírica, y de la dramática. La informe Italia medieval en que florece Dante, ya se había realizado en Santo Tomás, en Cimabue, en Giotto.

Ocurre que las épocas más ricas en técnicas y disciplinas estéticas son justamente las que multiplican el arte con mayor generosidad. Si la inspiración congénita y el alma en estado de inocencia ceden la obra de arte, necesario será recordar que solamente los primitivos y los superrealistas han acertado con la verdad artística. Quienes sustentan esta creencia, para no agraviar la lógica, deben admitir que el laborioso Renacimiento fué una inmensa frustración y que el muy consciente siglo XIX extravió los caminos de la belleza. Consecuentes con su premisa, en la cueva de Altamira tendrán su museo y en las piedras etruscas su biblioteca.

Si el poema precede al poeta, si el inspirado es un agente pasivo, con todo derecho cabría disolver la Poética en Religión o en Metafísica; en cuanto al poeta, ya privado de íntimas decisiones, apenas si podría ser otra cosa que materia de las ciencias naturales, tal como el árbol cíclico o el ave predestinada. Admitida esta hipótesis, su historia personal y sus experiencias inmediatas nada significan.

Todo lo inmerso en nosotros puja por ser conciencia, todas las reservas caóticas del alma tienden a ordenarse y esclarecerse en el hemisferio diurno del ser. Ahora bien, el fenómeno de la inspiración, tal como habitualmente es descripto, se produce bajo condiciones tan inextricables como difusas. Ignoramos de qué modo su impulso vehemente y sagrado se vuelve comunicable, objetivo, racional; nada sabemos de ese pretendido tránsito que sitúa en la claridad lo que poco antes se encontraba en la sombra. Más bien cabría decir que la conciencia, sostenida por la voluntad (Alois Riegl asevera que la esencia de la obra artística es la voluntad de producir un efecto estético) explora y bucea los fondos de la memoria abisal, de donde extrae aquellos bienes que de alguna manera necesita. Si la inspiración anónima lo pudiera todo, sería imposible advertir una continuidad personal, una semejanza —siquiera sea esquemática y vaga— entre las sucesivas obras de un mismo poeta. Por lo común, esa continuidad, espejo de intransferibles modos individuales, se manifiesta a pesar de las mutaciones y de la creciente maestría de aquél.

Valéry aplica o introduce un *tiempo consciente* en el proceso de la gestación poética para que la borrosa larva que alienta en su

interioridad adquiera pleno desarrollo. No ignora que a flor de alma puede aparecer el "primogénito sobrenatural", pero sabe también que la venturosa casualidad nada tiene de orgánica y sostenida: por eso considera necesario movilizar todo el espíritu en la dirección de esa dádiva preliminar. Nada menos armonioso y arquitectónico que los sueños, cuya difícil comunicación denuncia la pobreza de su forma. Es precisamente su contextura informe y desmañada lo que nos lleva a escrutar con excluyente interés su velado sentido. La conciencia puede obrar sobre la subconciencia hasta dar cuerpo, en sus instancias de alta excitación lúcida, a las más extrañas y escondidas promesas. Desde el presente, no desde remotas edades, el movimiento de la creación encuentra su objeto y lo flexiona para adecuarlo al ámbito en que podrá sostenerse con equilibrio y aplomo.

Afirma Valéry que en la voluntad de hacer —no de expresar— hallamos la norma que nos permite apreciar la personalidad generadora del poema. Ahora bien, toda construcción supone un plan cuyas partes han de unirse por delicados ajustes, a la vez que exige un minucioso análisis de materiales. Ni el furor divino que se adueña presuntivamente del poeta, ni la promiscua subconciencia que discurre en él, pueden eximirlo de ese trabajo siempre *posterior* al impulso fundamental. La subconciencia librada a sí misma, al igual que un ejército que entra en batalla sin jefe y sin planes compartidos, sigue todos los rumbos e ignora sus fines últimos. Libre de convenciones, adopta y recorre el universo como impulsada por una cósmica adhesión que no siempre le permite detenerse ante los umbrales de la Poesía. La deliberada norma fija los límites de los objetos interiores que vamos separando de nosotros. En función de lo visible reconocemos y exploramos lo invisible; no hay proyección íntima que, en su momento concreto, no pase por la conciencia. Las vagas figuras que el alma compone sólo se exteriorizan y alcanzan vigencia real cuando se vuelven inteligibles, cuando el entendimiento las aprueba. De otro modo, la inspiración de raíz ancestral sería reflejo del pasado y negación del mundo inmediato en que se integra el poeta. Parece tenerse por fatal cierta injustificada contraposición entre la voluntad —eje del esfuerzo reflexivo— y la inspiración fluvial. Los panegiristas del ser pleno y perfecto, de paradójico modo, suelen acentuar este popular antagonismo: olvidan que también la voluntad y la firmeza reflexiva son atributos humanos, cualidades inherentes al hombre. En su empeño creador,

Valéry compromete y hermana todas las facultades, al tiempo que las jerarquiza para que lo superior no repose sobre insegura tierra ni se defina por lo inferior. La voluntad, el sentimiento, la reflexión y esa conciencia desganada que llamamos subconciencia —y que por darse con temido exceso es el menos codiciable de los bienes— confluyen y se contrapesan en su penosa instancia creadora, siempre regida con cetro de hierro.

CARLOS MASTRONARDI

LARGO VIAJE DE NAVIDAD[1]

I

Le había prometido a mi padre pasar Navidad en familia. Hace veinte años que mi padre y yo no celebramos juntos la Navidad. Él es pobre y cree en esas cosas: en reunir a sus hijos alrededor de la mesa de Navidad. Una vez más fuí un mal hijo... Pasé Navidad en Milán, en la cocina de Michele Rago, él y yo solos, hablando de nuestras chicas, que no estaban con nosotros. Por la noche, al separarme de otros amigos, pensé que me quedaba por delante media hora de tranvía, desde Corso Sempione a Piazzale Corvetto. Encontré niebla, nieve, y la ciudad tan desierta como en los tiempos de guerra. Hasta los tranviarios y los mozos de café celebraban el nacimiento de Jesús. Todo el mundo lo celebraba, aun los farmacéuticos. Me pareció justo; eso era democracia: que toda la gente descansara la noche de Navidad. De modo que debí hacer a pie algunos kilómetros de niebla y frío; los afronté pensando que también eso era democracia. Me sentía impregnado de niebla y en Largo Cairoli pensé que si echaba a andar hacia la estación abreviaría el camino y que si encontraba un tren podría sentarme a la mesa de mi padre al menos para San Esteban. Conté los cigarrillos que me quedaban: nueve. Podían bastarme.

Hallé un tren, tan silencioso y oscuro como si lo hubiesen arrumbado en un desvío. Subí al primer vagón de tercera. Sólo encontré

[1] Este relato pertenece al volumen *Mestiere da vagabondo* (Ed. Mondadori, Milán).

frío, tedio, tristeza si puede decirse así, porque estaba solo, helado, lejos de los míos la noche de Navidad. Entré en un compartimiento desierto; por las ventanillas, mal protegidas por listoncitos de madera, se colaba el viento. Y únicamente el viento y el cigarrillo encendido me acompañaban. Después apareció el guarda, un anciano de linterna al pecho y lista roja en la gorra: una lista, nada más. También él era pobre:

—No se quede aquí —me dijo—, tan solo... Adelante hay gente. Y donde hay gente hay calor.

Seguí el consejo. Estaba aterido de pies a cabeza; el frío me había helado todo el cuerpo.

Era verdad: donde había gente el aliento formaba una nubecilla más pequeña. O quizá fuese porque las ventanillas cerraban mejor. Me senté al lado de un hombre de impermeable y se me dió por pensar que su proximidad no me entibiaría. Encendí otro cigarrillo y miré al viajero que estaba frente a mí, tendido y ocupando dos asientos. Era un hombrecito pequeño; llevaba gorra y un abrigo ordinario cerrado al cuello con un alfiler. Los demás hablaban en voz baja, pero yo sólo estaba interesado en mí mismo y no hacía más que compadecerme por el frío que sentía. Cerré los ojos, sin dejar de fumar. No tardé en abrirlos: acababan de entrar tres jóvenes, como de treinta años. El más alto llevaba una chaqueta clara, estival, casi transparente.

—Aquí hay un asiento —dijo el que había entrado primero—. Ve a buscarla.

El hombrecito pequeño no les dejó tiempo ni para pedir permiso: tal fué la rapidez con que se levantó y dejó libre uno de los asientos.

En ese momento, empujada por el de la chaqueta, apareció una muchacha.

II

Se cubría con un abrigo de hombre, que se había puesto como si fuese un delantal: con la botonadura hacia atrás. El abrigo era grande y lo pisaba al caminar. En cuanto hubo entrado, con un ridículo ademán de fantoche, levantó las mangas, que sus brazos sólo llenaban a medias, y apretando el cuello del abrigo con el mentón dijo para todos y para nadie:

—¿No parezco Fortunello?

—Siéntate, estúpida —le ordenó el de la chaqueta.

La muchacha se sentó, risueña, al lado del hombrecito pequeño, y se arrebujó en el abrigo. Estaba frente a mí y me sonrió:

—Qué calor hace aquí, ¿eh? —me dijo, señalando con un burlón movimiento de los ojos a sus amigos, que permanecían de pie entre los asientos—. Más que allá, no hay duda. . . ; allá el viento soplaba como en el puerto.

III

Tenía el pelo corto, enmarañado y reseco, y llevaba las orejas descubiertas; su rostro era infantil, sufrido. En las comisuras de los labios, dos manchas rojas: unas ampollitas producidas por alguna fiebre y que ella debía de haber reventado. Ambos puntos eran de un rojo vivo más intenso que el de los labios y se destacaban sobre la palidez de la cara. Sus ojos eran inquietos, negros, maliciosos. La miré prestándole la ingenua complicidad que ella parecía esperar de mí. Estábamos apretados y aprovechó uno de mis movimientos para alargar sus piernas entre las mías. Sus compañeros, que se habían desentendido de ella, trababan relación con los otros viajeros.

Yo la miraba y ella me devolvía la mirada apretando el abrigo con el mentón. Me preguntó de dónde era yo:

—Yo también soy florentina —exclamó inmediatamente.

La cadencia de su voz la desmentía, pero no me dió tiempo para fingir sorpresa pues se apresuró a agregar:

—¡No, no!

Después, mordiéndose los labios, mostró una cara que era toda sonrisa.

—Soy de Génova —dijo.

El de la chaqueta le preguntó:

—¿Tienes frío, estúpida?

La muchacha dejó de mirarme, miró a su interlocutor y respondió:

—Sólo en los pies y en el trasero.

Y como él, sentado en el brazo del asiento, le dió la espalda, la muchacha volvió a ser mía, con igual espontánea indiferencia.

Sin intención, repetí la pregunta:

—¿Tiene frío?

Se ruborizó (fué un rubor interior, algo así como de desconcierto):

—Un poco —contestó—. En las piernas.

Y rió separando los labios. Alcancé a ver sus dientes, grandes, opacos, con un espacio vacío entre los dos de adelante.

El hombrecito pequeño, sentado junto a ella, fumaba con las manos en los bolsillos y la gorra sobre los ojos. El del impermeable dormía, cubierto el rostro con el sombrero. Había también otras dos mujeres en el compartimiento: una anciana acurrucada en su asiento y una señora aún joven. Digo señora porque eso decía su capuchón celeste, su tapado, mediocre pero de piel, sus zapatones de suela gruesa: estaba sola y no despegó los labios en todo el viaje. Más todavía: después de Lodi se cubrió con un *plaid* y cerró los ojos. La muchacha, con el tono risueño que parecía habitual en ella, me preguntó:

—Ésa..., ¿por qué no viaja en segunda?

—Quizá por avaricia —respondí.

Pareció poco satisfecha de mi contestación e hizo una mueca con la boca. En ningún instante perdía la vivacidad y estaba siempre alerta como una ardilla; en cierto momento, al callarme, se volvió hacia el centro del compartimiento, donde continuaba la charla.

Así entramos, ella y yo, en la conversación.

III

Oímos decir:

—Las mujeres, de noche, salen a bailar hasta muy tarde mientras los maridos se quedan en casa. Algunos salen a beber, pero regresan antes que ellas...

El que hablaba era un muchacho de acento pullés, rubio, los cabellos y la cara quemados por el sol o por el hielo; al mismo tiempo, liaba un cigarrillo. Sus manos eran enormes; sus dedos, callosos. La muchacha lo interrumpió:

—Esas mujeres tienen razón. ¡Viva la libertad! ¿Dónde lo hacen?

—En Francia —dijo el pullés.

—¡Puff! —exclamó la muchacha—. ¡Al diablo Francia! —Y se echó a reír, ocultando la cara en el abrigo; volvió a mostrarla e insistió—: ¡Y viva la libertad!

—En Norteamérica —continuó otro de los viajeros—, las mu-

jeres tienen los mismos derechos que los hombres; trabajan en las fábricas y son independientes.

—En Rusia también —agregué.

—Rusia es otra cosa —me contestó el que había hablado antes que yo.

Era uno de los amigos de la muchacha, no el de la chaqueta (que parecía ser el que tenía mayor intimidad con ella y que evidentemente le había prestado su abrigo), sino el que había entrado primero en el compartimiento. Tenía bigotes negros, muy finos, y llevaba un abrigo de gabardina ceñido por un cinturón.

—Figúrese —continuó—; en Norteamérica, las mujeres usan pantalones y a nadie le llama la atención.

—Y en Francia, ¿no? —dijo el pullés.

—¡Oh!, en Génova también —exclamó la muchacha.

En ese momento surgió de su rincón un hombre grueso, de unos cuarenta años, bien abrigado, con una bufanda que le cubría hasta la boca y el sombrero caído sobre la frente. Como desde adentro de una celada, con un vozarrón milanés, gritó:

—¡No me hagan reír!

Se había puesto de pie y parecía dispuesto a darnos la lata:

—La mujer tiene que quedarse en casa, cuidar a los hijos y preparar la comida. ¡No faltaba más que cuando yo vuelva por la noche, molido de cansancio, y pregunte dónde está mamá, los chicos me respondan: "Se fué a bailar"!

Nos apabulló a todos. El pullés apagó su medio cigarrillo. Pero el de bigotito, de vez en cuando, se aventuraba a decir:

—Sin embargo, quieran o no, en Norteamérica es así. Estuve cinco años allí, prisionero.

—¡Por favor! —tronó el milanés—. ¡La mujer que trabaja! ¡El que debe trabajar soy yo: para eso tengo fuerzas y la obligación de que nada falte en casa! Ella tiene que servirme y respetar sus deberes de esposa. Y de madre, naturalmente. Ése es su trabajo. Imagínense ustedes que la llevo entre mis caballos. ¿Qué ocurre? La tumban a cabezazos. Imagínense ustedes que me llevo a esta señorita a trabajar entre caballos . . .

—¿A mí? —preguntó la muchacha—. ¡Ah, no, no!

La muchacha reía, agitándose debajo del abrigo. Retiró sus piernas de entre las mías y advertí entonces que las suyas me daban calor.

—Señorita, ¿eh? —dijo dirigiéndose únicamente a mí.

Sacó la mano izquierda y me mostró el anillo que llevaba en el anular:

—Hace tres años que estoy separada —me dijo.

IV

El padre de familia, un chalán, continuaba con su perorata y cuando se interrumpía para recobrar aliento el ex prisionero argüía:

—Sin embargo, allá es así.

Pero lo decía cada vez con menos decisión.

Y el chalán:

—¡Vamos! ¿Nos han libertado? Pues muchas gracias. También a ellos les convenía hacerlo. Ahora . . . , ¡aire! ¡Aire! ¿Qué pueden enseñarnos? ¿A trabajar? ¡Bah! ¿Conocen a Dante? Y a ese otro . . . , ¿a Petrarca? ¿Y a Marconi? ¡La bomba atómica de porquería! Escuchen bien: Esos li-ber-ta-do-res acaban de llegar, por ejemplo, a Montecatini, donde yo tengo mis caballos. Para ser exacto, a un pueblo que está cerca de Montecatini. Llegan: carros armados, ya lo saben ustedes, pan blanco y negros. Los guerrilleros ahorcados aún cuelgan de las sogas. Y ellos, lo primero que hacen, es inaugurar salones de bailes. Y esas estúpidas: ¡cuá, cuá, cuá! . . . , allá van, sin ningún pudor y pintadas como papagayos . . . ¡Claro! ¡Los *jeeps!* ¡Los cigarrillos! ¡Chesterfield y Philips Morris! ¡Yo me deslomo todo el día para poder fumarlos!

—¿Y quién quiere que se los regale? —aventuró el de la chaqueta—. ¿Un marroquí, acaso? . . .

Fué muy gracioso, ¿verdad, amigos?

—¡Ah, no! —dijo la muchacha—, los marroquíes no. Pero hay algunos negros que no son lo que la gente cree . . .

Volvió a ocultar la cara en el capote, pero tardó en volver a levantarla. Estaba seria, como si se hubiese asustado al pensar que podíamos haberle creído. Me miró a los ojos y exclamó:

—¡No se le ocurrirá creer que yo los conozco!

—¿Qué mal habría? —repuse.

—¿Cómo? —arguyó—. Norteamericanos . . . , en fin; ¿por qué no? Pero, ¡negros!

El caballerizo había quedado un poco de capa caída. Era tipo de armas tomar y volvió a la carga como un demagogo:

—Aquí no hay menores —tronó—. Hay tres señoras que me parece que conocen la vida. ¿De manera que ustedes son partidarios de la libertad en ese sentido? ¿Les gustan las mujeres que en seguida muestran y dan todo lo que tienen? Yo les pregunto qué gracia tiene que la mujer se entregue tal como Dios la hizo. ¡No todas tienen un pecho así! —exclamó haciendo un ademán en el aire—. Todos ustedes, supongo, habrán estado en ciertas casas y habrán visto a esas pobres diablas de carnes fofas por delante y por detrás. Y bien . . . , ¡de nada le sirve a uno! El amor, amigos, hay que hacerlo en la oscuridad. Cuando la mujer está vestida de pies a cabeza, basta que asome su pantorrilla para que uno se convierta en mono.

Aquí el demagogo pisó en falso. El ex prisionero se tomó la revancha:

—Si es así —dijo—, está usted de acuerdo en que los pantalones son necesarios.

El chalán se sentó, corrido por las risas. Sin embargo, ensayó una última defensa. Pero ya estaba atontado:

—¿Se pondría pantalones usted? —preguntó dirigiéndose a la muchacha.

—¿Yo? ¡Ah, no! —contestó ella.

—Eso me basta —concluyó el demagogo.

En un columpio de miradas, de una a otra voz, la muchacha se volvió hacia mí:

—Vaya uno a saber por qué le basta —me dijo. Y añadió—: No me gustan los pantalones porque me quedan mal.

Y volvió a desaparecer, toda risa, entre el paño del abrigo. Cuando mostró nuevamente la cara, agregó, muy seria, con tono sentencioso:

—Es verdad; me quedan mal porque tengo la cintura algo baja.

V

El tren era un rápido. Y algo increíble: corría como en los buenos tiempos, cuando lo único que corría eran los trenes, y todo lo demás, que también daba la sensación de correr, no hacía más que retroceder. Atravesaba los campos cubiertos de nieve, sibilante y fragoroso, y las ruedas hacían *"taratá-tón"* sobre los rieles. Todos éramos ya amigos, seres dispuestos a dar calor a los demás, cada uno

con una historia propia y muerto de ganas por contarla. El chalán se había bajado la celada: tenía la bufanda a la mitad de la nariz y el sombrero calado hasta las cejas. Pero aún le quedaban bríos:

—¡Entendámonos! —exclamó de pronto, poniéndose de pie—. ¡Yo no tengo nada que ver con los curas! Soy republicano y *mazziniano*: eso es lo que soy. Por lo demás, ¡al diablo todos los partidos!

Y sin preocuparse por el modo con que eran recibidas sus palabras, se arrebujó en sus ropas. Desde ese momento, llevamos con nosotros un cuerpo de chalán dormido, un cuerpo de señora con capuchón, un cuerpo de anciana, durmiendo todos como muertos, pues nosotros seguíamos despiertos y vivos.

Para nosotros, en ese tren que parecía querer darse prisa para impedir que nos dijéramos lo que debíamos decirnos, el viaje acababa de comenzar.

El pullés era de San Severo. Y el que estaba sentado junto a él, de boina y *trench*, y con callos negruzcos en las manos y habla cantarina, de Foggia. Ambos venían de Francia; eran emigrantes desengañados que tornaban a sus pueblos, con resentimientos diferentes, pero de igual naturaleza. Así pues el de Foggia, el de San Severo, el ex prisionero, el de la chaqueta, el tercer amigo de la muchacha (igual, igual al actor Carlo Ninchi, hasta en la voz), el hombre pequeñito, el del impermeable, que ya no se hacía el dormido, un cincuentón de Parma, con gorra, y la muchacha, toda bríos y toda angustia, formaban el grupo. Ninguno de nosotros tenía un nombre para sus nuevos amigos, sino sólo una cara y una voz. Y yo era el más instruído, a pesar de no saber una sola palabra de latín ni conocer sistema filosófico alguno. Todos, quien más, quien menos, estábamos templados por el fuego lento de la vida, ingrata y desconcertante. Yo era el que más sabía porque era el menos templado. Éramos otros tantos terrones de Italia y formábamos un montón de tierra italiana que viajaba una noche de 1946, entre Navidad y San Esteban. Sin embargo, no todos éramos de Italia, como luego supimos. Pero todos éramos mundo, desde los siglos de los siglos.

Si en el juego de los espejos de la memoria yo traicionara vuestro recuerdo, amigos, sería lo mismo que si esta noche pusiera veneno en el plato de mi padre. Debo trascribir vuestras palabras antes de que en mis oídos se desvanezca el timbre de vuestras voces. La pluma es mi herramienta de trabajo, como el martillo neumático la del hombrecito, que era minero, como la cuchara la

del parmesano, que era albañil. La literatura es mi pan, como la calle es el pan de la muchacha prostituta y el mercado negro el pan de sus tres amigos. Yo debo atraer el mayor número posible de gentes hacia aquel montoncito de tierra de Italia que éramos nosotros. En el temblequeante vagón de nuestro largo viaje de Navidad, simpatizando y chocando como lo hicimos durante aquellas horas, éramos toda la Patria. Cuando el tren, desde las tinieblas y el hielo de la noche salió al sol, a los plácidos ríos, al intenso verde del benigno invierno de los montes de Toscana, vosotros ya no estábais a mi lado; el chalán, con una mano entre la camisa y los canzoncillos, acomodaba sus ropas, y la señora del capuchón celeste ya abría sus termos humeantes; ya despertaban los muertos. Tan sólo la viejita seguía durmiendo, soñando tal vez con el cementerio siciliano que la esperaba al término de aquélla, su postrera fuga desde el Continente.

Compañeros de la noche, reanudemos nuestro viaje desde el punto en que el de San Severo dijo:

—¡Nos trataban como a esclavos!

VI

—No, no éramos emigrantes clandestinos —continuó—. Habíamos entrado en Francia con los documentos en regla y nuestro buen contrato de trabajo. Pero en cuanto llegamos, nos trataron como a clandestinos. Nos metieron en un campo de concentración que durante la guerra les servía para encerrar a los prisioneros italianos . . .

Se dirigía al joven de chaqueta, que lo escuchaba sentado en el brazo del asiento, dando la espalda a la muchacha. Y la muchacha, arrebujada en el abrigo, comentaba las palabras del emigrante con una mímica de labios y de ojos, ya irónica, ya turbada, ya burlona, ya llorosa. Pero el de San Severo hablaba para todos, porque todos lo escuchábamos. Y todos, nosotros los hombres, nos tuteábamos ya. Algunos no sólo tuteaban a los amigos de la muchacha, sino también a ella. Y ella, en cambio, decía tú o usted según la importancia que daba a sus propias palabras en el ir y venir de su columpio de gracia y de humor. En sus palabras, aun en las más vulgares, había algo primaveral; sin embargo, cada vez que mostraba los dientes era como si se le ensuciara la boca.

—¡Una cárcel! —seguía diciendo el de San Severo—. En Lyon, sí. Nos dijeron que con el contrato que teníamos podíamos limpiarnos. Esperamos a que algún patrón viniera a comprarnos. El patrón paga seis mil francos y te lleva con él. Después recupera lo gastado a expensas del obrero, descontándole poco a poco esos seis mil francos del salario, que anda entre los doscientos y los doscientos cincuenta francos por día. Con semejante salario, lo único que uno puede mandar a su familia son tarjetas postales y saludos. Más aun: cuando te compran, te obligan a firmar contrato por un año y hay que soportar la cadena. Si tratas de abandonar el trabajo, te arrestan. Y no te repatrian, no; sino que te devuelven a tu patrón.

—Habrá sido así en los primeros tiempos —opinó el ex prisionero.

—Ahora mismo es así, amigo mío —continuó el emigrante—. Ayer, como hoy. Miles y miles esperan que alguien los compre para poder salir del campo y luego tratar de escurrírsele al patrón. Pero los pescan en seguida, los pescan siempre.

—No es verdad —dijo el de la chaqueta—. No faltan los que consiguen su propósito. —Con su tono apático, indiferente, agregó—: Como en todas las cosas, nunca falta el que hace fortuna. Aunque no sea más que uno por mil.

El de San Severo había sacado su tabaquera, llena de colillas y comenzó a liar un cigarrillo. Con la cabeza gacha, mientras pasaba la lengua por el borde del papel, dijo:

—Tal vez uno cada cien mil.

—Y bien —exclamó el que se parecía a Carlo Ninchi, con tono de fastidio y de superioridad—, ¿no ha ocurrido lo mismo en todos los tiempos? Dame, deja que me haga un cigarrillo.

Los tres del mercado negro —*intrallazzista*, como ellos mismos decían, empleando el término venido de Sicilia, a pesar de ser *marchigiani*—, no tenían cigarrillos: se proponían comprarlos en la primera estación, pero cada vez que el tren se detenía, se olvidaban de hacerlo. Los demás teníamos muy pocos y, claro está, nos mostrábamos avaros; sin embargo, cada uno de nosotros reiteraba sus ofrecimientos a la muchacha, que fumaba y fumaba y le pasaba las colillas al de la chaqueta.

("¡Toma, desesperado; fuma!"; "¡Dámelo, estúpida!", eran sus cariñosos cumplidos.)

VII

Ninchi acababa de liar su cigarrillo. Alisándolo con el pulgar y el índice, dijo:

—Se ve que tú, mi querido San Severo, no has sabido darte maña.

—Si ésa es tu opinión . . . —contestó el de San Severo—. Pero yo, ¡un cuerno que les iba a firmar el *contrait!* Me escapé del campo, aunque sólo para volver a casa. Mira, he tenido que vender mis ropas.

Abrió su abrigo y mostró su pantalón de marinero. No llevaba chaqueta.

—¿Cuál es tu oficio? —le pregunté.

—Todos y ninguno —contestó—. Peón . . .

Ninchi, creyendo que yo pensaba lo mismo que él, se dirigió a mí con un ademán subrayado por un movimiento de los hombros y los labios, como queriendo decir: "Se explica, ¿no? ¿Cómo puede hacer fortuna un peón?"

El de Foggia se decidió a sacar los cigarrillos, que había comprado en Suiza por la mañana, y a invitar por segunda vez a la muchacha, aunque sin ganas y sólo porque ella se los arrancaba del paquete con la mirada. Después de encender uno, el de Foggia se ajustó el *trench* sobre las rodillas y sonrió como siguiendo una idea secreta. Tenía unos hermosos ojos negros, llenos de experiencia y, sin embargo, muy dulces, de árabe. Al mismo tiempo que palmeaba en el muslo al *intrallazzista* de la chaqueta le dijo:

—Debías haber visto qué eran esos campos. ¿Te acuerdas de los cuentos de Alí Babá? Bueno: cuando llegaba un automóvil, cosa que significaba que alguien venía a comprarnos, nos sentíamos odaliscas. Pero ¡qué odaliscas! Cerdos que ven llegar al amo con la comida. Esto, a causa del hambre. En cuanto a lo demás . . .

Y Ninchi como si nada. Ninchi no creía:

—Me parece —dijo—, que has perdido el sentido de la proporción. Esos campos son una especie de lugar de tránsito; desde allí encauzan a la gente. ¿Qué esperaban? ¿Que los recibieran con la banda de música? ¿Iban o no iban a trabajar?

—¡Claro! —replicó fastidiado el de San Severo, poniéndose de pie como movido por su propia voz—. ¡Pero si por lo menos pa-

garan un jornal decente! . . . —continuó, y después de una pausa lanzó una blasfemia.

Entonces yo, untuoso como un intelectual que pesa las palabras, agitándolas primero como a piedritas en el hueco de la mano y con un tono envolvente que cuando era obrero no acostumbraba a usar, le dirigí la segunda pregunta:

—Dispensa; dijiste que sin contar los descuentos, salías ganando unos doscientos francos diarios.

El de San Severo comprendió que le tendía una trampa. Me miró con una sombra de sospecha:

—Doscientos veinte —contestó.

—Bien —dije yo—. ¿Cuántas liras son doscientos veinte francos?

—Cuatrocientas, más o menos —dijo el de Parma, que hasta ese momento no había despegado los labios.

Al de San Severo ya no le quedaban dudas de que le tendían una trampa, pero no comprendía en qué podía consistir. Su mirada era francamente hostil. Mi juego fué limpio:

—¿Cuánto gana un peón en Apulia? —le pregunté.

El pobre hombre se sintió entre rejas; su mirada me decía que si la razón hubiera obedecido al instinto, me habría escupido en la cara. No me contestó. Lo hizo el de Foggia, que parecía satisfecho de pasarse a mis filas:

—Ni siquiera doscientas liras.

—Así pues —le dije al de San Severo—, en Francia te pagaban el doble de lo que ganabas en tu pueblo.

—¡Naturalmente! —exclamó Ninchi, convencido de que él y yo formábamos un solo cerebro. Y prosiguió—: A mi parecer, te daban bastante, quizá demasiado. Y tienes que haber mentido porque la Cámara del Trabajo no te hubiera contratado como peón.

—¡Ah, sí! —exclamó el de San Severo. Se veía entre enemigos. Pero su verdadero enemigo era yo y me lo manifestó tratándome de usted—: ¿Sabe usted lo que cuesta la vida en Francia?

—Más o menos lo mismo que en Italia —dijo el de Parma.

—En efecto —asintió el de Foggia—, teniendo en cuenta el cambio . . .

El de San Severo recibía puñalada tras puñalada y no lo disimulaba. Se mordió la mano y volvió a sentarse:

—Hablan ustedes muy bien —dijo—. Pero cuando uno está lejos de su casa, por más que se prive no logra mantenerse a flote. Él y su familia sufren más hambre que antes. —Y como para po-

ner fin a la discusión exclamó con violencia—: ¡Francia es un asco y se acabó!

—¡Muy bien! —gritó la muchacha. Y añadió nuevamente—: ¡Al diablo con Francia! —Y una vez más volvió a ocultar la cara en el abrigo.

Encendí un cigarrillo: con terror, descubrí entonces que sólo me quedaban cinco. Y aún no habíamos llegado a Piacenza.

VIII

El *intrallazzista* de la chaqueta también había estado en Francia, cinco años, antes de la guerra.

—Era lavaplatos —dijo candorosamente—. Pero en los días de asueto, ¡qué juerga!

Había estado en París, sí señores. Y no podía decir, como el de San Severo, que Francia era un asco.

—¡Qué atropelladas, eh! —dijo su amigo, el ex prisionero.

Atropellar era el verbo que usaban incluso para decir "hacer el amor". Y comenzaron nuevamente a hablar de las mujeres que llevan pantalones. Los interrumpió una carcajada de la muchacha:

—¿Todavía siguen? —preguntó.

Ella, en cambio, había continuado con su columpio, hacia arriba... hacia abajo... El fragor del tren me había aislado en la discusión con el de San Severo, distrayéndome de la charla de la muchacha. Sólo de cuando en cuando notaba que se movía, pues sus piernas, envueltas en el abrigo, tropezaban con las mías. Ella conversaba con el hombre pequeño y el del impermeable. Alcancé a ver que éste se expresaba en un italiano inseguro. Volví la cabeza y la muchacha, como presentándomelo, dijo en seguida:

—Es ruso.

Con el interés de rigor en estos casos, pensé: "Ruso bolchevique".

Pero el sanseverino, que se mordía las uñas en su rincón, me daba mucha pena. Debía explicarle que mi alma no era hermana de la de Ninchi sino de la suya. La respuesta que di al ex lavaplatos me permitió llegar hasta su corazón:

—Francia es Jauja y un asco a la vez. Es Jauja para los que tienen dinero y un asco para los que no lo tienen. San Severo no me ha dejado tiempo para explicarme. Quería demostrarle que los explotadores son iguales en Francia y en Italia. Y si los de Francia

pagan el doble que los de Italia es porque saben que un italiano que va a trabajar a Francia el doble salario apenas le basta.

San Severo volvió a sentirse amigo mío inmediatamente, y me lo demostró devolviéndome el tuteo.

—Te lo repito —dijo—. ¡Menos! ¡Menos de lo que uno gana aquí!

Ninchi aspiró con su gruesa nariz y me hizo frente diciendo:

—Con la diferencia de que en Francia hay trabajo.

Era mi turno de recibir los azotes. Y el de Foggia me propinó uno más con toda su alma:

—No es verdad que en Francia se gane poco. Yo ganaba más de mil francos por día. En un mes envié a mi familia treinta y dos mil francos. Estuve allá cuarenta días y, para marcharme sin inspirar sospechas, tuve que dejar en manos del patrón el salario de una semana.

Era meridional y subrayaba sus palabras con abundantes ademanes, sin olvidar las palabras de color subido y uno que otro juramento. La boina, que llevaba echada hacia atrás, parecía formar una sola masa con sus cabellos negros, tupidos, cuidados. Toda su figura, no muy alta, pero sí sólida y armoniosa a la vez, era una imagen de la juventud obrera, exacta hasta el extremo de parecer retórica. Y sus manos, sucias y llenas de callos, en las que el cigarrillo parecía tan frágil, eran como herramientas listas para ser usadas:

—Yo me encontraba bien en Francia —agregó—, pero lo mismo me escapé.

—¿Por qué? —le preguntamos.

Sonrió, algo turbado, abriendo su ancha boca y mostrando sus dientes, escasos y blancos:

—Es difícil de explicar —dijo—. Tenía un buen sueldo y mi patrón me daba bastante libertad. Pero ¿adónde podía ir? Me encontraba en un pueblito de unos mil habitantes, semidestruído, lejos de mi familia...

—Un velatorio —dijo el ex prisionero.

—¡Oh!, los domingos había baile —prosiguió el de Foggia. Y volvió a referirse a los maridos que se quedaban en casa. Tenía en la punta de la lengua, y brillaba en sus ojos, el recuerdo de algunas aventuras con mujeres de aquella aldea de Francia, por la que había pasado la guerra. Un tanto vanidosamente agregó:

—Me tenían mucha consideración, tanto el patrón como los

demás. Mi trabajo es muy solicitado. En Francia hay pocos *plâtriers* . . .

El de Parma se incorporó:

—¿Eres *plâtrier?* —preguntó desviando la conversación—. Ya sé que los *plâtriers* ganan bien —continuó—. En París, donde trabajo yo (yo soy albañil), cobran hasta mil quinientos. Precisamente, mi compañero de pieza es *plâtrier*. ¡Ah, qué suerte la de ustedes!

—¿Qué es *plâtrier?* —preguntó el de la chaqueta. Y su pregunta era un poco la de todos nosotros.

—Yesero —contestó el albañil.

El de Foggia aprobó con un movimiento de cabeza. Pero nosotros, que no sabíamos, no comprendimos bien. Ninguno, sin embargo, pidió mayores explicaciones y nos quedamos con ese pueril misterio acerca del joven obrero.

Ninchi, no sin un dejo de amargura y como siguiendo sus propias ideas, observó:

—Ganas tanto como con el mercado negro.

Bastó esa expresión, mercado negro, para que pudiéramos atribuir definitivamente una profesión a los tres amigos de la muchacha.

El de Foggia se reservó la última palabra. Tímido, malicioso, lanzó su flechazo mientras apagaba el cigarrillo:

—Sí, pero algo más honradamente —dijo dirigiéndose al que se parecía al actor.

IX

—¡Afortunados los *plâtriers!* —se lamentó el parmesano—. ¡Ah!, pero los albañiles tampoco podemos quejarnos.

—¿Cuánto gana un albañil en París? —le pregunté.

—Algo más de cuatrocientos francos. Y el viático cuando la empresa lo manda a trabajar en provincias.

—¿Fuiste allá con contrato? —le preguntó el sanseverino.

El albañil hizo un ademán de humildad y de superioridad a la vez o acaso tan sólo de suficiencia:

—Fuí llamado directamente por el patrón —dijo—. Es una empresa en la que trabajé antes de la guerra. Soy ex combatiente de Francia. Ahora me han dado licencia para las fiestas.

Tenía una rodilla sobre el asiento y se incorporó apoyando las manos en el respaldo. Llevaba un abrigo color castaño; su rostro era enjuto, de mejillas sumidas; aparentaba cincuenta años de edad

y cuarenta de trabajo, pero quizá no llegase a los cincuenta. Sin embargo, en su cara habían quedado las huellas de largas jornadas de trabajo, de la soledad, de la irreductibilidad del emigrante.

El ex prisionero indicó el portaequipajes que estaba sobre su cabeza:

—Trae muchas cosas, ¿eh? —dijo al albañil.

Y éste:

—Dos tortas para mis *garçons*.

—¡Comámolas! —exclamó la muchacha, distrayéndose de su conversación con el ruso, de la que hasta ese momento yo no había percibido sino un susurro formado por los gritos, las risas y la pausada cadencia de la muchacha y el cauteloso silabeo del extranjero.

El hombrecito seguía sentado junto a la muchacha, pero absorto, las manos sobre las rodillas, la gorra torcida, la mirada fija en el vidrio de la ventanilla que el viento y el frío de la noche cubrían de escarcha.

Hacía rato que habíamos pasado Piacenza y el parmesano comenzaba a reunir sus cosas. En cierto momento tropezó con el chalán, que gruñó sin salir de su sueño. El de San Severo dormitaba en su rincón. El de Foggia se había puesto de pie y marcaba el paso, uno-dos, para entrar en calor.

Al interrumpirse la conversación por unos instantes cada cual volvió a quedarse a solas con su propio frío. Por los intersticios de la puerta gastada por el uso, por las ventanillas mal cerradas, se colaba el viento helado: el *intrallazzista* tiritaba bajo su chaqueta veraniega. Él fué quien tuvo la ocurrencia de prender fuego: encendió primero un periódico y luego otro y otro hasta consumir todos los que teníamos. Le dimos cuanto papel llevábamos en los bolsillos. El ex prisionero arrojó a las llamas, uno por uno, tres billetes de una lira, hazaña que no fué imitada. El de la chaqueta oficiaba de vestal: en cuclillas, alimentaba el fuego. Las llamas, que duraban pocos segundos, nos entibiaron los manos y los pies. A cada llamarada, el compartimiento se llenaba de un humo que no tardaba en disiparse por las hendiduras. Arrojábamos las cenizas debajo de los asientos y los negros residuos del papel quemado revoloteaban sobre nuestras cabezas como mariposas. Ninchi blasfemó porque no se había acordado de guardar papel para la letrina: entre tanto, se acomodaba para dormir.

En Parma bajó el albañil llevándose nuestros sinceros augurios:

—¡Pórtese bien con su mujer, esta noche! —le gritó la muchacha.

Todos reímos y el ex prisionero le dió unas palmadas en el hombro.

—¡Adiós, *plâtrier!* —dijo el albañil. Fué su modo de saludarnos a todos en uno.

Y el de Foggia, cerrando la portezuela, le contestó:

—¡Adiós, paisano!

A cada parada se disolvía la capa de escarcha y reaparecían los vidrios húmedos y casi humeantes de las ventanillas. Más allá se veía el andén desierto, mal iluminado por luces opacas, y se oía alguna voz lejana que gritaba a lo largo del tren con tono de candorosa ironía:

—¡Naranjadas! ¡Cerveza!

Saqué mi penúltimo cigarrillo y lo encendí con el último fósforo que me quedaba. La muchacha me miraba como una chiquilla mira a una muñeca, pero me hice el desentendido.

El tren reanudó su marcha y la capa de escarcha volvió a cubrir las ventanillas. El ex prisionero le había cedido su asiento al de la chaqueta y, apoyado en el marco de la puerta, hablaba con el de Foggia de los tiempos de cautiverio. El de la chaqueta apoyó la cabeza sobre su hombro y cerró los ojos. Durante un largo rato los cuatro que estábamos sentados unos frente a otros quedamos aislados; el hombre pequeño y la muchacha, en el sentido en que avanzaba el tren, el del impermeable y yo dando la espalda a la locomotora. La muchacha, enfundada en el abrigo, seguía despierta, siempre vivaz en su columpio de buen humor. Con un movimiento de la barbilla me indicó al que estaba sentado junto a mí y repitió:

—Es ruso.

Y yo, por segunda vez, pensé: "Ruso bolchevique", y me prometí un interesante cambio de preguntas y respuestas, de esos que fortalecen el ánimo.

—Bien —dije—, ¿de dónde?

—De Stalino —contestó el ruso—. No de Stalingrado, sino de Stalino, ¿comprende?

¡Cómo no iba a comprender! Y recordé un invierno turinés, de hacía acaso mil años: mi chica y yo en el cine, con las manos enlazadas . . . , una caricia, y en la pantalla, la ciudad de Stalino, ardiendo; recordé nuestra angustia de aquel día y de aquella misma noche cuando quedamos sepultados vivos debajo de los escombros y, luego, la Piazza San Carlo convertida en una inmensa hoguera

y a mi chica, iluminadas por las llamas sus pupilas verdes, que me decía: "¿Ves, amor? ¡Stalino!" Aquel hombre de impermeable abotonado hasta el cuello, guantes de lana azul, sombrero castaño, pantalones de fustán, era un hombre de Stalino. Su rostro era flaco, bien afeitado, límpida su mirada, segura su actitud. Había en él un algo de reserva, pero acompañado por una amistosa condescendencia.

—¿Cómo está ahora Stalino? —le pregunté—. ¿Ha sido reconstruída?

X

El ruso no comprendió mi pregunta: sonrió y me hizo un guiño. La muchacha, arrebujada en el abrigo, terció en la charla:

—¿Reconstruyeron? —preguntó. Y luego, dirigiéndose a mí—: ¿Por qué? ¿La bombardearon? —Después volvió a mirar al del impermeable.

—¡Oh! —exclamó el ruso, poniendo los labios como alcancía, abriendo los brazos y golpeándose las manos enguantadas—. No lo sé.

La muchacha prosiguió:

—¿Cómo que no sabe? ¿Cuánto tiempo hace que falta de Rusia?

El ruso no comprendió tampoco esta vez. La muchacha y yo nos miramos; ella y yo, sí, comprendíamos; pero en la mirada de ella no había sorpresa ni crítica. Sin embargo, fué ella, precisamente porque no había asombro en su mirada, quién le preguntó:

—Usted, no volver a Rusia, ¿eh?

El hombre mostró una expresión a la vez de sorna y complicidad; la cara se le cubrió de arrugas, movió la cabeza y dijo:

—¡Nooo!

—Muy bien —dijo la muchacha.

Pero tampoco entonces hubo crítica en su voz; fué como si hubiera exclamado: "¿Ah, sí?" En seguida, dirigiéndose a mí, continuó:

—¿A quién le importa? Esas cosas sólo a usted le interesan—. Y volvió a ocultarse bajo el abrigo. Luego, al reaparecer, muy convencida, con el alma en los ojos y en voz baja para que sólo yo la oyera, me dijo—: Guapo hombre, ¿verdad? —Y me contó también lo que habían hablado ella y el ruso pocos momentos antes: él es-

taba en Italia con su mujer, hijos y parientes, haciendo trámites para irse a América—. Va a Roma para eso —agregó.

—De manera que tú ya sabías que no puede volver a Rusia —le dije.

—No quiere volver —me corrigió ella—. ¿Viste qué buen mozo es?

—¿Quieres sentarte a su lado? —susurré.

—No, no, no —dijo ella precipitadamente—. Me está gustando demasiado.

El ruso había oído nuestro diálogo; quizá comprendió todo, pero fingió que no comprendía y continuó sonriendo como quien desea mostrarse educado a pesar de no comprender, o como quien sonríe por educación fingiendo que no comprende.

El hombrecito estaba inquieto y callaba, una mano sobre la otra. Por fin sacó un cigarrillo y yo, que había terminado el mío, sentí necesidad de fumar otro inmediatamente, aunque sólo me quedaba uno. El hombrecito me ofreció lumbre. En la cajita que tenía en la mano leí: *Allumettes.*

—¿Usted también viene de Francia? —le pregunté. Y para encauzar la conversación añadí—: ¿Qué tal se encontraba allá? ¿Bien o mal?

El hombrecito abrió las piernas para tirar el fósforo, se encogió de hombros y luego, como para desmentir su propia actitud, dijo rápidamente:

—Bien, bien.

XI

No es culpa mía que deba referirme a otro actor para dar la imagen del hombrecito. Estoy haciendo crónica y sólo deseo presentaros lo más fielmente posible ese montoncito de Italia, tan precioso como su tierra. Os remito a otro tren, a Francia y a la película *La bestia humana.* El fogonero amigo de Gabin era como el hombre pequeño. Tenía el mismo bigotito a lo Chaplin, el mismo rostro dulce y perruno a la vez, un fondo de timidez y de rudeza, esa traza de obrero por el que no daríais un ardite y que tampoco os asombraría si vieseis lo bien que resiste al cansancio y qué fresco y vivaz parece al cabo de doce horas de trabajo.

—Bien, ¿en qué sentido? —le pregunté.

Lo veía confundido, presa de la turbación propia de quien no

sabe cómo dar respuesta a una pregunta que, por querer ser natural, resulta doblemente complicada. Tenía el cigarrillo en la boca y los puños, cerrados, entre las rodillas.

—¿Estuvo mucho tiempo en Francia? —dije para ayudarlo.

El hombre se animó inmediatamente:

—Veintitrés años —respondió—. Fuí a los diecisiete y tengo ya cuarenta y uno. Veintitrés años en las minas. Ahora vuelvo a casa, para siempre. ¡Se acabó! —hizo ademán de cortar—. En todo este tiempo he vuelto a Italia una sola vez, en el 41, y por pocos días. Pero ahora me quedo... ¡Se acabó!

Mientras tanto, observé su gorra torcida, su abrigo cerrado con un alfiler, sus zapatones militares, su manera de apagar dos y hasta tres veces un mismo cigarrillo, y pensé: "Veintitrés años en las minas".

—Cerca de Metz —continuó—. Ahora estoy jubilado.

—Y la jubilación, ¿alcanza para vivir?

—Quinientos francos por día.

—No está mal —dije.

—¡Ah, sí, sí! No está mal —convino—. Me ha ido bien.

Y yo:

—Mil liras por día. Si no tiene una familia muy grande, puede arreglarse.

—Además —dijo la muchacha—, ¡es usted tan joven!

El ruso dormía o simulaba dormir con las manos metidas en los bolsillos de su impermeable y el mentón inclinado sobre el pecho.

—Tengo mujer y dos hijos —explicó el minero.

Hablaba con frases precisas, como desconfiando de su propia voz. "Tendré que aprender el italiano por segunda vez. ¡Una locura!" —dijo.

—No le faltará tiempo —arguyó la muchacha—. Ahora ya no tiene nada que hacer.

El hombre pequeño sonrió meneando la cabeza:

—Si es por el trabajo..., ya encontré otro —dijo.

Y de pronto, sorprendido él mismo por haber provocado un malentendido, agregó:

—Empezaré a cobrar la jubilación cuando cumpla cincuenta años.

El ex prisionero, que estaba sentado en el brazo del asiento y que acariciaba a la muchacha a pesar de que ella parecía fastidiada, observó:

—Bonita porquería.

—Así es —convino el minero—. Pero es la ley.

La muchacha preguntó:

—Su mujer, ¿es francesa?

—¿Mi mujer? ¡Ah, sí, sí!, francesa —dijo el minero. Y rió: por su mirada pasaban su mujer y sus hijos y era como si los abrazara. Después agregó—: Pero ya está en casa. En Forlí. Y mis dos hijos también, sí, sí.

Luego la muchacha le preguntó:

—¿Hace frío en las minas?

El minero pareció divertirse:

—¡Ah, sí, sí! —dijo alegremente—. En las minas trabajamos desnudos. Sólo el pantalón. Como las mujeres . . .

El de Foggia, ya de pie, estaba a mi lado.

—La mina, ¿era grande? —preguntó.

—Más de tres mil hombres.

El ex prisionero luchaba con la muchacha, tratando de besarle el pelo. Ella, defendiéndose, terminaba refugiándose contra el pecho del minero, deshecha en risas y chillidos. El minero supuso que debía fingir que no se daba cuenta de nada, tanto le importaba contestarnos a mí y al de Foggia. Éste le preguntó:

—¿Y el jornal?

—Bastante bueno —dijo el minero, pero no aclaró la cifra. Y nos describió la mina, los *decauvilles*, su trabajo, sus herramientas. Hablaba y al hablar se excitaba levemente, siempre sencillo y cortés. Aún lo agitaba la sangre de su juventud transcurrida en las entrañas de la tierra ("cinco kilómetros bajo tierra" —decía). Hasta que, como llamándose a sosiego, repitió:

—¡Se acabó y se acabó! ¡Jubilación!

Subrayó esas palabras de tal manera que creí comprender que durante veintitrés años no había hecho sino perseguirlas, día y noche, noche siempre, en las entrañas de la tierra. Y al fin podía apretarlas en su puño; olvidaba que sus manos, deformadas por el pico, aún estaban vacías.

El ex prisionero acariciaba el pelo de la muchacha y ésta ya lo dejaba hacer sin escuchar siquiera, la mirada perdidamente fija en el ruso, que dormía. Dormía de verdad: lo habíamos oído roncar, haciéndole eco al chalán cuya rumorosa cadencia era una especie de cantilena, al unísono con el *taratá-ton, taratá-ton* de las ruedas sobre los rieles. Los otros dos *intralazzisti* también dormían, soste-

niéndose recíprocamente con las espaldas, nuca contra nuca. El sanseverino liaba un cigarrillo.

El ex prisionero preguntó:

—¿Cómo lo pasan allá abajo? Un velatorio, ¿eh? ¿Mueren muchos?

—Casi todos los días —contestó el minero. Y a modo de justificación agregó—: Somos miles. Al último lo vi el día antes de marcharme. Quedó aplastado, el pecho sobre las piernas, hablaba todavía: "Quitadme esa piedra de encima —decía—; no siento ningún dolor". Cuando se la quitaron, vomitó sangre y murió. Era un lorenés.

Pasó un maquinista y dijo:

—Todos los vagones de tercera están helados. Pero aquí hace calor. ¿Cómo se las han arreglado?

La muchacha salió de su éxtasis exclamando: "Realmente, hace calor", y se quitó el abrigo dejándolo caer sobre los muslos. El ex prisionero se levantó para ir a la letrina. El de San Severo cedió el asiento al de Foggia. Llegábamos a Reggio.

Y entre Reggio y Módena la muchacha habló de sí misma.

XII

Al quitarse el abrigo, apareció con su uniforme de todos los días. Llevaba un *golf* de lana rosada, ancho como una chaqueta, una falda verde, zapatos de paño y medias gruesas, remendadas y cortas. Sus rodillas estaban desnudas, moradas, y parecían hinchadas; el color morado se iba perdiendo en sus muslos, descubiertos hasta el borde de la enagua. Tenía caderas anchas, el cuerpo abultado por la ropa; era su cara lo que le prestaba juventud y calor. Incorporándose a medias, pero sin dejar de apoyarse en el respaldo de su asiento, se estiró la falda lentamente, con esfuerzo. Todos habían cedido ya a la modorra y sólo la muchacha, el minero, y yo continuábamos dispuestos todavía a escuchar nuestras voces. No obstante, también nosotros callamos durante largo rato: el minero, con una mano sobre la otra, la gorra torcida, el cigarrillo apagado entre los labios; ella y yo, mirándonos.

Me miraba intensamente, pero como si mirara más allá de mí, balanceándose levemente con el movimiento del tren, cruzados los brazos y las manos debajo de las axilas, la cabeza reclinada sobre

un hombro. Sus ojos eran negros, vagos, luminosos, y su cara, con esas ampollitas rojas en los ángulos de la boca, parecía de cera. De pronto desató el pañuelo que llevaba al cuello, abrió el *golf*, buscó entre sus ropas y sacó una billetera, y de la billetera unas fotografías: eligió una y me la tendió:

—Hace tres años —explicó—, yo era así. Me la saqué poco antes de casarme.

En la fotografía me miraba desde otro planeta, con ojos de paloma y cara de adolescente, sin inquietud ni ardor.

—Ahora eres más bonita —le dije.

La muchacha negó con la cabeza:

—Bromeas —observó. Y dirigiéndose al minero—: Mire, juzgue usted.

El minero dijo:

—Estaba un poco más gordita.

—Éste es él —dijo ella, tendiéndome otra fotografía—. Mi marido. Hace tres años que estamos separados.

—¡Ah!, entiendo —comentó el minero.

La muchacha le atribuyó una sorpresa que él, quizá, no había querido manifestar. O acaso la intención de ella había sido la de decir lo que dijo:

—¡Al fin entendió nuestro amigo! —exclamó. Y le dió un codazo. Después prosiguió—: ¡Quién sabe lo desesperado que estará Johnny esta noche! . . . "¿Adónde haber ido mi señorita? Yo querer mi señorita" —parodió la muchacha y se tapó la cara con el antebrazo; luego asomó los ojos para mirarme, como una chiquilla que juega.

El minero le preguntó:

—¿Quién tuvo la culpa de la separación?

—Los dos.

—Menos mal —repuso el minero. Y ya lanzados ambos a una especie de complicidad, me guiñó el ojo.

—¿Cómo fué? —pregunté yo—. ¿Qué hubo de parte de él?

XIII

Repentinamente seria, nos contó su historia. Y dirigiéndose a mí dijo:

—Escucha. No tenía yo veinte años y ganaba lo bastante para mí. Era enfermera. Él me gustaba. Era buen mozo, bien educado;

durante los seis meses de nuestro noviazgo, no se había permitido juegos de manos. Algunos besos sí, claro está. ¿Por qué no había de casarme con él? Fuimos a San Remo, en viaje de bodas. Me dijo que estaba cansado...; así pasó la primera noche. La segunda no había razón para que estuviese cansado. Y sin embargo, se durmió sin decir palabra. ¿Qué podía hacer yo? Pues... dormir también. Cuando volvimos a Génova, mis amigas no me creían. Habíamos instalado una linda casita, ¿sabes? Sobre nuestra cama había una colcha por la que me pagaron mil liras cuando la vendí. Yo era una muchacha, ¿qué sabía de esas cosas? Él... él empezó a llorar y me contó un montón de historias y me dijo que yo debía ayudarlo. Una porquería que nunca más volvió a ocurrirme, ni siquiera después de separados. Se habla de los norteamericanos porque beben. ¡Oh!, ésos saben portarse, querido mío...

De los tres, sólo ella se apiadaba de su propia historia. El minero y yo sonreíamos. Y hasta llegamos a reír. Él encendió una colilla y, luego de apagar el fósforo de un soplo, dijo:

—Tenía el mal de la babosa.

El sanseverino, de quien nos habíamos olvidado y que estaba de pie detrás de nosotros, lanzó una carcajada. Tanto se divertía que blasfemó:

—¡Demonios! ¡Las cosas que ocurren!...

También rió el de Foggia, mostrando la albura de sus dientes. Y el ruso, con suavidad. Y todos. Notamos que todos, en el duermevela, habían prestado oídos a la muchacha. Su amigo, el de la chaqueta, levantó la cabeza del hombro de Ninchi, sobre el cual se apoyaba, y le gritó:

—¡Cierra el pico, estúpida!

El ex prisionero, desde su rincón, le reprochó entre las risas:

—Eso no estaba en el trato. Prometiste que al subir al tren te coserías los labios.

El más regocijado era un paisano mío, un florentino muy rubio, viajante de comercio, que había subido en Reggio y que no había tardado en trabar amistad con el ex prisionero. Se adelantó para oír mejor, se enjugó los ojos lagrimeantes y dijo:

—Siga usted, señorita.

Éramos nueve hombres, repentinamente excitados, sin piedad ni pudor. Formábamos un corro alrededor de la muchacha. Yo estaba sentado frente a ella y tenía sus piernas entre las mías; el minero ya no rehusaba el contacto de sus muslos.

—Háganos reír, así nos calentamos —insistió mi paisano, el florentino.

El ex prisionero había vuelto a sentarse en el soporte, pasando su brazo por detrás de la nuca de la muchacha. Para defenderse de nuestro sarcasmo, ella no tenía más que su verdad. A lo ridículo oponía una afectada obstinación; sin embargo, nuestra hilaridad parecía darle ánimos. Hablaba con infantil inocencia; de vez en cuando elevaba el tono y gritaba para dominar nuestro bullicio. Mi paisano se encargaba de animar el diálogo.

—Es como ha dicho nuestro amigo el minero —continuó la muchacha—. Una enfermedad en la que pocos creen cuando lo cuento. Pero la cuestión es que ya era mi marido. ¿Qué podía hacer yo? Seguimos así durante un par de semanas, sin que nada ocurriera. ¡Y las veces que lo intentamos! Casi todas las noches. A mí me daba cada vez más asco, pero también mucha pena. ¡Después de un mes de matrimonio yo seguía virgen! Resolví separarme. Nos pusimos de acuerdo para declarar que nos separábamos por incompatibilidad de caracteres. No obstante, él hizo que me llamara su médico y éste me aconsejó que aguantara un tiempito más. Yo conocía a ese médico, había trabajado con él en el hospital. "Ya verás, Emilia —me dijo—, se trata de una cosa pasajera, de debilidad física, nada más. Tu marido se está curando... No te conviene hacer un escándalo". Acepté a condición de que volviera a probar sólo cuando estuviese curado. ¡Pero qué! Cuando volvimos a probar, fué peor que antes. Yo ya no aguantaba más. No aguantaba más en ningún sentido. ¡Debes creerme!

—Y tú, ¡siempre virgen! —comentó mi paisano. Y como para subrayar sus palabras, se sonó la nariz estrepitosamente.

Los ojos de la muchacha se iluminaron, volvió a ser la que yo había conocido: Emilia, como le oímos decir que se llamaba:

—¡Noooo! —exclamó sin poder contener la carcajada.

—¿Quién te hizo el servicio? —preguntó mi paisano.

—¡Demonios, las cosas que ocurren! —volvió a exclamar el sanseverino, disponiéndose a liar otro cigarrillo.

—Un amigo de mi marido que sabía lo que pasaba. Me invitó a ir a su casa, con el pretexto de venderme un vestido. El vestido estaba tendido sobre la cama. Era un vestido amarillo, lo usé tres veranos. Mientras yo palpaba la tela, él me abrazó. Intenté zafarme, pero me estrechaba con fuerza. Me tomó por las muñecas y me

dobló los brazos hacia atrás, sobre la espalda, así, ¿ves? Me obligó a retroceder hasta el borde de la cama. Yo dejé de defenderme.

Levantó rápidamente el abrigo y se cubrió la cara.

El tren se detenía; llegábamos ya a Módena. La brusca frenada hizo que chocáramos los unos con los otros. Al amparo del abrigo, la muchacha exclamó:

—Pasé tres meses con él, después lo dejé... Bueno, ¡basta ya! ¡Ahora déjenme dormir!

Paramos un largo rato en aquella estación y la novedad, por ser viajeros, nos distrajo. Pasó el maquinista que habíamos visto un rato antes y el ex prisionero dijo:

—¿Estamos en un rápido o en un convoy militar?

—Encendamos otro poco de fuego —dijo el de la chaqueta.

Mi paisano, que había sido el último en llegar, proporcionó el combustible. Sacó de su cartapacio un ejemplar de *L'Europeo;* sus hojas, grandes como sábanas, produjeron grandes llamaradas y mucho calor. Luego fué un *Corriere della Sera,* de cuatro páginas, aunque lamentándolo pues aún no lo había leído. Pero se negó decididamente a entregar un ejemplar de *L'Uomo Qualunque,* que el atizador quería arrancarle de las manos.

—¡Éste no! —dijo—. Lo colecciono. Dentro de veinte años será una reliquia histórica.

Los *intrallazzisti,* los emigrantes y mi paisano comenzaron a charlar, reunidos alrededor del fuego. El tren reanudó la marcha. La muchacha volvió a asomar la cabeza y se arregló el abrigo bajo el mentón. El ruso volvió a fingir que dormía y el minero encendió otro de sus largos cigarrillos.

XIV

Ella fué la primera en hablar. Su cara era un espejo: bastaba mirarla para saber cómo marchaba el columpio de su humor. En aquel momento me pareció espantosamente agotada por el frío y el cansancio. Su palidez era de hambre, de angustia. Se inclinó hacia mí y me preguntó en voz baja:

—Estos amigos ¿son meridionales?

—No creo. Parecen *marthigiani* —le dije, entendiendo que para ella, que era septentrional, meridionales debían ser solamente los sicilianos y los napolitanos—. ¿No van ustedes a San Benedetto? —le pregunté—. ¿No viajas con ellos?

—Claro que viajo con ellos. ¿Adónde dijiste que vamos?

—A San Benedetto. ¿No lo sabías?

—Eso queda en el talón de Italia.

—No, mucho más arriba.

—Pero siempre abajo. ¡En buen baile me han metido!

—¿No los conoces?

—Los vi un par de veces, pero no me he acostado con ninguno de ellos. Los encontré ayer por la mañana y me invitaron a comer. Yo ni siquiera tenía hambre: acababa de levantarme. Casi no comí. Después me dijeron: "¿Quieres venir con nosotros?" Les dije que sí. ¿Qué puedo perder? Es mi primer viaje verdadero. Nunca salí de Génova, a no ser alguna vez a la Riviera . . . Pero ahora empiezo a arrepentirme. ¿Qué clase de gente crees que son? . . . ¿Mercado negro? ¿Has notado qué extraño? Visten como miserables, pero los tres llevan zapatos forrados con piel. Como los de los aliados. Y tienen dinero: yo lo he visto. ¡Pero son de avaros! No aflojan un solo cigarrillo. Además, ¿a qué mercado negro se dedican si no llevan ni un bulto?

—Los llevarán a la ida. Es probable. Aceite, harina —dije.

—¿Y dejan allá las valijas? —preguntó la muchacha—. Según oí, el de la nariz grande va y viene de la frontera. —Trató de apoyarse con más comodidad sobre el respaldo y añadió—: Si me va mal, ya podré hacer que la policía me despache para Génova con pasaje pago.

Me incliné hacia ella y le pregunté:

—¿No trataste con ellos antes de empezar el viaje?

—No —dijo—. Soy una estúpida. ¿No lo habías comprendido? —Y esta vez me sonrió dulcemente, sin moverse—. Yo no soy capaz de hacerlo. Me da vergüenza . . . ¡Y eso que ya! . . .

Su sonrisa me invitó a callar.

Cerró los ojos. Su rostro estaba cansado, contraído como por un dolor físico. Su alegría había caído como un alto muro que se derrumba y muestra a la mirada un desierto desolado, de piedra. Y de frío, y de nieve. El minero parecía dormir, erguido el busto, los ojos cerrados, cruzadas las piernas, las manos juntas sobre las rodillas, siempre con el cigarrillo apagado entre los labios. El ruso respiraba imperceptiblemente; de cuando en cuando se tambaleaba con la cabeza hacia adelante: un fantoche de impermeable. Yo también me amodorré al reparar en el *taratá-ton* de las ruedas sobre los rieles y volví a sentir el frío de horas antes. Deseé dormirme.

Me parecía que el tiempo pasaba rápido y, a la vez, lentísimo. Y las voces de los que conversaban se unían a la cadencia del tren.

XV

—Cuando viaja, De Nicola tiene un tren completo para él solo y en ése derrochan calefacción . . . —dijo el ex prisionero—. Pero el frío de ahora no es nada comparado con el que sufrí en América. O mucho frío o mucho calor, nunca primavera. ¡Qué atropelladas!

—¿De Nicola o De Gasperi? —preguntó el sanseverino.

—De Gasperi es otra cosa —dijo mi paisano *qualunquista*. Y explicó la diferencia.

—¡Ah, comprendo! —dijo el sanseverino, y agregó—: Es gente que come bien.

—De Gasperi prefiere el avión —dijo el de la chaqueta.

El *qualunquista* añadió:

—Lo mismo que Mussolini, a pesar de todo lo que se dice. Por lo menos, como piloto, Mussolini era un as. Sabía hacer lo que se proponía. Si no se hubiera embarcado en esta guerra . . .

—Los fascistas también eran gente que comía bien; lo mismo que éstos —dijo el sanseverino.

—Mejor no hablar —repuso mi paisano—. Los fascistas han sido lo que han sido. Les ha ido mal. Les ha ido mal con la guerra y más aun con la República Social. Habían perdido la cabeza. Pero tenían coraje. ¿Te acuerdas de cómo vivíamos antes del 40?

—¡Espléndidamente! —dijo el de la chaqueta—. ¡Lo bien que se viajaba entonces! ¡Con nada se vivía! ¡Hoy estamos en manos de los curas!

—¡Me c . . . en Dios! ¡Ése es el peor atropello! —exclamó el ex prisionero.

El *qualunquista* agregó:

—Los demócratas cristianos no se dan cuenta de que les están haciendo el caldo gordo a los comunistas.

—Esos también son gente que sabe comer —repitió el sanseverino—. Al partir, el secretario de la Cámara del Trabajo sabía que en cuanto llegáramos a la frontera nos podíamos limpiar con nuestro contrato.

—No lo sabía —dijo el de Foggia—. Pero eso no quita que los

comunistas sean como los demás. ¡Política! Al fin de cuentas, se ríen de los que trabajan.

—Gastaron cien millones para construir el edificio del partido —dijo el *qualunquista.*

—Oro de Moscú —exclamó Ninchi, desde su rincón, en un tono que movía a risa.

—Bueno —dijo el de Foggia—, no está mal, después de todo, si no se trata de nuestro dinero. Los demás lo reciben de los norteamericanos.

El *qualunquista* dijo:

—Togliatti tiene un automóvil más largo que este vagón.

—¿Cómo lo sabes? —preguntó el sanseverino.

—Por los diarios. La democracia nos ha traído por lo menos la posibilidad de enterarnos de la verdad.

El sanseverino repitió:

—Toda esa gente come bien.

—Gullo se llenó de millones en Agricultura —dijo el *qualunquista.*

Ninchi carraspeó:

—Ya era millonario antes de ser ministro —agregó—. Tiene centenares de fincas en Calabria.

—¿De qué partido es ese Gullo? —preguntó el de Foggia.

—¿Hace falta preguntarlo? Comunista, naturalmente. ¿Me das fuego? —dijo mi paisano, el *qualunquista.*

El sanseverino, inseguro acerca de la pronunciación del nombre, aventuró:

—¿Y Nenni? He visto su fotografía en un diario francés.

—Ése es un payaso y un charlatán —explicó el *qualunquista*—. Cuando joven, estuvo en la cárcel con Mussolini, porque los dos eran socialistas. Después de la otra guera, ambos fundaron el Fascio de Bolonia. Más tarde, quizá porque Mussolini no le tenía mucha consideración, Nenni volvió a su antiguo amor. Ahora es carne y uña con los comunistas. Una manga de . . .

No acabó la frase: el minero no se lo permitió:

—Yo no sé cómo marchan las cosas en Italia —dijo—. Pero sé que en Francia, si hay un partido que trabaja para los obreros, ese partido es el partido *Communiste.*

—Se ve que en Francia los comunistas son personas honestas.

—¿Y por qué no habrían de serlo aquí también?

—De la boca para afuera —replicó el *qualunquista.*

Y el minero:

—Hay que darles tiempo. *¿N'est pas?*

—*¡N'est pas!* —exclamó el ex prisionero, con voz nasal.

Otra vez risas, como con la historia de la muchacha. O casi. También ella rió: *"N'est pas, merde!"* —chilló, ocultándose tras el abrigo.

Ninchi se puso de pie y protestó:

—Han quemado todos los diarios. ¿Y cómo me las arreglo yo ahora?

Lo cubrieron de carcajadas, mientras echaba a andar hacia la letrina.

XVI

La conversación se había interrumpido. Quizá me dormí. Me despertó una brusca frenada, en pleno campo. Entonces comprendí que sólo me había adormecido, que no había soñado con esas voces, ni tampoco que después la muchacha había empezado a cantar.

Y seguía cantando. Su voz era dulce, trémula, grata al corazón. Una canción tras otra, evocando distintos lugares y sentimientos. Fué como si Emilia cantara para mí las canciones de mi ciudad, pueriles y hermosas sólo cuando brotan de labios de una muchacha, cuando las canta una voz joven de muchacha que limpia la casa, que cose, que piensa en su novio, y ridículas si uno transcribe sus palabras. Detrás de ella, y sin embargo muy lejano, el ex prisionero modulaba, a manera de contracanto, un *spiritual*, su queja de prisionero. Era un largo viaje de Navidad a los confines de la nostalgia.

Sui lungarni a far l'amor,
quando il sole se ne va . . . ,

cantaba Emilia, acurrucada debajo del abrigo, meciéndose en su propia tibieza. Su mirada era luminosa y respondía a mi estado de gracia. Con la cabeza apoyada en el hombro del minero, que la sostenía complacido y un poco turbado, parecía milagrosamente fresca, joven, lánguida, y sugería dulces abrazos. Le sonreí: me respondieron sus ojos ardientes de mujer hecha para el amor. Me

miró con intensidad, con intención. Luego volvió lentamente los ojos hacia el ruso, que se había quitado el sombrero y dormía con la cara descubierta, y apoyando la nuca en el respaldo:

—¡Mira qué hermoso! —murmuró—. ¡Es para volverse loca!

XVII

El minero, por un claro abierto con su aliento en el espesor de la escarcha que cubría el vidrio de la ventanilla, fué el primero en ver las luces de Bolonia, las paralelas de los rieles, los vagones detenidos, las señales verdes y rojas de la estación, las chimeneas fantasmales sobre el manto de la nieve:

—¿Bolonia? —preguntó.

Así como hasta ese momento se había mostrado tranquilo, se mostró desde entonces agitado e impaciente. Después de sacudir los hombros, para quitarse de encima a la muchacha, exclamó:

—¡A ver si pierdo el tren para Forlí!

Luego trepó al asiento para bajar su equipaje: una mochila de soldado y un fardo hecho con una frazada y liado con una cuerda.

—El directo Ancona-Foggia nos espera. Puedes quedarte tranquilo —le dijo Ninchi—. Comprendo que en Forlí te aguarda tu mujer, pero...

Ni siquiera así el minero se mostró menos impaciente. Con sus veintitrés años de mina sobre los hombros, agobiados por la mochila, forcejeaba con la manija de la portezuela. Todos se preparaban para la despedida. El de la chaqueta recobró su abrigo; se lo tendía la muchacha, ya de pie, pequeña y pobre, con sus caderas anchas, su *golf* informe, sus rodillas descubiertas, su falda verde, angosta y corta: una chiquilla ridícula. Cada cual recobraba su miseria.

—Volveremos a encontrarnos en el otro tren —dijo el ex prisionero cuando el rápido se detuvo junto al andén—. ¡Salud a los que se quedan!

—¡Salud por todos! —le respondió el *qualunquista*, que se había sentado en el lugar de la muchacha.

Ella le dió la mano al ruso, luego a mí, luego también al *qualunquista*, pero distraída, absorta en su aventura que proseguía con un trasbordo en su primer viaje verdadero. Los pulleses desaparecieron repentinamente, como tragados por la oscuridad rumo-

rosa de la estación. Me asomé a la ventanilla. No los vi. Allá, donde la zorra de Correos dividía el ir y venir de la gente, apareció y desapareció el minero con su mochila al hombro y el fardo debajo de un brazo. Y muy lejos, bajo la luz de una farola, se perfiló por un instante el *golf* rosado de la muchacha, como un velo entre el vaivén gris y negro de personas y vagones.

Una voz pregonaba café caliente. Bajé del tren y sólo entonces tuve la sensación de volver a mi realidad de hombre arrojado de Milán, por el hielo y la noche desierta, hacia mi ciudad y mi río, hacia la casa de mi padre. El frío había vuelto a aterirme, punzándome la cara y las manos. Mi largo viaje de Navidad terminaba en Bolonia. Seguramente, era yo el único que ya empezaba a recordarlo con nostalgia. Los demás, los vivos y los muertos, habían representado una noche de sus vidas; les había bastado con cambiar cigarrillos y palabras. Volví al tren. Allí estaba mi paisano, el *qualunquista,* algún nuevo viajero, el ruso que se había sentado en otro sitio, y los muertos sumidos siempre en su sueño... También yo fingí dormir. Después llegaron los túneles y después el alba, Vaiano y el sol, las verdes colinas de Toscana...

La luz hería mis ojos.

Florencia, día de San Silvestre de 1946.

VASCO PRATOLINI

(*Traducción de Atilio Dabini*)

EL ALBUM

La vi desde la puerta del diario, apoyado en la pared, bajo la chapa con el nombre de mi abuelo, Agustín Malabia, fundador. Había venido a traer un artículo sobre la cosecha o la limpieza de las calles de Santa María, una de esas irresistibles tonterías que mi padre llama editoriales y que una vez impresas quedan macizas, apenas ventiladas por cifras, pesando sensiblemente en la tercera página, siempre arriba y a la izquierda.

Era un domingo a la tarde, húmedo y caluroso en el principio del invierno. Ella venía del puerto o de la rambla, trepando la

ciudad con una valija liviana de avión, envuelta en un abrigo de pieles que debía sofocarla, paso a paso contra las paredes brillosas, contra el cielo acuoso y amarillento, un poco rígida, desolada, como si me la fueran acercando al atardecer, el río, el vals resoplado en la plaza por la banda, las muchachas que giraban emparejadas alrededor de los árboles pelados.

Ahora caminaba por el costado de la *Berna,* más joven, más pequeña dentro del abrigo desprendido, con una curiosa agilidad de los pies que no era trasmitida a las piernas, que no alteraba su dureza de estatua de pueblo.

Vásquez, el de la reventa, llegó por el corredor y se puso a mi lado, viéndome mirar, limpiándose las uñas con un cortaplumas, también prestigiado, indistintamente, por las dos palabras del nombre de mi abuelo. Encendí la pipa, esperando el momento de moverme para cruzar en diagonal la calle, rozar tal vez a la mujer, enterarme con certeza de su edad y meterme con un portazo en el automóvil, el nuevo, que mi padre me había dejado traer. Pero ella se detuvo en la esquina, ocultando con la cabeza, con la punta del gorro de lana, la jarra desteñida que alzaba en el cartel de la cervecería un gringo abigotado. Se detuvo con las rodillas juntas, sin propósito de hacerlo, simplemente porque acababa de morir el impulso que la había remolcado calle arriba.

—Debe estar un poco loca de la cabeza —dijo Vásquez—. Hace una semana que está en el hotel, el Plaza; vino sola, dicen que cargada de baúles. Pero toda la mañana y la tarde se las pasa con esa valijita ida y vuelta por el muelle, a toda hora, a las horas en que no llegan ni salen balsas ni lanchas.

—Es fea, debe tener sus añitos —dije y bostecé.

—Según se mire, Jorgito —dictaminó con suavidad—. Más de uno se tiraría su lance—. Me tocó el hombro en despedida y cruzó diagonalmente, casi como yo proyectaba hacerlo, gris y pequeño, con el andar heredado de su amigo Junta, tratando de apoyar sobre el asfalto fangoso la rotundidad de un peso que no tenía. Pasó muy cerca de la mujer en la esquina de la *Berna,* sin mover el cuello para mirarla, y entró en el negocio.

Yo sabía que no era por mí —y tal vez por nadie, ni siquiera por ella misma— que la mujer se había sosegado en la vereda, inmóvil y ocre en el centro de la tarde de domingo, agregada pasivamente al calor, a la humedad, a la nostalgia sin objeto. Pero me mantuve sin moverme, sin dejar de mirarla, hasta que la pipa ester-

toró vacía exactamente en el momento en que ella tuvo que adelantar un pie y descender, continuar avanzando en dirección al hotel por el desierto de la bocacalle que nos había separado y reunido, a pasos cortos y fáciles, con los que sólo se proponía marcar el transcurso del tiempo, atravesando desasida el temblor del bombo, la osadía del clarinete, el principio de la noche y los olores débiles, reticentes, de sus anticipaciones de la muerte.

Al día siguiente, de mañana, pensé que Vásquez había mentido o exagerado, o que la mujer ya no estaba en Santa María. Me vine a la ciudad en el primer ómnibus para hacerle cambiar las cuerdas a la raqueta, convencí a Hans de que era capaz de morir antes de divulgar que me había cortado el pelo un lunes de mañana, con la puerta de la peluquería cerrada, cuchicheando él y yo entre brillos de metales y espejos en la penumbra, compré tabaco para la pipa y caminé hasta el puerto.

La mujer no estaba ni vino, la balsa llegó con poca gente, con bolsas de trigo o maíz, con un colectivo despintado y viejo. Fumé paseando y después sentado en el muelle, las piernas colgadas sobre el agua. A veces, con sólo el perfil, espiaba el movimiento en los adoquines y en el portón del edificio rojo de la aduana; no supe qué era preferible estar haciendo o pensando cuando la mujer y la pequeña valija, y acaso nuevamente el abrigo de pieles, el gorro de lana, se acercaran para sorprenderme de espaldas. La balsa dió un bocinazo y se apartó del muelle a la una en punto. Todavía esperé, hambriento, asqueado de la pipa. Las bolsas y el colectivo habían quedado en el muelle; mi padre escribía un editorial sobre "¿Necesitamos importar trigo?" (Las hasta ayer tradicionalmente tierras feraces de Santa María) o sobre "Valiosa contribución a los transportes provinciales" (La labor progresista emprendida en forma decidida por nuestra comuna).

Casi apoyada en el horizonte, diminuta, la balsa se había inmovilizado. Empecé a subir hacia la ciudad. Ya no recordaba a la mujer de la valija ni sentía amor o curiosidad por aquel llamado, aquella alusión que yo le había visto situar en el aire que nos separaba, entre la esquina de la *Berna* y la de *El Liberal*. Desesperado y con hambre, tragando el gusto a fósforo de la pipa, yo iba pensando: "Una medida inconsulta, aprobada en forma inexplicable por la autoridad que nos rige, acaba de autorizar la entrada de 27 y me-

dio bushels de trigo por el puerto de Santa María. Con la misma independencia de criterio que hemos puesto en juego para aplaudir la obra que lleva realizada el nuevo Concejo, debemos hoy alzar condenatoria nuestra voz insospechable".

Desde *La Nueva Italia* llamé a mamá y le dije que comería en la ciudad para poder llegar a hora al Colegio. Estaba seguro de que la mujer había sido rechazada o disuelta por la imbecilidad de Santa María simbolizada con exactitud por los artículos de mi padre: "Una verdadera afrenta, no trepidamos en decirlo, hecha por los señores concejales a los austeros y abnegados laborantes de las colonias circunvecinas que han fecundado con su sudor generación tras generación la envidiable riqueza de que disfrutamos".

Cuando salimos de clase, Tito se empeñó en que tomáramos un vermuth en el *Universal* (no quiso ir al *Plaza* por miedo de encontrarse con su padre) y en hacerme creer una historia de amor con su prima segunda, la maestra; insistió en detalles plausibles, contestó con habilidad mis preguntas, era claro que había estado preparando con tiempo la confidencia. Me puse serio, me puse triste, me indigné:

—Mirá —le dije, buscándole encarnizado los ojos—, tenés que casarte con ella. No hay excusas; aunque tu prima no quiera. Si es verdad lo que me dijiste, tenés que casarte. A pesar de todo; aunque la pobre tiene los tobillos gruesos como muslos, aunque frunce la boca como una vieja soltera.

Tito empezó a sonreír y a sacudir la cabeza, y estaba por decirme que todo era broma cuando me levanté y lo hice enrojecer de miedo, de duda.

—No quiero ni puedo verte hasta que te hayas comprometido. Pagá porque invitaste.

Sólo me arrepentí durante tres pasos, cruzando la vereda del café, mientras escondía los cuadernos y el libro de inglés en el bolsillo del impermeable. Gordito, sonrosado, presuntuoso, servil, tal vez ahora con los ojos húmedos, idiota, mi amigo. El tiempo continuaba húmedo, tibio en las aberturas de las esquinas, indeciso en la sombra de los patios, cálido a las dos cuadras de marcha. Mientras bajaba hacia el puerto me sentí feliz contra toda mi voluntad, me puse a canturrear la marcha innominada que corona las retretas de la plaza, supuse un olor de jazmines, recordé un verano ya muy antiguo en que las quintas lanzaron toneladas de jazmines contra la ciudad, y descubrí, entreparándome, que ya tenía un pasado.

La vi desde la altura enjardinada de la rambla: la silueta creciendo al otro lado del malecón, a medida que ella avanzaba hacia la bruma del agua, mostrando y confundiendo la valija y el abrigo de invierno. Fué y vino mientras yo fumaba la pipa; a veces se detenía sobre las grandes losas del muelle, junto a la orilla, mirando la niebla y el pedazo lejano, despejado, que contenía las ruinas rosadas del palacio de Latorre; pero yo estaba seguro de que no esperaba nada, que mentía. Las lanchas atracaban y volvían a internarse en el río; pero ella no movía la cabeza para localizar las bocinas, no espiaba los grupos borrosos de pasajeros. Estaba allí pequeña y dura, mirando la gran nube blancuzca apoyada en las olas, inventando sorpresas, aproximaciones. Empezaba a oscurecer y a refrescar cuando se cansó y dió media vuelta, observando si todo quedaba en orden antes de cruzar rectamente el muelle.

La seguí hasta el hotel, creyendo que ella —sin volverse, sin mirarme— sentía mi presencia media cuadra atrás, y que yo le era útil, le ayudaba a subir las calles, a vivir. Caminaba dormida, sin enterarse, como lo había hecho la tarde anterior por el costado de la *Berna* y por el costado del domingo y de la música añorante que dirigía Fitipaldi en la plaza sin más ayuda que el vaivén de sus ojos furiosos. Pero ahora la vi detenerse en cada vidriera de las dos cuadras de alrededor de la plaza: miraba, el hombro derecho contra el vidrio, torciendo apenas la cabeza, gastando exactamente medio minuto en cada una, el perfil indiferente en la agresividad de las luces que iban encendiendo, despreocupada de que le mostraran enaguas, paquetes de yerba, cañas de pescar, repuestos de tractores.

Por fin entró en el *Plaza;* yo continué andando hasta el club, puse tabaco en la pipa, miré la niebla que un viento frío comenzaba a desgarrar, justamente sobre la plaza, y volví. Estaba sentada en un taburete del mostrador, frente a una copa diminuta que miraba sin tocar, las dos manos protegiendo la valija que había acomodado en la falda. Me senté contra una ventana, lejos del mostrador y me puse a revisar los cuadernos de apuntes. Ella continuaba quieta, recogida, hipnotizada por el punto de oro de la copa. Tal vez me viera por el espejo, tal vez me haya estado viendo desde que llegué al puerto con la pipa entre los dientes y un pasado recién descubierto. Leí en el cuaderno: *Why, thou wert better in thy grave*

than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. Y era cierto que ella me veía por el espejo, porque cuando alcé los ojos no tuvo necesidad de volver la cabeza antes de sujetar la copita con dos dedos, bajarse del taburete y venir por un camino recto que construyó milagrosamente entre las mesas, sosteniendo el líquido intacto contra el pecho, la valija separada sin esfuerzo del invisible juego de las rodillas.

Se sentó y puso la copa exactamente en el centro de la mesa; y como el mozo no me había atendido, nadie podía saber si era suya o mía. La estuvo mirando con los ojos bajos y yo empecé a conocer su cara, a llenarme de aprensiones mientras escondía el cuaderno de inglés. Estuvo, con su gorro de lana —a franjas, viejo, mal tejido— inclinado sin gracia contra una oreja, tranquila y seria, como si meditara antes de resolverse para siempre, como si fuera imprescindible que las cosas se iniciaran con una parodia de meditación. Supe que lo único que verdaderamente importaba en su cuerpo —a pesar de mi hambre, del hambre de Tito, de todas las voraces hambres cobardes de los amigos— era su cara redonda, oscura, joven y gastada, los párpados torcidos hacia los pómulos, la gran boca raída. Después bebió el contenido de la copa de un trago, mirándome, y ya me estaba sonriendo cuando la dejó en la mesa: una constante sonrisa furiosa, a la vez desvalida y posesiva como una mirada, como si me mirara también con los dientes, con la adelgazada línea roja, el vello y las arrugas que los rodeaban.

—¿Te puedo tutear? —dijo—. Hace muchos años nos citamos para esta tarde. ¿Es verdad? No importa cuándo, porque ya ves que no pudimos olvidarlo y aquí estamos, puntuales.

La cara y además la voz. Cuando vino el mozo ella pidió otra copa y yo no quise nada; me puse a trabajar en la pipa, ruborizado, abandonándome, seguro de que ella no se burlaba, de que eran innecesarias las explicaciones. La cara, siempre, y aquella voz que actuaba como sus pies, libre e ignorada, persuasiva, sin recurrir a las pausas.

Pero todo esto es un prólogo, porque la verdadera historia sólo empezó una semana después. También es prólogo mi visita a Díaz Grey, el médico, para conseguir que me presentara al viajante de un laboratorio que se había establecido, con media docena de va-

lijas llenas de muestras de drogas, en el primer piso del hotel, en el mismo corredor del hotel donde estaba la habitación de la mujer; y mi entrevista con el viajante, y cómo su reposado cinismo, su arremangada camisa de seda, su pequeña boca húmeda humillaron sin dolor, un mediodía, en su cuarto en desorden, las frases aprendidas de memoria que traté de repetir con indolencia. Antes de decirme que sí se estuvo riendo, casi sin ruido, en calcetines, tirado en la cama, chupando un cigarro, contándome recuerdos sucios. Bajamos juntos y explicó al gerente que yo iría todas las tardes a su habitación para ayudarlo a copiar a máquina unos informes; "Déle una llave"; me apretó la mano con fuerza, serio, como a un hombre de su edad, con un extraño orgullo en los ojos pequeños y felices.

No quise inventar otra mentira para mis padres; repetí el cuento de los informes a máquina que me había encargado el viajante, despreocupándome del dinero que tendría que cobrar y mostrar. Todas las tardes, en cuanto terminaban las clases —y a veces antes, cuando me era posible escapar— entraba en el hotel, saludaba con una sonrisa a quien estuviera de turno atrás de la caja registradora y subía por el ascensor o la escalera. El viajante —Ernesto Maynard decían las chapitas de los muestrarios— estaba recorriendo las farmacias de la costa; durante los primeros días gasté mucho tiempo en examinar los tubos y los frascos, en leer las promesas y las órdenes de los prospectos en papel de seda, subyugado por su estilo impersonal, a veces oscuro, mesuradamente optimista. Arrimado a la puerta, escuchaba después el silencio del corredor, los ruidos del bar y la ciudad.

La mujer fingía siempre estar dormida y despertaba con un pequeño sobresalto, con cambiantes nombres masculinos, deslumbrada por los restos de un sueño que ni mi presencia ni ninguna realidad podrían compensar. Yo estaba hambriento y mi hambre se renovaba y me era imposible imaginarme sin ella. Sin embargo, la satisfacción de esta hambre, con todas sus pensadas o inevitables complicaciones, se convirtió muy pronto, para la mujer y para mí, en un precio que necesitábamos pagar.

La verdadera historia empezó un anochecer helado, cuando oíamos llover y cada uno estaba inmóvil y encogido, olvidado del otro. Había una barra estrecha de luz amarilla en la puerta del baño y yo reconstruía la soledad de los faroles en la plaza y en la rambla, los hilos perpendiculares de la lluvia sin viento. La historia empezó

cuando ella dijo de pronto, sin moverse, cuando la voz trepó y estuvo en la penumbra, medio metro encima de nosotros:

—Qué importa que esté lloviendo, aunque llueva así cien años esto no es lluvia. Agua que cae, pero no lluvia.

(Había estado, también antes, la gran sonrisa invisible de la mujer, y es cierto que ella no habló hasta que la sonrisa estuvo totalmente formada y le ocupó la cara.)

—Nada más que agua que cae y la gente tiene que darle un nombre. Así que en este pueblucho o ciudad le llaman lluvia al agua que cae; pero es mentira.

No pude sospechar, ni siquiera cuando llegó la palabra Escocia, qué era lo que se estaba iniciando; la voz caía suave e ininterrumpida encima de mi cara. Me explicó que sólo es lluvia la que cae sin utilidad ni sentido.

—El castillo estaba en Aberdeen y era tan viejo que el viento andaba por los corredores, los salones y las escaleras. Había más viento allí que en la noche de afuera. Y la lluvia que nos había amontonado durante dos días contra la chimenea alta como un hombre, terminó por atraernos hacia las ventanas rotas. Así que no hablábamos, estábamos desde la mañana a la noche rodeando el salón, la nariz de cada uno contra el vidrio de una ventana, quietos como las figuras de piedra de una iglesia. Hasta que al tercer día, creo, MacGregor anunció que ya no llovía, que empezaría a nevar, que los caminos iban a quedar cerrados y que cada uno era dueño de pensar que esto resultaba mejor o peor que la lluvia.

Éste fué el primer cuento; volvió a decirlo algunas veces, casi siempre porque yo lo pedía cuando estaba aburrido del calor de la India o del campamento de Amatlán. Tal vez nadie en el mundo sepa mentir así, pensaba yo; o tal vez nadie cazó zorros hasta que ella se echó a reír, sacudiendo la cabeza, luchando sin energía con un recuerdo de desteñida vergüenza, para atar de inmediato el caballo a un árbol y esconderse con un Lord o un Sir o un segundón de Lord en un pabellón en ruinas, revolcarse en el ineludible jergón de hojas, mientras giraba alrededor de ellos, en el paisaje cursi de esplendoroso frío que ella acababa de hacer —allí, a mi lado, sin esfuerzo, con un placer impersonal y divino— la primera cacería de zorro que estremeció la tierra, el acordado frenesí que ella iba dirigiendo con palabras ambiciosas y marchitas: pompa, traílla, ca-

saca, floresta, rastreador, la inútil violencia, una pequeña muerte parda.

Y en el centro de cada cuento estaba la mujer, cada cuento era ella misma, próxima a mí, indudable. Ya no me interesaba leer ni soñar, estaba seguro de que cuando hiciera los viajes que planeaba con Tito, los paisajes, las ciudades, las distancias, el mundo todo me presentaría rostros sin significado, retratos de caras ausentes, irrecuperablemente despojados de una realidad verdadera.

Estaba el hambre, siempre; pero escucharla era el vicio, más mío, más intenso, más rico. Porque nada podía compararse al deslumbrante poder que ella me había prestado, el don de vacilar entre Venecia y El Cairo unas horas antes de la entrevista, hermético, astutamente vulgar entre los doce pobres muchachos que miraban formarse palabras desconcertantes en el pizarrón y en la boca de mister Pool; nada podía sustituir los regresos anhelantes que me bastaba pedir susurrando para tenerlos, nunca iguales, alterados, perfeccionándose.

Habíamos ido de Nueva York a San Francisco —por primera vez, y lo que ella describía me desilusionó por su parecido con un aviso de cerveza en una de las revistas extranjeras que llegan al diario: una reunión en una pieza de hotel, las enormes ventanas sin cortinas abiertas sobre la ciudad de mármol bajo el sol; y la anécdota era casi un plagio de la del hotel *Bolívar*, en Lima—, acabábamos de "llorar de frío en la costa este y antes de que pasara un día, increíble, nos estábamos bañando en la playa", cuando apareció el hombre.

Era ancho y bajo y yo sólo quise enterarme de las pocas cosas que hoy siguen bastando para amarlo y sostenerlo: las cejas anchas, el cuello de la camisa brillante y rayado, una perla, el corte novedoso de las solapas. Tal vez también, aunque innecesarias, su pequeña, terca sonrisa en media luna, sus manos peludas puestas sobre la mesa como cosas traídas para exhibir y presionar y que no olvidaría al marcharse. Estaban sentados cerca del comedor, a las siete de la tarde. Ella se inclinaba sobre las copas y el cenicero, una varilla de humo le cortaba la cara; bajo las negras cejas del hombre había un plácido bochorno, la vacilación de interrumpir un elogio exaltado.

Tomé el ascensor y fuí a encerrarme en el cuarto de Maynard; tirado en la cama, fumando la pipa, escuché los ruidos del corredor, leí un relato de victorias dramáticas y parciales sobre el mal de

Parkinson y supe que la anemia perniciosa era una enfermedad de rubias de ojos azules. Hasta que de pronto se me ocurrió que ella podía subir acompañada por el hombre, sus pasos rápidos, ignorantes del suelo y de la meta, escoltados por tacos graves, lentos, masculinos. Bajé. Estaban en la mesa y continuaban pensando en las mismas cosas, la cabeza de ella hacia las cejas retintas, la del hombre hacia las manos depositadas en el mantel.

Crucé la plaza sin celos, triste y enconado, inventando presentimientos de desgracia. Doblé en Urquiza y fuí hasta la ferretería. Montado en una escalera, vestido hasta los tobillos por el guardapolvo gris hierro, gris polvo, el dependiente tenía una caja de madera en las rodillas y examinaba agujeros de tuercas para enterarse de si la rosca giraba hacia la izquierda o hacia la derecha. Cuando terminaba de olerlas las clasificaba. La vieja estaba detrás del mostrador, con una pañoleta negra en los hombros, solemne, mezquina, mucho más miope que la semana anterior.

—El Tito está arriba estudiando. —No contestó mi saludo, no me invitó a subir, me estuvo mirando como si sospechara que yo tenía la culpa de que su pelo gris me llenara de asco. Entonces tuve que malgastar mi sonrisa, un destello, una especial forma del candor con dos puntos diminutos de insolencia en los ojos. Luchó un poco:

—¿Por qué no subís?

—Es un momento, gracias. Quiero pedirle un apunte.

Crucé el patio, vi detrás de una puerta a la hermana de Tito planchando; el frío estaba inmóvil, un gato negro esquivó en silencio mi patada y mi escupida. Tito escondió bajo de la almohada la revista que estaba leyendo y me hizo señas de secreto y cariño antes de rebuscar en el ropero y mostrarme la botella de caña.

—Lo que sí que tengo sólo un vaso.

Estaba contento, gordito, turbado. Majestuoso, un poco melancólico, acepté con un gesto, compartí su baba, puse un codo sobre el hule devastado de la mesa, encendí la pipa con lentitud.

—Estuve leyendo otra vez el poema —dijo y alzó el vaso mugriento, adornado con flores, comprado para cepillos de dientes o infusiones de yuyos—. Y aunque vos digas no es malo. Hay mucho humo. ¿Querés que abra la ventana?

En Santa María, cuando llega la noche, el río desaparece, va retrocediendo sin olas en la sombra como una alfombra que envolvieran; acompasadamente, el campo invade por la derecha —en ese

momento estamos todos vueltos hacia el norte—, nos ocupa y ocupa el lecho del río. La soledad nocturna en el agua o a su orilla, imposible para nosotros, puede ofrecer, supongo, el recuerdo, o la nada o un voluntario futuro; la noche de la llanura que se extiende puntual e indominable sólo nos permite encontrarnos con nosotros mismos, lúcidos y en tiempo presente.

—Eso no es un poema —dije con dulzura—. Le hacés creer a tu padre que estás estudiando y te encerrás para leer una revista puerca que yo mismo te presté. No es un poema, es la explicación de que tuve un motivo para escribir un poema y no pude hacerlo.

—Te digo que es bueno. —Golpeó apenas la mesa con el puño, rebelde, emocionante.

Cuando llega la noche nos quedamos sin río y las sirenas que revibran en el puerto se transforman en mugidos de vacas perdidas y las tormentas en el agua suenan como un viento seco entre trigales, sobre montes doblados. Que cada hombre esté solo y se mire hasta pudrirse, sin memoria ni mañana; esta cara sin secretos por toda la eternidad.

—Y tu hermana se va a casar con el dependiente de la ferretería, no este año, claro, sino cuando tu viejo no tenga más remedio que darle una habilitación. Y vos algún día te vas a poner atrás del mostrador, no para disputarle tu hermana al dependiente, como sería justo y poético, como haría yo, sino para evitar que te roben entre los dos.

Me ofreció el vaso con una sonrisa tolerante, bondadosamente cínica. Tomé un trago mientras buscaba recordar qué había venido a hacer en el altillo, junto a él, mi amigo. Acerqué un fósforo al chirrido de la pipa. Había venido para pensar, al amparo incomprensible de Tito, que yo no tenía celos del hombre de las cejas y la perla: que ella no me había mirado ni podría mirarme con aquella enardecida necesidad de humillación que yo había entrevisto al cruzar el bar; que sólo temía, verdaderamente, perder peripecias y geografías, perder el merendero cranuloso de Nápoles donde ella hacía el amor sobre música de mandolinas; el estudio de San Pablo donde ella ayudaba de alguna manera a un hombre trompudo y contrito a corregir la arquitectura de las zonas templadas y las cálidas. No miedo a la soledad; miedo a la pérdida de una soledad que yo había habitado con una sensación de poder, con una clase de ventura que los días no podrían ya nunca darme ni compensar.

Hubo la tarde siguiente, sin rastros del hombre, sin que ni ella

ni yo aludiéramos al desencuentro del día anterior. (También era parte de mi felicidad evitar las preguntas razonables: saber por qué estaba ella en Santa María, por qué recorría el muelle con la valija.) Tal vez ella haya sido aquella tarde más protectora, más exigente, más minuciosa. Sólo es seguro que ella no estuvo, no fué nombrada, no abrazó a ningún hombre en la historia prolongada sobre el Rin, en un barco que viajaba con mal tiempo de Maguncia a Colonia. Y las demás convicciones son dudosas: la intención de su sonrisa en la penumbra, la intensidad alarmante del frío, el amor temeroso con que ella alargaba los detalles del viaje, sus ganas de suprimir lo esencial, de confundir los significados. Sólo me dió, de todos modos, cosas que yo sabía de memoria: una balsa sobre un río, gente rubia e impávida, la siempre fallida esperanza de una catástrofe definitiva.

Y también de todos modos, mientras me vestía, me acomodaba la boina y trataba de reorganizar rápidamente mi confianza en la imbecilidad del mundo, le perdoné el fracaso, estuve trabajando en un estilo de perdón que reflejara mi turbulenta experiencia, mi hastiada madurez.

La recuerdo despeinada y conforme, dejándome marchar, ayudándome a que me fuera, despidiendo mi cuerpo flaco, mi torpeza, mis oídos.

Y así como al decirle adiós a la mujer en la tarde del viaje tempestuoso sobre el Rin me estaba separando de mi madre, me encontré con mi padre al día siguiente, a las seis de la tarde. Estaba sentado en el mostrador del bar, vigilando la entrada con un perfil rojizo y entusiasta, seguro de que me atraparía al pasar, un poco borracho, llamándose Ernesto Maynard. Sólo tuvo que mover un pulgar para atraerme.

—¿Cómo le va? —dije con mi voz más gruesa; me acomodé a su lado, puse en orden sobre mis piernas los libros y la libreta, acepté la bebida que él quiso.

Bebimos en silencio, pausados. Después él me puso una mano en el hombro, apenas, sin dominio, sin piedad. Seguiré recordándolo con amor durante años, mordiendo el habano a mi lado, apartándolo para mirar con sus ojos satisfechos y pequeños la longitud y el color de la ceniza, grueso y seguro, buscando con su grosera, simple cabeza la fórmula que no hiriera demasiado pero que contuviese a la vez aquella amargura que fortifica y enseña,

—Bueno, se mandó a mudar. Conozco toda la historia. Yo, metido en la pieza de hotel o viajando por la costa, convenciendo a médicos, dentistas, boticarios y curanderos. Puedo vender cualquier cosa, lo supe desde siempre, desde que era más chico que vos, es un don. Trabajando duro. Pero nunca se me escapó un chisme. Los adivino antes de que empiecen a formarse; todos los cuernos, todos los abortos, todas las estafas. Se fué esta mañana, o mejor dicho no volvió desde anoche. Dejó una carta pidiendo que le guarden el baúl, que va a volver a buscarlo y a pagar el saldo de la cuenta, unos trescientos pesos. Nada más que el baúl; y debe estar lleno de piedras, o de ropas viejas o de cuentas de otros hoteles. Yo sabía también que a las seis y cuarto ibas a llegar al hotel. Te esperé para decirte, sin vueltas, que esa mujer no vuelve más y que no importa que no vuelva. Y que no es posible que vivas como todos estos pobres tipos que compran las camisas, o se las compran las esposas, en *La Moderna* y eligen los trajes en el catálogo de *Gath & Chaves*. Esperando que les caigan mujeres y negocios, o ya no esperando nada. Tenés que disparar. Algún día, quién te dice, me vas a dar las gracias.

Le di las gracias y salí, sabiendo de verdad por primera vez que no tenía con quien estar. Aquella noche traté de rehacer el mundo, cada lugar que ella me había dado, cada fábula. Dejé de recordar su cara en cuanto hubo luz en la ventana.

Y tampoco servía pedir prestado el dinero. Fuí de mañana al banco y dejé cinco pesos en mi cuenta de ahorros; fuí a lo de Salem y empeñé el reloj que había heredado de mi hermano (muda y melodramática mi cuñada lo desprendió de la muñeca de mi hermano muerto). Antes de mediodía estuve plantado frente a la caja registradora del hotel, lleno de dinero, de poder, de una oscura necesidad de ofensa y desgaste. Expliqué que la mujer me había hecho llegar los trescientos pesos para rescatar el baúl: me dieron un recibo, me hicieron firmar otro: "por Carmen Méndez". Arreglé con Tito para que lleváramos el baúl al "garage" de la ferretería cuando sus padres durmieran. Durante todo el día estuve pensando en el doctor Díaz Grey, imaginando que todo esto lo estaba haciendo por él, por el impreciso prestigio de la caballerosidad que él representaba en el pueblo, pequeño, bien vestido, desterrado, exagerando con ternura la renguera que apoyaba en el bastón.

Así que agotado y orgulloso, veinticuatro horas después que la mujer dejara Santa María, me encerré con Tito en el "garage" y destapamos una botella mientras conversábamos de noches de bodas y

de las repercusiones de las muertes, sentados en el baúl, golpeándolo suavemente con los tacos. Cuando la botella estuvo por la mitad y él me pidió que no habláramos del cuerpo de su hermana, rompí el candado y fuimos extrayendo ropas sucias e inservibles, sin perfumes, con olor a uso, a sudor y encierro, revistas viejas, dos libros en inglés y un álbum con tapas de cuero y las iniciales C. M.

En cuclillas, envejecido, tratando de manejar la pipa con evidente soberbia, vi las fotografías en que la mujer —menos joven y más crédula a medida que iba pasando rabioso las páginas— cabalgaba en Egipto, sonreía a jugadores de golf en un prado escocés, abrazaba actrices de cine en un cabaret de California, presentía la muerte en el ventisquero del Ruan, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché.

JUAN CARLOS ONETTI

ECHEVERRIA Y LA FILOSOFIA POLITICA DE LA ILUSTRACION

En los últimos años varios críticos se han dedicado al examen de las influencias ejercidas por los contemporáneos de Esteban Echeverría sobre el pensamiento del *Dogma socialista.* Ya poseemos algunos estudios acerca del papel de Mazzini, Leroux, Saint-Simon, etc., en la formación del ideario de la "Asociación de Mayo". Por eso plantearemos aquí otro problema: el de determinar las relaciones existentes entre la filosofía de la Ilustración y la del *Dogma* o, mejor dicho, de su núcleo principal, las *Palabras simbólicas.*

La filosofía política de la Ilustración es aquella que se inicia con Hobbes y, tras Locke, Montesquieu y Rousseau, lleva a la Revolución Norteamericana y a la Revolución Francesa. Es esta última la que probablemente ejerció mayor influencia en la formación de las ideas argentinas de Mayo; y aun cuando resulte difícil rastrear los itinerarios que van desde Condorcet o Robespierre hasta Echeverría, puede admitirse que, sea en Buenos Aires o en París, el autor del *Dogma* conoció al menos un reflejo de la ideología de los

revolucionarios franceses y quizá, en amplia medida, sus fuentes teóricas. Esta probabilidad nos basta. Ahora bien, el gran problema que se plantea a los políticos de la edad revolucionaria es el siguiente: conciliar la libertad con la igualdad, o, como hoy decimos, la libertad con la justicia social. La Revolución Francesa no había realizado esa armonización. La libertad predominó al comienzo bajo el gobierno de los liberales de la Constituyente; la igualdad después bajo el gobierno de los jacobinos demócratas y autoritarios; finalmente la anarquía del Directorio y la autocracia del Imperio napoleónico suprimieron a la vez, en su mayor parte, la libertad y la igualdad. Alternancia, pues, y no armonía. Así la Revolución Francesa dejó la cuestión pendiente. La verdad es que en su ideología se mezclaban dos corrientes antagónicas, la liberal de Locke y la democrática de Rousseau. Ambas admitían que el fin de toda organización política es la felicidad de los miembros individuales del grupo, pero no concebían esta felicidad del mismo modo; para unos espíritus la felicidad era la consecuencia de la libre iniciativa de cada persona bajo la protección general del Estado; para otros era el producto de la intervención activa del Estado encargado de procurar a cada hombre un género de vida que aquél era, muy a menudo, incapaz de alcanzar y aun de imaginar. De modo que los primeros insistían en la defensa del individuo y los últimos en las prerrogativas del Estado popular. Por supuesto, en el transcurso de la Revolución Francesa, las dos corrientes no se habían conservado en su pureza primitiva; muchas alteraciones mutuas se habían producido; pero los dos polos subsistían: derechos del hombre y derechos de la comunidad. Ahora bien, como muchos autores de su generación, Echeverría hereda este antagonismo, y muy conscientemente se esfuerza en superarlo:

"Para que la asociación corresponda ampliamente a sus fines, es necesario organizarla y constituirla de modo que no se choquen ni dañen mutuamente los intereses sociales y los intereses individuales, o combinar entre sí estos dos elementos: el elemento social y el individual, la patria y la independencia del ciudadano. En la alianza y armonía de estos dos principios estriba todo el problema de la ciencia social." [1]

¿Cómo armonizar los intereses en pugna? Los autores de la Ilustración tenían un método invariable: imaginaban un pacto inicial

[1] *Dogma socialista*, edición crítica. La Plata, 1940, pág. 154.

entre los individuos que iban a formar parte de la nueva sociedad, y en este pacto se especificaban los derechos de los miembros y los derechos del todo. Echeverría no parece referirse, o al menos no concede importancia, a la etapa anterior al pacto, a un período de vida presocial, es decir, al estado de naturaleza tan familiar a los pensadores del siglo XVIII. Como veremos insiste en las condiciones que deben reunirse antes de preocuparse siquiera por la concertación de un pacto: los hombres no pueden pactar si no han alcanzado un cierto nivel moral. Pero en realidad son condiciones ya sociológicas, como podrían exigirse para pasar de un régimen a otro, no del vacío social al mundo social. Más aun: Echeverría considera que la sociedad es un hecho necesario:

(Versión I): "La Asociación para el hombre es una ley de la Providencia y una necesidad de su ser. Desde las más altas especulaciones de la ciencia hasta las más humildes labores de la industria, todo está subordinado, todo se engendra y nace de la Asociación, y la actividad humana en todas sus formas no puede ejercerse eficazmente sino por medio de la Asociación. (Versión II): La sociedad es un hecho estampado en las páginas de la historia y la condición necesaria que la Providencia impuso al hombre para el libre ejercicio y pleno desarrollo de sus facultades al darle por patrimonio el Universo." [1]

Puede creerse que nuestro autor abandona la Ilustración para volverse hacia la tradición aristotélica: la sociedad es imprescindible para que el hombre actualice sus virtualidades. Pero no conviene apresurarse: la corriente rousseauniana de la Ilustración, una vez admitida la iniciación (en principio innecesaria) del proceso social, sostiene que sin los recursos de la asociación los hombres no pueden alcanzar sus fines éticos. Rousseau escribe una apología de la sociedad civil como fuente de todos nuestros bienes espirituales [2]; y es un rousseauniano, Robespierre, el que asigna por fin al Estado el "pleno desarrollo de todas las facultades" del individuo en un proyecto de Declaración de los derechos. Lo cual no excluye el pacto, sino que al revés lo hace necesario si es que el hombre pretende realizarse a sí mismo. Luego, cuando Echeverría nos habla de pacto social [3] o de pacto de asociación [4] parece entender

1 *Ib.* pág. 153.
2 *Contrato Social*, Lib. I, cap. 8.
3 *Dogma socialista*, pág. 201.
4 *Ib.*, pág. 204.

algo semejante al contrato social de Juan Jacobo. Pero si bien su pacto tiende a efectos análogos, tiene una estructura muy distinta. El pacto de Rousseau implica la total alienación de cada individuo a favor del todo. El de Echeverría significa lo opuesto:

"Así es que, lejos de abnegar el hombre al entrar en sociedad una parte de su libertad y sus derechos, se ha reunido al contrario a los demás y formado la asociación con el fin de asegurarlos y extenderlos."

Ahora bien ¿cuáles son los derechos que, mediante el pacto, se pretende asegurar? No son derechos civiles, creación de la misma sociedad, como en Rousseau. Son derechos naturales, inmediatamente derivados de la naturaleza del hombre, independientes de la sociedad, como en Locke. El pacto de Echeverría es lockista, aun cuando la finalidad del Estado nacido del pacto sea rousseauniana. Esta vez llegamos a la posición básica del autor: una política liberal puesta al servicio de un ideal democrático.

Muy clara es en Echeverría la afirmación del derecho natural individual, fundamento de una política liberal:

"El derecho del hombre es anterior al derecho de la asociación. El individuo por la ley de Dios y de la humanidad es dueño exclusivo de su vida, de su propiedad, de su conciencia y su libertad [fórmula típicamente lockista]. Su vida es un don de Dios; su propiedad, el sudor de su rostro; su conciencia el ojo de su alma y el juez de sus actos; su libertad, la condición necesaria para el desarrollo de las facultades que Dios le dió con el fin de que viviese feliz, la esencia de su vida, puesto que la vida sin libertad es muerte." [1]

El contenido concreto de esta libertad es aquel que se encuentra en todas las declaraciones y constituciones liberales: todas las garantías imaginadas para proteger el libre desarrollo de cada persona. Más típica es la proyección de este liberalismo en el campo religioso. En efecto, la democracia rousseauniana requiere por lo menos una religión natural de Estado, porque para ella nuestro crecimiento espiritual supone no sólo la intervención de la sociedad (que instituye relaciones y deberes necesarios para la vida moral), sino también la intervención del Estado (que crea valores éticos, los impone a sus súbditos, y es —como dirá Hegel— una sustancia ética). Al contrario, el liberalismo rechaza las preocupaciones

1 *Ib.*, pág. 200.

religiosas al campo de la vida privada (rodeada por la sociedad, protegida por el Estado), y tiende naturalmente a la separación entre la Iglesia y el Estado. Echeverría opta por el liberalismo:

"La sociedad religiosa es independiente de la sociedad civil; aquélla encamina sus esperanzas a otro mundo, ésta las concentra en la tierra. No incumbe al gobierno reglamentar las creencias, interponiéndose entre Dios y la conciencia humana, sino escudar los principios conservadores de la sociedad y tener bajo salvaguardia la moral social. El Estado como cuerpo político no puede tener una religión, porque no siendo persona individual, carece de conciencia propia." [1]

Debe observarse sin embargo que el autor se adhiere de antemano a una futura religión de la humanidad, cuya idea se le ofrece en la obra de Leroux, y que responde en efecto a una preocupación constante de los románticos [2]. Quizá una religión semejante podría ser obligatoria, o al menos responder exactamente a las aspiraciones sociales. Pero no es la religión civil de Rousseau o de Robespierre, definida por el Estado mismo. Lo único que Echeverría toma prestado del famoso capítulo último del *Contrato* es su parte negativa:

"El cristianismo enseña abnegación de las cosas mundanas, desprendimiento de los intereses terrestres, absorción del hombre en Dios o en la idea exclusiva de la salvación de su alma; doctrinas enteramente opuestas a los deberes del hombre social y del ciudadano." [3]

De ahí el deseo de yuxtaponer a la moral (eventualmente cristiana) del hombre privado, el honor (o virtud social) del hombre público. Pero esta yuxtaposición es liberal: la moral pública no absorbe la privada, no es su condición, su fundamento, como en Rousseau.

Sobre esta base de filosofía liberal Echeverría edifica su política de acuerdo con los moldes clásicos del jusnaturalismo, que se remontan al estoicismo griego. Es un edificio de dos pisos: en la base, la ley natural en su forma objetiva (deberes naturales del hombre) o subjetiva (derechos naturales del hombre); en la superestructura, la actividad política del Estado cuya misión se limita a dar cumplimiento a esta ley natural.

1 *Ib.*, pág. 169.
2 *Ib.*, pág. 195.
3 *Ib.*, pág. 173.

"El derecho de la asociación está circunscrito en la órbita de los derechos individuales. El soberano, el pueblo, la mayoría dictan la ley social y positiva con el objeto de afianzar y sancionar la ley primitiva, la ley natural del individuo. Si la ley positiva del soberano se ajusta a la ley natural, su derecho es legítimo y todos deben prestarle obediencia, so pena de ser castigados como infractores; si la viola, es ilegítima y tiránica y nadie está obligado a obedecerla." [1]

Todos los jusnaturalistas pueden ratificar estos conceptos. La última frase sobre la seudo-ley tiránica, se lee casi textualmente en todas las grandes obras de esa escuela, lo mismo en la *Suma teológica* que en las Declaraciones revolucionarias francesas. En la práctica esto significa "el derecho de resistencia a la tiranía", tan enérgicamente afirmado en el *Dogma* de 1837 [2] como en la Constitución de 1793. En la teoría la consecuencia es más importante aun: es la negación de la soberanía. No de la soberanía de un pueblo frente a sus vecinos o sus opresores —pues de otro modo ¿cómo justificar la emancipación americana y la Revolución de Mayo?—, pero sí de la soberanía del Estado con respecto a sus miembros. En términos lockistas el verdadero soberano es el individuo, encuadrado en sus derechos y deberes naturales; en términos tomistas el soberano es el bien común. En ambos casos la soberanía pertenece a una ley racional, objetiva, anterior y superior al Estado. De ahí los dos primeros principios de la política de Echeverría:

"La soberanía del pueblo es ilimitada en cuanto respeta el derecho del hombre: primer principio. La soberanía del pueblo es absoluta en cuanto tiene por norma la razón: segundo principio." [3]

Es un modo de decir que la soberanía del pueblo no es ilimitada ni absoluta. Y no puede serlo cuando el régimen es liberal, es decir, cuando el fin del Estado (sea democrático u oligárquico) es la protección de los derechos naturales de los miembros antes que el mero cumplimiento de la voluntad popular.

"La voluntad de un pueblo o de una mayoría no puede establecer un derecho atentatorio del derecho individual. Ninguna mayoría, ningún partido o asamblea tiene derecho para establecer una ley que ataque las leyes naturales. La voluntad de un pueblo jamás podrá sancionar como justo lo que es esencialmente injusto." [4]

1 *Ib.*, pág. 201.
2 *Ib.*, pág. 201.
3 *Ib.*, pág. 201.
4 *Ib.*, pág. 155.

La última proposición es típica. Pues para Rousseau es precisamente la voluntad del pueblo —al menos si se trata de una voluntad general— la que establece las definiciones de lo justo y lo injusto [1].

Pero estas consideraciones nos llevan al otro aspecto de la doctrina de Echeverría. Su pasión por los derechos individuales no implica, como en el puro liberalismo, la idea de que los individuos son islotes de soberanía simplemente coordenados entre sí por una serie de leyes protectoras comunes. El autor busca un equilibrio entre dos tendencias:

"La sociedad no debe absorber al ciudadano o exigirle el sacrificio absoluto de su individualidad. El interés social tampoco permite el predominio exclusivo de los intereses individuales; porque entonces la sociedad se disolvería, no estando sus miembros ligados entre sí por vínculo alguno común." [2]

Esta necesidad de un vínculo común es lo que orienta ahora a Echeverría hacia la corriente rousseauniana. Es su lado "socialista", aunque la palabra, por supuesto, no tiene el significado que hoy se le concede. Este socialismo se traduce por medio de dos conceptos pertenecientes ambos a la tradición de la Revolución Francesa: fraternidad e igualdad. La fraternidad es la respuesta a las preocupaciones del autor ante el atomismo liberal.

"El egoísmo es la muerte del alma. El egoísmo no siente amor, ni caridad, ni simpatía por sus hermanos. Todos sus actos se encaminan a la satisfacción de su yo; todos sus pensamientos y acciones giran en torno de su yo; y el deber, el honor y la justicia son palabras huecas y sin sentido para su espíritu depravado." [3]

Del mismo modo Robespierre condenaba en la tribuna de la Convención la "abyección del yo individual", y Rousseau exigía la constitución de una alma común, de un yo común, es decir, de una voluntad general.

"Es necesario trabajar para que todas las fuerzas individuales, lejos de aislarse y reconcentrarse en su egoísmo, concurran simultánea y colectivamente a un fin único: al progreso y engrandecimiento de la nación. El predominio de la individualidad nos ha perdido. Las pasiones egoístas han sembrado la anarquía en el suelo de la libertad y esterilizado sus frutos. De aquí resulta el relajamiento

[1] Cf. *Article "Economie politique"*.

[2] *Dogma Socialista*, pág. 155.

[3] *Ib.*, pág. 161.

de los vínculos sociales; que el egoísmo está entrañado en todos los corazones y muestra en todas partes su aspecto deforme y ominoso; que los corazones no palpitan al son de las mismas palabras y a la vista de los mismos símbolos; que las inteligencias no están unidas por una creencia común en la patria, en la igualdad, en la fraternidad y la libertad." [1]

De estas premisas derivan naturalmente el sentimiento cívico y también el sentimiento de la nacionalidad, el cual encuentra sin duda en la prédica de Mazzini un alimento teórico muy importante, pero que ya existe en Rousseau y dimana en él de la misma fuente: el deseo de comunión mutua que debe despertarse entre conciudadanos. En el *Contrato social* como en el *Dogma* tenemos una sociología ideal que requiere "corazones palpitantes"; en este terreno el jacobinismo prepara el romanticismo social. La igualdad, a su vez, no es más que la consecuencia jurídica de estas comuniones cívicas, porque no puede haber jerarquías —al menos definitivas— entre hombres que están unidos entre sí por lazos sentimentales tan poderosos.

"La única jerarquía que debe existir en una sociedad democrática es aquella que trae su origen de la naturaleza y es invariable y necesaria como ella." [2]

Luego jerarquía de las dotes naturales de cada uno, y que cada uno desarrolla dentro de la igualdad de los derechos:

"La igualdad consiste en que estos derechos y deberes sean igualmente admitidos y declarados por todos, en que nadie pueda substraerse a la acción de la ley que los formula, en que cada hombre participe igualmente del goce proporcional a su inteligencia y trabajo." [3]

Así se llega a la fórmula famosa: a cada hombre según su capacidad, a cada capacidad según sus obras; fórmula que es de Saint-Simon, pero que no trae ninguna novedad; un demócrata liberal como Condorcet hubiera dicho lo mismo. De cualquier modo este resultado no podrá conseguirse sin una intervención activa del Estado; y aquí salimos del marco puramente liberal:

"La potestad social no es moral ni corresponde a sus fines, si no protege a los débiles, a los pobres y a los menesterosos, es decir,

1 *Ib.*, pág. 157.
2 *Ib.*, pág. 164.
3 *Ib.*, pág. 162.

si no emplea los medios que la sociedad ha puesto en su mano para realizar la igualdad. La igualdad está en relación con las luces y el bienestar de los ciudadanos; ilustrar las masas sobre sus verdaderos derechos y obligaciones, educarlas con el fin de hacerlas capaces de ejercer la ciudadanía y de infundirles la dignidad de hombres libres, protegerlas y estimularlas para que trabajen y sean industriosas, suministrarles los medios de adquirir bienestar e independencia, he aquí el modo de elevarlas a la igualdad." [1]

Es preciso reconocer que dentro de la tradición democrática este programa no es particularmente rousseauniano. Son ideas que se parecen a las de Condorcet el cual, como fiel heredero de la filosofía de las luces, quería llegar a la igualdad por medio de la instrucción; en cambio Rousseau prefería la educación propiamente dicha, que se apoya en el sentimiento y la pasión, o por decirlo con las expresiones de Echeverría, en el desarrollo de la fraternidad. Pero precisamente Robespierre, el más grande rousseauniano de la Revolución Francesa, aspiraba a una síntesis semejante a la de nuestro autor: quería unir instrucción y educación, consiguiendo la igualdad tanto por la generalización de la libertad como por el fomento de la fraternidad.

Del mismo modo Echeverría suaviza a Rousseau cuando debe afrontar el gran problema de las relaciones entre razón objetiva y razón subjetiva. Sabemos que la soberanía del pueblo está supeditada a las normas de la razón. Ésta es la razón objetiva, absoluta, es decir, la ley natural misma. Pero ¿cómo convertir la razón absoluta en razón pública, la razón objetiva en razón subjetiva? O en otras palabras ¿cómo conseguir que el pueblo, de hecho omnipotente, acepte subordinarse a las reglas de la ley natural? Rousseau resolvía el problema diciendo que la coincidencia de la razón absoluta y de la razón pública se obtiene en el acto de la voluntad general, o sea cuando cada ciudadano hace caso omiso de sus intereses particulares para considerar únicamente los requisitos del interés general. Echeverría parece rechazar la idea de voluntad general cuando escribe lo siguiente:

"La razón colectiva sólo es soberana, no la voluntad colectiva. La voluntad es ciega, caprichosa, irracional; la voluntad quiere; la razón examina, pesa y se decide." [2]

1 *Ib.*, pág. 164.

2 *Ib.*, pág. 201.

Pero en el fondo está de acuerdo con Rousseau. Porque, para éste, voluntad general no es voluntad colectiva; la voluntad general es la voluntad colectiva despojada de su ceguera pasional, reducida a la razón: el acto puro del entendimiento en el silencio de las pasiones. La diferencia técnica es otra: la voluntad general de Rousseau no tiene más que un valor subjetivo, porque es la razón de una comunidad que se basta a sí misma; en cambio la razón pública de Echeverría es sólo el reflejo de una razón absoluta válida para todos los pueblos y no para una comunidad particular. Sin embargo, en la práctica, el gran problema es siempre el mismo: ¿cómo hacer que el ciudadano se vuelva suficientemente racional para ser capaz de producir sea la voluntad general, sea la razón pública? No hay dificultad en una sociedad ideal en la que reina la igualdad y se afirma la cultura política de todos los ciudadanos; pero muy diferente es el cuadro de una sociedad real:

"La soberanía es el acto más grande y solemne de la razón de un pueblo libre. ¿Cómo podrán concurrir a este acto los que no conocen su importancia? ¿Los que por su falta de luces son incapaces de discernir el bien del mal en materia de negocios públicos? ¿Los que, como ignorantes que son de lo que podría convenir, no tienen opinión propia y están por consiguiente expuestos a ceder a las sugestiones de los mal intencionados? ¿Los que por su voto imprudente podrían comprometer la libertad de la patria y la existencia de la sociedad?" [1]

Así Echeverría se vuelve otra vez hacia las soluciones liberales. Una cosa es la democracia en pura doctrina, otra cosa es la democracia en formación.

"La soberanía sólo reside en la razón colectiva del Pueblo. El sufragio universal es absurdo. No es nuestra fórmula la de los ultrademócratas franceses: todo para el Pueblo y por el Pueblo; sino la siguiente: todo para el Pueblo y por la razón del Pueblo." [2]

La fórmula no es tan opuesta a Rousseau como podría creerse. No sólo porque el autor del *Contrato Social* manifestaba la mayor prudencia tan pronto como se trataba de aplicaciones y, por ejemplo, desaconsejaba a los reformadores de Polonia la implantación del sufragio universal y aun la supresión radical de la servidumbre, sino también porque, de acuerdo con su concepción, la voluntad

[1] *Ib.*, pág. 201.

[2] *Ib.*, pág. 216.

general puede encarnarse en una minoría si el espíritu popular está depravado. En todo caso, si Echeverría niega el derecho político al ignorante, al vagabundo y al doméstico conforme a las tradiciones liberales, considera esta negación como puramente provisional.

"Las masas ignorantes . . . no pueden asistir a la confección de la ley que formula los derechos y deberes de los miembros asociados, mientras permanezcan en tutela y minoridad; pero esa misma ley les da medios de emanciparse y las tiene entretanto bajo su protección y salvaguardia. La democracia camina al nivelamiento de las condiciones, a la igualdad de clases." [1]

Éste es un lenguaje que un liberal estricto no habría podido emplear. Revela que el fin de la política de Echeverría es una organización social mucho más parecida a la de Rousseau que a la de Locke, aun cuando los medios pertenezcan principalmente a la fábrica del lockismo.

Así llegamos al último principio, que constituye a la vez la síntesis deseada entre individualismo y "socialismo":

"La igualdad de clases envuelve la libertad individual, la libertad civil y la libertad política. Cuando todos los miembros de la asociación estén en posesión plena y absoluta de estas libertades y ejerzan de mancomún la soberanía; la democracia se habrá definitivamente constituído sobre la base incontrastable de la igualdad de clases: tercer principio." [2]

En efecto, si todos gozan de los mismos derechos en forma igual y efectiva —salvo las diferencias que deriven de la desigualdad de los talentos naturales—, la armonización buscada estará realizada. Todos participarán en la elaboración de la razón pública, es decir, todos defenderán los derechos de todos y fomentarán su ejercicio.

Ya es tiempo de intentar una definición general de este sistema: es una combinación particular del lockismo y del rousseaunismo; un régimen de democracia liberal e igualitaria. Locke predomina, pero retocado profusamente por lo que Echeverría llamaría quizá el "socialismo" de Rousseau. La originalidad del autor no cabe ciertamente en la idea de mezclar estas dos influencias. Como hemos dicho, los revolucionarios franceses tampoco conservaron las dos corrientes en su pureza; los más lockistas aceptaron en varias oportu-

[1] *Ib.*, pág. 203.

[2] *Ib.*, pág. 203.

nidades el principio de la soberanía popular absoluta; los más rousseaunianos nunca dejaron de afirmar su adhesión a los derechos naturales del hombre; todos pensaron que el fin del Estado es la protección de estos derechos por medio de una política conforme a la razón. Sobre esta tela de fondo se destacan distintas tendencias: el liberalismo oligárquico de Sieys, el liberalismo democrático de Condorcet y un robespierrismo que es también en teoría, un liberalismo democrático, pero que en la práctica toma prestados sus principios de la democracia absolutista de Rousseau. ¿Podemos ubicar a Echeverría en medio de este panorama, identificarlo con una de esas tendencias? No, sin duda; su política actual sería algo parecida a la de Sieys, su ideal se asemeja a la democracia liberal de Condorcet, ciertas notas igualitarias suyas van, más allá de Condorcet, a despertar los ecos de la oratoria de Robespierre y de Saint-Just. Pero la síntesis de Echeverría es original, y lo es en la medida en que este autor es un sociólogo que piensa para un país dado en un momento dado. Lo es porque Echeverría es un sociólogo argentino entre cuyas manos los conceptos venidos de la Revolución Francesa se reestructuran de un modo especial para fines especiales.

"El legislador no es llamado a crear una ley orgánica o aclimatar en el suyo las de otros países, sino a conocer los instintos, necesidades, intereses, todo lo que forma la vida intelectual, moral y física del pueblo que representa, y a proclamarlos y formularlos en una ley; sólo pueden y deben ser legisladores aquellos que reúnan a la más alta capacidad y acrisolada virtud, el conocimiento más completo del espíritu y exigencias de la nación. De aquí nace también que si el legislador tiene conciencia de su deber, antes de indagar cuál forma gubernativa sería preferible, debe averiguar si el pueblo se halla en estado de regirse por una constitución; y dado este caso ofrecerle no la mejor y más perfecta en teoría, sino aquella que se adapte a su condición. 'He dado a los atenienses —decía Solón— no las mejores leyes sino las que se hallan en estado de recibir' " [1].

Echeverría hubiera podido agregar al dicho de Solón el de Rousseau: la libertad no es el fruto de todos los climas. Pues no es necesario recurrir a la influencia de la escuela histórica para explicar esta tendencia sociológica de Echeverría: Montesquieu y Rousseau bastarían para ello. Es el espíritu americano, ningún otro, el que

[1] *Ib.*, págs. 206-207.

un "socialista" americano tiene la misión de emancipar. Las ideas europeas no son susceptibles de aplicación mecánica a esta realidad particular. Si la democracia de Condorcet y de Robespierre es teóricamente la mejor, no es motivo para adoptar los métodos de estos ultrademócratas, y en especial su sufragio universal inmediato, que no tuvo éxito en la Francia revolucionaria y tampoco puede tenerlo en la Argentina del año 30, según cree Echeverría. Hay que ilustrar, formar, antes de llegar a una igualdad de derechos políticos dentro de un régimen constitucional que sea progresista sin romper la continuidad nacional. Y puede ser que algún día, a la luz del principio de la "igualdad de clases", los hombres comprendan que la emancipación política del ciudadano es un progreso más formal que real mientras no venga a respaldarla la emancipación económica del trabajador; y aquel día habrá que dar otro paso más hacia la democracia echeverriana. De cualquier modo esta democracia, en su pleno significado, es para su autor una realidad del porvenir.

"La Asociación de la joven generación argentina sabe que la obra de organizar la democracia no es de un día; que las constituciones no se improvisan; que la libertad no se funda sino sobre el cimiento de las luces y las costumbres; que una sociedad no se ilustra y moraliza de un golpe; que la razón de un pueblo que aspira a ser libre no se sazona sino con el tiempo." [1]

Quizá Echeverría al escribir estas líneas tuviera las miradas puestas en aquellos "ultrademócratas" robespierristas que por no haber querido o podido esperar emprendieron de golpe la regeneración de una nación atrasada y por eso debieron recurrir a la violencia y a los procedimientos que hoy llamamos totalitarios pero que entonces se llamaban terroristas. El sociólogo del *Dogma*, colocado frente a la sociedad argentina de la primera mitad del siglo XIX, comprendía que muchas décadas habían de sucederse antes de que su pueblo pudiera abordar de modo sistemático el problema de instaurar una mayor justicia social; por eso es por que sólo se declara partidario de las maduraciones progresivas y dirigidas. Su llamado "socialismo" es un método más que un sistema.

Debemos presentar nuestra conclusión. Hemos visto que los principales elementos de la síntesis de Echeverría echan raíces vigorosas en la filosofía política de la Ilustración: liberalismo, democracia, nacionalidad lo mismo que fraternidad, igualdad, libertad; y aun

[1] *Ib.*, pág. 208.

la idea del progreso continuo, que es, para nuestro autor, la "fórmula fundamental de la filosofía del décimonoveno siglo" [1], pertenece también al siglo anterior, pues una de sus primeras y más ilustres expresiones es la que le dió Condorcet en una obra redactada a la sombra de la guillotina. Con lo cual no pretendemos negar la influencia de los pensadores contemporáneos; creemos indiscutibles las relaciones muchas veces señaladas entre Echeverría y autores como Mazzini, Saint-Simon, Leroux, etc. El *Dogma* es el producto de su época. Pero tenemos al menos la impresión de que en estas fuentes contemporáneas Echeverría no tomó lo que en ellas era lo más novedoso u original; sino que les pidió principalmente el último estado de una tradición política iniciada en la segunda mitad del siglo XVII y puesta a prueba en el transcurso de dos grandes revoluciones al final del siglo XVIII. Concedamos un papel importante al industrialismo de Saint-Simon, a la ética nacionalista de Mazzini, al cristianismo romántico de Lamennais; pero veamos que Echeverría no es tanto el discípulo como el rival de estos escritores y que para edificar su propia obra, él como ellos, se inspiró en los grandes movimientos ideológicos que ya se habían afirmado en esta parte del mundo por medio de la Revolución de Mayo; el *Dogma* sólo pretende continuar esta revolución:

"He aquí una generación que viene en pos de la generación de Mayo; hija de ella, hereda sus pensamientos y tradiciones... Ella viene a continuar la obra de sus padres, enriquecida con las lecciones del estudio y de la experiencia. Ella conoce todo lo que hay de incompleto en estas instituciones... Ella procurará ponerlas en armonía con los adelantos de la razón pública, y se esforzará para que lleguen un día a ser el credo político de todas las inteligencias y a tener viva y permanente realidad." [2]

ROGER LABROUSSE

1 *Ib.*, pág. 157.

2 *Ib.*, pág. 186.

CRÓNICAS

LAS CASAS Y LA HISTORIA DE LAS INDIAS

Todas las naciones del mundo son hombres, y de cada uno dellos es una no más la definición...

(LAS CASAS, *Historia*, etc., Lib. II, Cap. LVIII).

Es casi seguro que ninguna figura de la historia americana ha concitado con tanto fervor el odio y la admiración, la adhesión y la diatriba como la figura del P. Las Casas. Su pensamiento y la exaltada lucha que sostuvo son hechos que llegan a nuestra época vivos aún, conservando toda su intensidad y vigencia, fresco todavía todo el ardor y la pasión volcada en la argumentación, en la constancia de una conducta. Y han de seguir vivos, sin duda, porque buena parte de su tesis se aplicó a problemas que la humanidad no ha resuelto definitivamente, y cuya sola mención suscita la pasión y la lucha.

En verdad, fray Bartolomé no planteó por primera vez ningún problema, ni siquiera en el campo americano, ya que sus ideas en torno de la libertad, del derecho natural, de la igualdad de los hombres, de su dignidad, de los modos más aptos para que los pueblos adquieran la verdadera fe, su prédica por la no violencia, y su pacifismo, tienen multitud de antecedentes y hasta decididos precursores en las Indias. Además, los lineamientos primordiales de su pensamiento no son sino la expresión de un cristianismo fundamental y puro, lleno de ortodoxia, que se nutre y fundamenta en los Evangelios y los Padres de la Iglesia. Lo singular, lo propio de Las Casas es la amplitud de sus planteos, la lucha formidable y generosa, sin claudicaciones, apasionada y ruda que durante toda su vida libró contra la injusticia, el despojo, la violencia, la crueldad, la prepotencia de los conquistadores, contra la insensibilidad

del que se acostumbra a azotar. Lo propio y lo característico de Las Casas es la lógica y la valentía con que sostuvo esta larga lucha, lo implacable de sus demostraciones silogísticas, llenas de vida y de fervor. Lo peculiar es su amor hacia el indio, su piedad cristiana ante su sufrimiento, la defensa de sus derechos naturales, la afirmación de su condición humana, perfectible y abierta a todos los destinos. Amor apasionado que no claudicó ante nada, ni siquiera ante la realidad de los indios echando por tierra su proyecto de colonización. Pocas veces la tenacidad, la piedad, la pasión, la constancia, el espíritu de lucha se aunaron en un hombre de manera tan compacta y armónica como en Las Casas. Y decimos hombre y no santo porque parece evidente que ésta es la condición que le conviene con justeza, ya que su obra es obra de hombre, lleno de terquedad y de pasión, de fuerza y de bríos, que no titubeó ante los Consejos, ni ante Fonseca, ni el Rey, ni ante la pequeña, diminuta prepotencia de los conquistadores.

No intentamos ahora un resumen de las ideas de Las Casas, ni la conmemoración de algún aniversario, ni dar idea de su biografía o de su bibliografía, que en hombres como él es decir la misma cosa. Sólo queremos sintetizar aquí los alcances de una de sus obras más importante y orgánica, la *Historia de las Indias*, que recientemente ha sido reeditada de acuerdo con el manuscrito original, al cuidado de Millares Carlo, y con un erudito prólogo de Lewis Hanke [1].

Toda la caudalosa bibliografía del P. Las Casas está aplicada a un solo problema y a una sola preocupación: el indígena americano, su elogio y salvación. De esto se desprende, como corolario fundamental, una prolongada, persistente y severa crítica a la Conquista. La *Historia de las Indias* no pudo evadir esta preocupación y, en cierto momento, debe sumarse a los tratados, proposiciones y alegatos en que el autor demostró y argumentó estos temas con amplitud y árido estilo. Además, como historia que tiene una finalidad profundamente ética y moral, el problema que supuso el tratamiento de la población aborigen por los conquistadores era un asunto fundamental en ella, prácticamente su tema. El tiempo de escritura de esta obra supone, con respecto de la mayor parte de la bibliografía del clérigo, una vinculación íntima y constante, ya que este libro constituyó un manuscrito vivo desde que se comenzó en 1527 hasta poco antes de su muerte. En este lapso, entre tanto, Las Casas re-

1 Fondo de Cultura Económica, México, 1951.

dactó sus numerosas obras y opúsculos y sostuvo la tenaz polémica con juristas, funcionarios y conquistadores.

Por su expreso mandato la *Historia* no debía publicarse hasta pasado los cuarenta años de su muerte, plazo que, fijado por Las Casas en 1559, cuando ya era muy viejo, procuraba, evidentemente, dar tiempo a que desaparecieran del estrecho campo de este mundo las personas que en la obra eran mencionadas con bien poca honra, o que entre tanto se fuera calmando un tanto el recuerdo de las hazañas que en la *Historia* se entristecían. Tendría también el autor muy fresca la memoria de las agitaciones y protestas que su tratado *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* había motivado al publicarse en 1552. La realidad superó, sin embargo, sus cálculos y por circunstancias que sería largo conjeturar, la primera edición sólo apareció en 1875.

Hemos dicho ya que la *Historia* comenzó a escribirse en 1527, cuando mediaba ya alguna distancia con los sucesos que narraba en el primer libro, distancia que se fué acentuando hasta llegar a ser de más de cincuenta años con respecto de algunos hechos que él mismo había vivido con intensidad, sin pensar, como lo expresa en reiteradas oportunidades, que años más tarde serían objeto de su historia. Pero si esta distancia hizo que se escaparan algunas cosas de su memoria, detalles casi siempre mínimos, dudas que invariablemente se indican con honestidad, sus andanzas, su militancia indiana, sus disputas en la Corte y en el Consejo le dieron, en cambio, una cercanía de actor y de testigo con respecto de muchos sucesos, a la vez que le facilitaron su acceso a las fuentes documentales. Esta contemporaneidad con los hechos, la abundancia de documentos de que dispuso, su alegación y transcripción frecuentísima, constituyen una de las características más notables de la *Historia*, cuyo autor supera en esto a Oviedo, a Gómara y a Herrera, a quien aventaja, además, en la indicación constante y puntual de sus fuentes, aun las orales y de menor importancia, y en el uso puntilloso de las comillas. Y si Oviedo, siendo muchacho y paje del infante Don Juan estaba en la Corte, en Barcelona, cuando regresó Colón de su viaje afortunado, Las Casas lo vió antes, en Sevilla, y vió los indios que "... posaban junto al arco que se dice de las imágenes, a Sant Nicolás". Vió a Colón, que llevaba "... papagayos verdes, muy hermosos y coloreados, y guayças, que eran unas carátulas hechas de pedrerías de huesos de pescado, a manera puesto de aljófar, y unos cintos de lo mismo, fabricado por artificio admirable, con mucha

cantidad y muestras de oro finísimo y otras muchas cosas, nunca otras ante vistas en España ni oídas." El padre de nuestro autor y su tío, Francisco de Peñaloza, estaban ya en las Indias en 1494 y Las Casas mismo tenía, en 1500 un esclavo indio, del cual se sirvió durante algunos días. Y para 1502 se traslada a las Antillas, participa de la conquista de Cuba con Diego Velázquez y con Grijalva, tiene repartimiento de indios y aparcería con Pedro de la Rentería. Ahora está en la acción misma, en el centro genético de todas las conquistas de Tierra Firme, del Darién, del Yucatán y de la Nueva España. Y cuando a partir de 1514, después de renunciar a sus indios y de entregarse plenamente a su causa, comienza su ir y venir de las Indias a la Corte, también se acerca a los sucesos por el camino de las laboriosas gestiones, de las presentaciones, de los papeleos y de las disputas. Entonces está cerca del Emperador, de Fonseca —enfrente—, de los consejeros flamencos, de los obispos venales y de las avideces de los procuradores de las ciudades americanas.

La materia de su obra ha sido dispuesta y ordenada en tres libros que abarcan los sucesos americanos desde el descubrimiento hasta el año de 1520, siguiendo un orden cronológico. El propósito inicial comprendía la redacción de seis libros o décadas que totalizarían sesenta años. El sistema cronológico de exposición, facilitado al principio por la unidad histórica y geográfica de los primeros sucesos, se va haciendo cada vez más difícil a medida que se dilata el escenario histórico, obligando al autor a abandonar un suceso para proseguir otro, procurando llevarlos dentro de una relativa sincronización, esfuerzo que no siempre logra con felicidad. "Dejemos de proseguir la historia de la tierra firme hasta emparejar con el tiempo dellas la relación de las islas, que dejamos atrás en el cap. 39, y tornemos al hilo que llevábamos dellas, contando las cosas que acaecieron en el año de 1514 . . ." Dentro del conjunto de la *Historia*, la simple mención de la extensión otorgada a algunos temas supone de antemano un valor singular, aun cuando los desarrollos resten equilibrio y armonía al conjunto de la obra. Por ejemplo, la amplia referencia preliminar que hace de los viajes portugueses al litoral africano, la empresa colombina y el detalle de los cuatro viajes del Almirante; la conquista de las islas, particularmente de la Española y de Cuba, el gobierno de Ovando y las noticias sobre algunos de los viajes menores, son todos temas que Las Casas trató con extensión y acierto, acumulando datos que hacen de la *Historia*,

en muchas oportunidades, una fuente única. Sin ánimo de puntualizar estos valores recordemos tan sólo que con respecto de los viajes colombinos Las Casas hizo uso de gran cantidad de documentos y manuscritos de tanta importancia como el *Diario de a bordo* de Colón, la *Historia del Almirante*, escrita por Fernando Colón, y de una numerosa correspondencia del Descubridor. Las compulsas que se han realizado entre el texto de Las Casas y los documentos transcriptos o alegados en él no han dejado duda acerca de la escrupulosidad y buena fe del autor.

Las Casas hizo, además, crítica de documentos, compulsando textos, comparando testimonios diversos y decidiendo su juicio por lo que estimó más veraz, más fundado y cierto. Los capítulos de crítica que dedicó a la obra de Vespucio son buena prueba del análisis a que sometía los textos que llegaban a sus manos, antes de incorporarlos a su *Historia* o de usar, simplemente, la información por ellos proporcionada. Dudó, criticó y negó afirmaciones en función de experiencias propias o de informaciones que estimaba más verdaderas y legítimas, sin aceptar de manera incondicional principio alguno de autoridad. Pedro Mártir, por ejemplo, a quien estima generalmente autor bien enterado y que goza, además, de su simpatía, es abandonado y criticado en algunos temas. Oviedo es rigurosamente examinado en lo que concierne a su relato de la empresa colombina, criticadas sus fuentes y analizado con severo detalle, que lo abruma. Y nada digamos por lo que respecta a sus afirmaciones acerca de los indios y de sus costumbres, donde cada una de sus frases es metódicamente destruída.

Somero y rápido en algunos temas que parece haber conocido poco, es rico y caudaloso en otros, particularmente en lo que atañe a los primeros sucesos de Indias, a las polémicas suscitadas con respecto de los indios y a sus gestiones en la Corte. Esta abundancia y minucia han hecho de su obra una pieza bibliográfica de primera importancia para el estudio de esos aspectos, particularmente en lo que concierne a los datos autobiográficos.

Pocos autores de la época usaron y abusaron tanto de las citas de autoridades como Las Casas, que procura, como era costumbre, asentar sólidamente sus juicios sobre la autoridad indiscutible de algún clásico, pasaje de los Evangelios o Padre de la Iglesia. Las autoridades, largamente transcriptas y comentadas, son aducidas sin descanso, fatigando la atención y la paciencia del lector de nuestros días, que debe afrontar uno de esos libros que no se entregan

con facilidad. Así, con una prosa áspera como la virtud, enrevesada y elíptica, con verbos distantes y perdidos de sus atributos, con sequedad y abundancia de palabras, con la sola pasión por la libertad de los indios y la pasión de su bondad, con retorcimientos de expresión, podrá hallar el lector una buena información acerca de los sucesos indianos desde el Descubrimiento hasta el año de 1520. El libro IV, que debía abarcar los sucesos hasta el año de 1530, y que el autor anuncia reiteradamente, si se escribió, está perdido para nosotros.

Por contraste podemos deducir el carácter decididamente histórico que contiene esta obra de Las Casas, pese a que en ella se muestran en primer plano problemas y preocupaciones que parecen desbordar su materia. En efecto, si se compara esta historia con las escritas en esos años por Pedro Mártir y por Oviedo, se advertirá que el procedimiento y la elaboración de la materia histórica que realiza el clérigo es superior al de sus predecesores. Oviedo y Pedro Mártir incurrieron en la crónica y relataron los sucesos a medida que los iban sabiendo, acumulando las informaciones que llegaban en las últimas naves. Oviedo, como buen cronista y sin decidirse a sacrificar material, repite el mismo suceso tantas veces como diversas son sus fuentes de información. Escribe al día, el día mismo en que zarpa la nueva expedición y deja un espacio en blanco para relatar su resultado, cuando lo sepa. Las Casas, en cambio, se atrevió a la historia que Oviedo eludió o no pudo realizar y que Pedro Mártir no logró en su impaciencia de escritor de cartas, casi de corresponsal. De sus informaciones, de los documentos y de la muy amplia bibliografía que consultó, construyó una versión única de los sucesos, la suya, la que su espíritu crítico deducía de las fuentes disponibles, afrontando los riesgos indudables de toda creación histórica. Además, cuando escribe, han pasado los años y tiene de los sucesos, de todos los que relata en su historia, una breve lejanía, la suficiente para ver los hechos como concluídos, como pasados, por lo menos en su etapa inmediata. Han muerto los portugueses que hicieron los primeros esclavos negros en la costa de África, ha muerto Colón, la reina Isabel, Fonseca, el Obispo del Darién, y Palacios Rubio ya no se sonríe ovendo a Oviedo contar el efecto que hizo en los indios la lectura del requerimiento. Él, Las Casas, nacido en 1474, les sobrevive a todos y está escribiendo su historia.

El otro aspecto de la *Historia*, tal vez el más importante, es aquel en que el autor, mezclándose profundamente en la materia

total de la obra, nos proporciona el mejor testimonio de sus luchas hasta 1520. A partir de 1514, cuando Las Casas renuncia a su repartimiento y se convierte a la causa indigenista, su figura, su pensamiento y su doctrina se tornan gravitantes en la historia de las Indias. Su opinión, esgrimida sin miedos ni titubeos, argumentada en sus recias polémicas con Sepúlveda, con el Obispo del Darién, inspira medidas de gobierno, leyes humanitarias y disposiciones nuevas que procuran poner límite a las costumbres creadas en el lugar de los sucesos por el conquistador mismo. No es un predicador en el desierto. Se lo oye y se le hace caso hasta donde se puede, hasta donde la realidad, pared en que se estrellan voluntades como ésta, lo tolera sin riesgos de provocar verdaderas guerras civiles como en el Perú. Esta parte de su historia, minuciosa, densa y detallada nos conserva el mejor testimonio de sus luchas iniciales, describiéndonos sus entrevistas, sus propias apariciones dramáticas en escena. Las Casas se llama a sí mismo el "clérigo Casas", recuerda ásperos juegos de palabras con su apellido y la casa de Dios y se nombra con frecuencia, con una vanidad que es más de viejo que de pecador. Los capítulos que dedica a su disputa con Sepúlveda y aquellos en que relata la polémica con Fonseca y el obispo Quevedo, que tiene las manos y la conciencia comprometidas, bastan para demostrarnos con qué fuerza, lucidez y ortodoxia luchó contra sus rivales.

La defensa del indio parece cumplirse en Las Casas por un doble camino, difícilmente discernible: el elogio de sus condiciones naturales, la legitimidad de sus derechos y señorío y por la crítica a los métodos de la Conquista, a su injusticia, falta de derecho y violencia. Por lo que respecta al primer aspecto, la *Historia* contiene elementos de importancia que no podemos aquí puntualizar en detalle. En sus manos y en su afán resulta el indígena, el de las Antillas y dentro de éstas el de las Lucayas de manera especial, un ser idílico en la más pura y absoluta edad de oro. Eso, que ya se había insinuado en el *Diario* de Colón y en las *Décadas* de Pedro Mártir, aquí en Las Casas es un desborde de gracias y de bondades, de tal modo que los aborígenes americanos parecen escapar y trascender las generalizadas limitaciones humanas. Son, además —y éste es un detalle muy importante en su argumentación— seres inermes. Toda esta teorización es constante como un telón de fondo que se extiende a todo lo largo de la *Historia;* es un principio constantemente argumentado o implícito. Y aunque sin dudas exagerado, hiperbólico y tendencioso en su pasión, anticipo precoz del roman-

ticismo y sólido pilar de la doctrina del buen salvaje y hasta de su apacible paisaje, hay en toda esta actitud y en este fervoroso alegato, ampliado y detallado en la *Apologética historia*, un signo profundamente positivo, generoso y cristiano. Dista mucho esta actitud de la de Oviedo, por ejemplo, que recarga a los indios de vicios y abominaciones, los hace generalmente sodomitas, haraganes, gente bestialísima, que de puro aburrida y canalla se suicida. La muerte que en las Antillas les da el excesivo trabajo de los repartimientos, que él mismo denuncia y critica es, en definitiva, para Oviedo, un aniquilamiento que Dios les envía en castigo de sus pecados; un castigo de Dios, que en su eternidad pudo aguardar a Colón y a la avidez de colonos y conquistadores españoles. En las páginas de esta *Historia* hallará el lector una crítica minuciosa a los juicios de Oviedo y de Gómara con respecto del indio, juicios que son más que suficientes para definir y puntualizar el criterio del autor. La actitud de Las Casas es generosa, además, no sólo por la defensa que realiza del indio como ser humano, racional, capaz de la fe cristiana, de su conformación física e intelectual, sino porque posibilita toda vía de perfectibilidad. La postura de Oviedo y de todos aquellos que hablaron de vicio y de aberración, de bestialidad e incapacidad, cierra los caminos, disculpa la brutalidad, la hace, en definitiva, más fácil. Es, a nuestro juicio, una posición totalmente negativa, el camino que conduce a los pueblos elegidos, a los predestinados, a los destinos manifiestos, a las razas puras y a otras soberbias humanas. Como bien destaca Hanke, junto con la exageración coloreada e idealista de Las Casas, hay que reconocer en él un maduro criterio de etnógrafo, de hombre capaz de reconocer las diferencias de culturas sin abominaciones ni juicios negadores.

La crítica que Las Casas endereza a la Conquista, a su derecho, fundamentos y procedimientos, supone la parte más polemizada y discutida de esta *Historia* y de todas las obras del P. Las Casas. Sólo concibió un procedimiento, no ya para la conquista temporal que rechazó de plano como derecho concedido a España por el Papa, sino para la cristianización de los pueblos descubiertos: la predicación evangélica y pacífica. Las condiciones previstas para esto fueron expuestas de manera amplia y sistemática en *De unico vocationis modo* y en numerosas páginas de esta obra. Es evidente que cualquiera sea el sentido y las intenciones de Reyes y funcionarios, así como de las Leyes de Indias, se cumplió en América una rea-

lidad que con frecuencia las ha contrariado. Desde el mismo momento en que Colón escribió en su *Diario* el 14 de octubre que "... 50 hombres los terná todos sojuzgados y les hará hacer lo que quisiere ...", ya se ha delimitado y orientado esa realidad y prefigurado la conducta de toda la Conquista. Contra esto que pronto desbordó las intenciones, venció las admiraciones y los asombros del descubrimiento, luchó Las Casas con la intolerancia y la terquedad que ya le reprochó Menéndez y Pelayo, con el corazón fresco ante la crueldad, sin endurecerse ni acostumbrarse ante el espectáculo repetido. Las Casas pretendió salvar al indio por la vía de sus virtudes, exagerándolas por contraste y por esta otra exageración de una repetida y constante crueldad. Todo lo que había escrito y publicado en la *Brevísima relación*, sin dar nombres, todo ese catálogo de brutalidades vuelve a leerse en la *Historia* con una atribución concreta, con indicación precisa de responsabilidades. Con intolerancia, con una ortodoxia que no se desmeinte reprocha todas las conductas que trajeron daño e injusticia a los indios, sin perdonar a Colón siquiera, pese a que sintió por él gran cariño. No queremos renovar aquí ningún intento de leyenda negra ni refrescar horrores —nuestro tiempo conoce conquistas recientes para saber qué cosa son—, pero sí insistir en algunos aspectos. La Conquista es susceptible de muy diversos enfoques y consideraciones, pero, dos nos parecen fundamentales a este respecto: el de la realidad, el hecho cumplido en un dilatado y diverso escenario, y el teórico e institucional, en parte compilado por las Leyes de Indias, que refleja conceptos y voluntades de gobernantes y funcionarios en España. Entendemos que entre el criterio de Isabel la Católica, Carlos V y Felipe II, entre las opiniones de los juristas y predicadores, las decisiones legales y la realidad cumplida en América por los conquistadores, cualquiera sea su nombre, hay un mundo, un mundo que Las Casas conoció bien y que se atrevió a enumerar. Sin mencionar horrores concretos que conocemos, no por Las Casas sino por hombres de un indudable nacionalismo como Oviedo, sabemos por muy diversas fuentes cuáles fueron las causas del rápido exterminio de la población indígena de las Antillas. Sabemos, también por informaciones diversas, cuál fué la conducta de los conquistadores de Tierra-Firme y del Darién, de Pedrarias y de sus capitanes, y sabemos, además, cómo las gastaban entre ellos mismos, para que nos quepa duda acerca de su dureza para con los indios. Los documentos son muy claros, no digamos con respecto de la lucha mis-

ma, sino del tratamiento de los pueblos vencidos. Son todos excesos que, naturalmente, ponen en tela de juicio las trascendentes finalidades de la Conquista, que si existieron con hondura en España, aquí en América se interpretaron a la manera de cada uno de los conquistadores, que en muy poco tiempo se acostumbraron a vencer, a ser señores y a servirse del indio como de un bien de conquista.

Las Casas ha exagerado, sin duda alguna. Ha hecho de todos los indios mansos corderos, sin malicia, sin armas, sin rencor y hasta sin deseos ni celos. Los indios son, además, graciosos, hermosos, de complexión delicada como hijos de príncipes, y tienen siempre un aire de danza y de dulzura que más tiene de poesía bucólica que de vida indígena. Y ha aumentado prodigiosamente las cifras de las poblaciones indígenas para dar mayor materia a la crueldad. Señalamos que Oviedo carga sobre la conciencia de Pedrarias la muerte de 2.000.000 de indígenas del Darién y Castilla del Oro. Es iterable y obsesivo, pero en cuanto se refiere al hecho mismo de la dominación, a los procedimientos del conquistador para escarmentar a los pueblos, para humillarlos y abatirlos por el temor y el terror e impedir la búsqueda de la libertad y de su estado anterior, para inducirlos a servir con mansedumbre, está más cerca de la realidad y de la verdad que Vargas Machuca y todos aquellos que están empeñados en hacer de la conquista española una empresa desinteresada, bondadosa y evangélica, como si no hubiera necesitado del trabajo indígena, de los repartimientos, de las encomiendas, de la esclavitud, del oro, de las mujeres de los indios, de los tamenes.

La Conquista es para América y los americanos todavía un hecho vivo; existen aún los indios y los conquistadores y se practican todavía los viejos modos del sometimiento, aunque ya no se usen los perros ni las ballestas. Lo es también para España y los españoles porque a través de ella son halagados con heroicidades sin cuento o atacados por todos aquellos que crearon la leyenda negra y los que creen ahora que de su cultivo sistemático y reprochador saldrá algo más sólido, justo y constructivo. La Conquista está viva aun porque en Hispanoamérica las viejas culturas del primer encuentro todavía luchan por vencerse o unirse de una vez; vive porque hay formas de vida discordantes, que se desdeñan, oponen y desprecian mutuamente. Está viva porque aun hay blancos e indios, avideces y rencores, superioridades e inferioridades subyaciendo en multitud de formas sociales y en hechos que en la vida diaria dejamos pasar

desapercibidos. Por todo esto la Conquista y la prédica de Las Casas son temas vivos y rigurosamente contemporáneos, que trascienden lo histórico y se radican en la zona riesgosa y abierta a la polémica, de lo moral y de lo ético, vinculándose por semejanza o por repugnancia con temas políticos de nuestra época.

Todo esto hace más notable el rigurso tono objetivo que ha sabido conservar en el prólogo el señor Lewis Hanke, el mayor especialista de Las Casas, en este momento. Su amplia bibliografía anterior sobre este mismo autor y estos mismos temas, sus largas investigaciones en los archivos españoles, fecundas en resultados, han respaldado con toda su autoridad las cien páginas preliminares, ricas de información y atentas a todos los difusos problemas que ofrece siempre la vigorosa y amplia personalidad de Las Casas. Hanke ha sabido eludir, dentro de lo que es posible, el tratamiento unilateral, manteniéndose en una ecuanimidad que nos parece milagrosa.

ALBERTO SALAS

SIMONE WEIL Y MARÍA ROSA LIDA A PROPÓSITO DE "ANTÍGONA"

¿Quid *ergo, Athenis et Hierosolymis?* Tanto los helenistas como los pensadores religiosos contemporáneos herederos de Kierkegaard están totalmente de acuerdo con Tertuliano: Atenas no tiene nada que ver con Jerusalén. La concepción griega, racional, humanista, se opone a la vivencia judeo-cristiana, irracional, religiosa. *Eros* y *agápe*. Y el historicismo, aunque no se sienta comprometido con ninguna de las dos posiciones, afirma la legitimidad de la contraposición en nombre de las peculiaridades irreductibles de los orbes culturales. La metafísica del *Volkgeist* impide ver en la historia toda trascendencia que no pueda reducirse a lo social; confunde lo que es con los modos de su manifestación y de nuestro conocimiento.

Frente a esta presunción —todavía imperante en la mayoría de los intérpretes del pensamiento y de la literatura occidental— comienzan a alzarse nuevas voces que vuelven a encontrar en diversas culturas la expresión distinta de un mismo valor universal: *una*

veritas in variis signis varie resplendeat. Entre los primeros que nos vienen a las mientes recordamos dos nombres de eruditos orientales contemporáneos —el de quien dirigió durante treinta años la sección de Arte Oriental en el Museo de Boston, y el del actual embajador de la India en Moscú—: Ananda K. Coomaraswamy y Sir Sarvepalli Radhakrishnan. Pero también es posible exhibir testimonios occidentales de nuestro tiempo y, en este caso, de dos mujeres cuya obra transparenta no sólo ciencia sino también sabiduría: Simone Weil y María Rosa Lida.

En 1941 Simone Weil dió un curso de comentarios de textos clásicos en la cripta del convento de los dominicos de Marsella. Los autores más favorecidos fueron los trágicos y Platón. Simone Weil redactó los comentarios entre noviembre de 1941 y fines de mayo de 1942: eran notas para un estudio de largo aliento sobre los mejores textos no cristianos acerca del amor de Dios. Estos comentarios permanecieron inéditos hasta 1951, cuando aparecieron reunidos en un volumen que los editores han titulado *Intuitions préchrétiennes* (La Colombe, Paris).

A propósito de Sófocles, Simone Weil escribe: "Sófocles es el poeta griego en quien la cualidad cristiana de la inspiración es más visible y acaso más rara. (Es mucho más cristiano que cualquier poeta trágico de los veinte últimos siglos que yo conozca.) Esta cualidad se reconoce generalmente en la tragedia de *Antígona* que podría ser una ilustración de la frase 'Más vale obedecer a Dios que a los hombres'. El Dios que está presente en esta tragedia no es concebido como si estuviera en los cielos sino bajo la tierra, entre los muertos. Pero da lo mismo. Se trata siempre del verdadero Dios, del Dios que está en el otro mundo. El hombre en su caridad debe imitar esta imparcialidad de Dios que se extiende sobre todos. Así Cristo ordena imitar la perfección del Padre celeste que envía a todos la lluvia y la claridad del sol" (p. 18).

El texto que da lugar a estas reflexiones contrapone la inflexible voluntad de Antígona, dispuesta a todo sacrificio para obedecer la ley divina, y Creonte, igualmente decidido a hacer cumplir la ley de los hombres (*Antígona* v. 500 *seqq.*). Creemos que vale la pena reproducirlo en la traducción de María Rosa Lida.

Antígona. — ¿Te propones algo más que matarme, ya que me prendiste?

Creonte. — Yo, nada más; si esto tengo, todo lo tengo.

Antígona. — ¿Pues por qué te detienes? Que así como ninguna de tus palabras me agrada ni ojalá me agrade nunca, así mis palabras son desagradables para ti. Aunque ¿cómo hubiera podido poseer gloria más gloriosa que guardando en la tumba a mi propio hermano? A todos éstos podría decirse que agrada mi acción, si el miedo no les hubiera echado llave a la lengua. Pero en muchas cosas es feliz la tiranía y, principalmente, en que le está permitido hacer y decir cuanto quiera.

Creonte. — De todos estos cadmeos tú eres la única que lo ve así.

Antígona. — También éstos lo ven, pero por ti cierran la boca.

Creonte. — ¿No te avergüenzas de no pensar como ellos?

Antígona. — No, porque nada afrentoso es reverenciar a los que han nacido de unas mismas entrañas.

Creonte. — ¿Acaso no es también de una misma sangre el que murió frente a él?

Antígona. — De una misma sangre, de la misma madre y del mismo padre.

Creonte. — ¿Cómo, pues, tributas honras impías para él?

Antígona. — No dará este testimonio el cadáver.

Creonte. — Sí, en verdad, si le honras a par del impío.

Antígona. — Es que no es un esclavo sino un hermano el que murió.

Creonte. — Devastando esta tierra, y el otro haciéndole frente por ella.

Antígona. — Sin embargo, la muerte, por lo menos, desea leyes iguales.

Creonte. — El bueno no ha de ser igual en premio al malo.

Antígona. — ¡Quién sabe si allá agrada esta justicia!

Creonte. — No, nunca es amigo el enemigo, ni después de muerto.

Antígona. — No he nacido para compartir el odio, sino el amor.

En julio de 1942 María Rosa Lida dictó en el Colegio Libre de Estudios Superiores un curso de donde salió su excelente *Introducción al teatro de Sófocles* (Losada, Buenos Aires, 1944). Es interesante comparar con los comentarios de Simone Weil las reflexiones que el mismo pasaje provoca en María Rosa Lida:

"El conflicto entre la santidad de los pregones del mandatario

y la santidad del cadáver del hijo de la propia madre, que defiende Antígona, se plantea en estos últimos versos al puro modo de Atenas, escuela de Grecia, escuela del mundo. Desechadas las circunstancias, abandonada hasta la voluntad de influir sobre el interlocutor, el conflicto trasmuta su pasión en esencia lógica: 'el bueno no ha de ser igual en premio al malo'. Nada menos que *el* problema de la justicia, el problema para los hombres que han creado nuestra cultura, el hombre de Atenas y el de Jerusalén. Polinices ha atacado a su patria, Etéocles la ha defendido. ¿Es justo dar a los dos igual paga? Cada acción humana es tan compleja, que, como todos sabemos, su perfecta justicia requiere la comprensión de todos sus motivos, lo que rebasa la posibilidad del entendimiento humano. '¡Quién sabe si allá abajo agrada esta justicia!' vacila Antígona, y la justicia a que ella intuitivamente apunta es la justicia del Hijo Pródigo, la justicia del Padre que hace salir su sol sobre malos y buenos, y llueve sobre justos e injustos. No es extraño que se haya hablado del sentido evangélico del verso que cierra esta disputa: 'No he nacido para compartir el odio sino el amor'. Ahora, en cambio, es corriente encontrar en comentarios y ediciones la advertencia de que se lo ha interpretado falsamente —un anacronismo— al hallársele sentido evangélico y alcance moral universal. Pero es evidente que este verso de densidad clásica expresa un sentido moral que hoy resulta inmediato para cualquier miembro de la cultura occidental. Es un sentido moral humano, en el mejor sentido de la palabra y, antes del Evangelio, evangélico como es evangélica la moral de Platón en el *Gorgias* y en la *República,* 361-362" (*Op. cit.* pág. 61).

Ambas comentaristas están concordes en volver a la interpretación tradicional del pasaje, es decir, subrayando que el sentido evangélico es un sentido universal, no una categoría histórica. Por ello Simone Weil puede afirmar que Sófocles es más cristiano que cualquier poeta trágico de la era cristiana, y María Rosa Lida puede referirse a la moral evangélica de los textos platónicos. La miopía historicista ve en estas declaraciones puro anacronismo; se empeña en reducirlo todo a esquemas históricos aun cuando la mejor comprensión requiera categorías axiológicas.

Los comentaristas no paran allí donde los hemos dejado. Simone Weil continúa con una observación inquietante, como lo es toda su metafísica de lo absolutamente trascendente. Del verso de Antígona: "No he nacido para compartir el odio sino el amor" dice que es espléndido; pero añade que la réplica de Creonte lo es to-

davía más "pues muestra que los que participan sólo del amor y no del odio pertenecen a otro mundo y en éste no tienen nada que esperar salvo la muerte violenta".

Creonte. — Desciende, entonces; si tienes necesidad de amar, ama a los de abajo (v. 525).

"Sólo entre los muertos, en el otro mundo, tenemos licencia para amar. Este mundo no autoriza el amor. Sólo a los muertos se los puede amar, es decir, a las almas en tanto que por destino pertenecen al otro mundo" (p. 19). También Kierkegaard pensaba que el amor puro sólo era digno de tener por objeto almas puras, es decir, las almas descarnadas de los muertos. Ideas parecidas se encuentran en *Al despertar de nuestra muerte*, de Ibsen, donde el alma del escultor Rubek confiesa póstumamente al alma de la Irene —que había sido su amado modelo y murió virgen—: "No debías ser mancillada ni con el pensamiento . . . " En todas estas concepciones se piensa a Dios, al espíritu, a lo valioso, como un contrario del mundo, del cuerpo, de la existencia, sin comprender que justamente por colocarlo en la categoría contraria se lo pone en el mismo plano que la de lo que se lo quiere apartar. Simone Weil no ignoraba esta falacia, pero tenía, además, un sentimiento incurablemente trágico de la antinomia y debía morir desgarrada por ella.

Volvamos a la conclusión del comentario de María Rosa Lida: "Si Ulrich von Wilamowitz, Wilhelm Schmid, Otto Stählin, Johannes Geffken, no reconocen en el verso en cuestión la norma moral del Evangelio, es porque no conocen el Evangelio, porque se sitúan a espaldas de la cultura occidental, a espaldas de Atenas y de Jerusalén" (p. 62).

Ahora bien, si hay derecho de hablar de la moral evangélica de Platón y del cristianismo de Sófocles ¿no es porque hay en todos ellos algo de común que no es exclusivo ni de Atenas ni de Jerusalén, ni de la cultura occidental? Así parece haberlo visto en tiempos de Herodes y Pilatos el judío alejandrino que escribió acerca de "Aquel a quien todos los griegos y bárbaros unánimemente reconocen, Padre supremo de dioses y de hombres y Hacedor de todo el universo, cuya naturaleza es invisible e inescrutable no sólo para los ojos sino también para la mente" (Filón: *De specialibus legibus*, II, 165).

JUAN ADOLFO VÁZQUEZ

ALBERTO MORAVIA Y "EL CONFORMISTA"

A pocos novelistas, aun aquellos que han logrado éxito o fama en su madurez, les es dado verse aclamados, a los veintidós años, como escritores que habiendo omitido la etapa de "interesantes", de "promisorios", han logrado de golpe una sólida reputación. Tal fué la acogida que obtuvo la primera novela de Alberto Moravia, *Gli indifferenti,* al aparecer en 1929. El libro no mostraba señal alguna de inmadurez o inexperiencia, y por su seguridad y penetración, así como por su estilo y estructura, anunciaba su obra posterior. En su minuciosa e implacable exploración de una adolescencia sin fe y sin ilusiones, auguraba dos de sus mejores cuentos, otros dos estudios de la adolescencia, *Agostino* y *La desobediencia* [1], y también los primeros capítulos de su último libro, *El conformista* [2], que lo muestran dueño, entre otros dones, de una comprensión excepcional de los dolores y los problemas de la juventud.

Como todos los libros que introducen un valor nuevo en la literatura, *Gli indifferenti* no sólo provocó aplausos sino también una especie de tormenta literaria. Ese nuevo y despiadado método de sonda y escalpelo, ese "neorrealismo", como dicen ahora, que examinaba todo sin miedo, sin recato y sin reticencias, con muy pocas muestras de sensibilidad de parte del cirujano y de simpatía hacia el paciente, ¿no iba demasiado lejos? ¿No repelía al lector por su brutalidad, aunque éste conociera a su Freud? ¿Era justificable? Es decir, ¿lo justificaban sus resultados?

El peligro del método era que, al operar sobre un paciente, el cirujano podía matarlo y sorprenderse, a fin de cuentas, disecando un cadáver. Entonces el análisis resultaba un *tour de force* estéril, pues al novelista le atañen los vivos y no los muertos. Esto es quizá lo que ocurrió con la segunda novela de Moravia, *Le ambizioni sbagliate,* un libro al que los críticos podían haber aplicado los epítetos de "interesante" y "promisorio", pero que en cierto modo carece de aliento vital. Extraordinariamente largo, tiene una sequedad que su brillo no compensa. Se publicó en Italia en 1935, y puede ser que la estéril, represiva atmósfera del totalitarismo en que fué

1 Emecé, Buenos Aires, 1950.

2 Losada, Buenos Aires, 1952.

escrito, atmósfera tan ajena y hostil a Moravia como a todos los artistas verdaderos, le hubiese producido un efecto desvitalizador. ¿Lo advirtió Moravia, acaso, y por eso, en su libro siguiente, escrito también bajo el régimen fascista, cambió por completo de técnica? *La mascherata* se distingue entre las obras de Moravia por ser una novela alegre, humorística y extravertida, por tratar de situaciones cómicas o dramáticas más que de análisis de caracteres. No es nada sorprendente que Mussolini la prohibiera; puede parecer extraño que un escritor a quien no se conocía por una señalada amistad hacia el régimen, hubiera elegido como tema un dictador imaginario en un estado latinoamericano imaginario.

El tema está tratado con ligereza y gracia, sin ninguna clara propaganda antidictatorial; la propaganda que contiene es más disimulada y sutil, y consiste sencillamente en insinuar que la historia entera, el dictador y todo lo demás, no deben tomarse en serio.

Si *La mascherata* es la única novela de Moravia en que hay humorismo, es también la única en la que muestra cierta preferencia o simpatía por sus personajes. El tierno Sebastiano, Saverio, víctima ridícula pero patética, el absurdo duque, el dictador mismo, están pintados de una manera semiafectuosa, semizumbona, completamente distinta y mucho menos profunda que el método característico de Moravia, método de análisis glacial, si no positivamente hostil. Una indulgencia similar —aunque el libro es mucho más serio y más importante— muestra Moravia hacia Adriana, heroína de *La romana* [1], que se aproxima demasiado a una figura de linaje romántico-sentimental (la prostituta-de-corazón-de-oro) para ser digna del más alto logro del escritor: el de crear personajes que no sean simples tipos sino individuos por derecho propio, agudamente diferenciados e intensamente vivos. Este poco frecuente toque de sentimentalismo (junto con su tema tentador) convirtió sin duda la novela en el mayor éxito comercial de Moravia. En consecuencia nos vemos obligados a deducir que Moravia, a diferencia de la mayoría de los novelistas, tiene menos éxito artístico con los personajes que le gustan. Aquellos que parecen desagradarle con más vehemencia, aquellos que contempla con frío disgusto y desapego, y aun con desprecio —personajes como Silvio en *El amor conyugal* [2], y Marcello en su

[1] Losada, Buenos Aires, 1950.

[2] Losada, Buenos Aires, 1950.

última novela, *El conformista*, son los más plenamente realizados, los más vivos, los de más acentuada individualidad.

La mascherata y *La romana* tienen otro carácter en común: los ambientes, el primero; una exuberante república seudofascista, el segundo, los barrios bajos de Roma; uno y otro se apartan del *milieu* habitual de Moravia. Sus demás libros, y casi todos sus cuentos cortos, transcurren en una próspera clase media italiana, y es allí, con los caracteres pertenecientes a ese nivel social, donde Moravia parece sentirse absolutamente cómodo. Sus familias son familias de profesionales o comerciantes; sus personajes rara vez son cultos o intelectuales (Silvio, la excepción, es un escritor mediocre); son en realidad gentes extremadamente "comunes". Y sin embargo se ha dicho que los personajes de Moravia son anormales.

¿Qué significa esta palabra "anormal"? ¿Qué es la normalidad? Para Moravia es una cuestión de suprema importancia, cuestión que se plantea perpetuamente a sí mismo, cuestión que se desliza como una pauta semioculta a través de toda su obra, desde *Gli indifferenti* en adelante, hasta llegar a la cima en *El conformista*, donde pasa a ser el tema principal. ¿Qué es la normalidad? ¿Existe eso que se llama normalidad? ¿Hay alguien, aun entre la gente más "común", realmente normal? Por el contrario, parecería que la gente de apariencia más común, cuando se la examina minuciosa y despiadadamente, está lejos de ser normal. Esa mujer tonta, vana, de *Gli indifferenti*, con sus dos hijos más bien obtusos —una familia de la clase media perfectamente corriente—, no puede, al final del libro (después que la muchacha se apodera del amante de su madre, y el muchacho intenta matarlo) considerarse muy normal. Los dos muchachos, Agostino y Luca, en esos profundos y admirables estudios de la adolescencia, *Agostino* y *La desobediencia*, en modo alguno son los muchachos perfectamente comunes que podían parecer vistos desde afuera. ¿Y qué decir de la cómoda, feliz pareja, Silvio y Leda, en *El amor conyugal*? Silvio, inteligente y sensible, está resuelto a ser un escritor, y para poder dedicarse a escribir se retira con su mujer a una villa que posee en un remoto lugar de Toscana. Pasa las mañanas en su escritorio, pero su trabajo no prospera; por último decide que el mucho hacer el amor con la mujer que adora estorba su actividad creadora. Convienen entre sí un período de abstinencia; el relato queda por fin terminado, y esa misma noche Silvio se enfrenta con el simultáneo derrumbe de los dos pilares de

su autoestimación: comprende su fracaso como escritor y ve con sus propios ojos, a la brillante luz de la luna, la infidelidad de su mujer con el barbero del pueblo. ¿Qué hace? ¿Se comporta como un hombre normal? ¿Y cómo se comportaría, en realidad un hombre estrictamente "normal" en semejantes circunstancias?

Pero al fin Moravia personifica este problema en Marcelo, protagonista de *El conformista*. Marcelo pasa toda su vida en la busca consciente y deliberada de la normalidad o de lo que él considera la normalidad. Y al final comprende con profunda desilusión que la normalidad que ha alcanzado, o que cree haber alcanzado, es algo completamente artificial, completamente inútil. Aunque ha tenido momentos de relativa felicidad, su vida entera ha transcurrido en vano; y la misma pregunta le sigue dando vueltas en la cabeza: ¿qué es la normalidad? ¿Existe eso que llaman normalidad?

El tema se desarrolla en muchos aspectos distintos a través de un libro largo y absorbente. Encontramos primero a Marcelo (en el Prólogo) de chiquillo, hijo único de padres que no pueden llamarse, por cierto, normales (el padre termina en un manicomio), y la madre, con su amante —chofer—, su bebida, sus drogas, sus diez pequineses, va consumiéndose y degradándose paulatinamente. En Marcelo hay un amor a la destrucción que se manifiesta primero destrozando flores y matando lagartijas, luego matando un gato y por último baleando a un hombre, un sacerdote expulsado que le había hecho proposiciones deshonestas y que trata de sobornarlo prometiéndole un revólver, pues Marcelo, un lindo muchacho de apariencia un tanto femenina, es por esta razón objeto de muchas bromas en la escuela y ansía poseer un verdadero revólver para impresionar a sus compañeros con su virilidad. Después de este "asesinato" (sin que Marcelo lo sepa, el presunto muerto recobra la salud) un penoso sentimiento de culpa, la convicción de ser anormal, de que un destino inexorable lo obliga a cometer crímenes, obsesiona crecientemente al protagonista.

Consagra su vida adulta a buscar deliberadamente la normalidad; hay en él un intento permanente de comportarse, hasta en los más nimios detalles de la vida cotidiana, de una manera estrictamente común para ser exactamente igual a cualquiera. El fascismo es la preocupación del momento; en realidad, no hay nada en Italia sino fascismo; de modo que Marcelo no sólo ingresa en el partido sino que también, con el objeto de consagrarse a él en todo lo posible,

se convierte en funcionario del Servicio Secreto fascista. No hay fanatismo en Marcelo; en realidad no tiene ninguna convicción política; pero como es inteligente, eficaz y consciente, se gana la confianza y la estimación de sus superiores, y se engaña a sí mismo pensando que ha logrado establecer con el resto del mundo la relación de un hombre perfectamente común, y que está en vías de escapar a su acosador sentimiento de culpa y de anormalidad. Su casamiento es dictado por las mismas consideraciones. No está enamorado de su prometida Julia (aunque ella está profundamente enamorada de él), pero le tiene cariño y observar la absoluta vulgaridad de la clase media a que Julia pertenece, su familia, su hogar, todo su ambiente, le proporciona una tranquila y placentera satisfacción. Después de la boda, sin embargo, ella le confiesa que no es tan normal como él lo creyera: ha sido durante años, con repugnancia, amante de un viejo amigo de la familia que la sedujo siendo una muchacha muy joven, y ha sufrido amargamente por eso. La fe en la normalidad que Marcelo creía haber hallado, recibe una brusca sacudida.

El jefe de la Policía Secreta le ha confiado una importante misión. Hay que "liquidar" a un antifascista prominente, un ex profesor de Marcelo en su época universitaria en Roma, que ahora vive en París; Marcelo debe ir a París, reanudar sus relaciones con el profesor y mostrarlo, por medio de una señal convenida, al agente del Servicio Secreto que llevará a cabo el trabajo. Pero debe buscar un pretexto extraoficial para su viaje. Esto no es difícil para el un tanto cínico Marcelo. Tiene que casarse dentro de pocos días; el viaje a París será disfrazado de luna de miel. Sin embargo, la luna de miel en París resulta aun más complicada de lo que Marcelo había previsto, porque se enamora con violencia (por primera vez en su vida) de la mujer del profesor, mientras ésta, bien enterada de que Marcelo es un funcionario del Servicio Secreto, soporta su compañía porque, como es lesbiana, se siente atraída por Julia. Por eso simula recibir complacida las atenciones de Marcelo, aunque en verdad lo detesta. Por un momento Marcelo cae en la celada. Proyecta abandonar a su mujer, pensando que ha encontrado por fin la suprema normalidad del verdadero amor frente a la cual la normalidad artificial de su relación con Julia resulta insignificante; pero sus ilusiones se destruyen de nuevo cuando, de vuelta en el hotel, espía en el dormitorio a las dos mujeres juntas en momentos en que Julia rechaza las apasionadas proposiciones de la otra. Este

descubrimiento lo hace retroceder de golpe a su primera posición insatisfactoria, ligándolo con más fuerza que nunca a su matrimonio, a su profesión y al crimen que su profesión le ha impuesto. Amargado y cínico, esa misma noche señala al profesor a los asesinos como habían convenido, y les informa que la víctima viajará al día siguiente a Saboya, solo, en automóvil. A último momento la mujer del profesor fastidiada por su fracaso con Julia, decide ir con él, y en un monte junto al camino los dos son asesinados. La servidumbre de Marcelo a la "normalidad" fascista es absoluta: al mismo tiempo reconoce que esta normalidad es hueca, inconsistente. Como es lógico, lo único que quizá pueda justificarlo y redimir su crimen es el triunfo total del fascismo. Pero aun esto, ¿satisfaría su conciencia?

La fecha del epílogo es julio de 1943. El régimen fascista ha caído y la desilusión de Marcelo se ha consumado. No es que lamente el fascismo; pero la normalidad a la que tratara de adherirse le ha fallado y ahora no tiene hacia donde volverse. Ha ido demasiado lejos para dar marcha atrás. Esa misma noche encuentra por casualidad al hombre que creía haber matado muchos años antes, cuando era muchacho, el hombre cuyo asesinato había tratado de expiar con el otro asesinato, el del profesor y su mujer. Y ahora ve que este segundo, doble crimen fué cometido sin objeto. A la mañana siguiente, él, su mujer y su hija de seis años salen de Roma en automóvil en dirección al campo. Al pasar por un camino junto a un aeródromo, empieza un bombardeo. El coche es ametrallado por un aeroplano que vuela bajo; mueren los tres, las inocentes y el culpable. La muerte de Marcelo es tan indiferente, tan vacía de sentido como su vida.

Así como *El conformista* es la novela más importante que Moravia haya escrito, el personaje de Marcelo, la historia de su vida son, en cierto sentido, una culminación, un resumen de su obra restante y de su visión de la vida. Y no es una visión alegre. Repugnancia, desilusión, frustración, desesperación: éstas son sus características predominantes. Podría decir como Matthew Arnold en un poema extrañamente moderno, *Playa de Dover*:

. . . El mundo que parece / tenderse bajo nosotros como una tierra de ensueño, / tan variado, tan nuevo, tan hermoso, / no tiene en verdad ni alegría, ni amor, ni luz, / ni certidumbre, ni paz, ni alivio para el dolor; / y estamos aquí como en un oscurecido lla-

no / barrido por confusas alarmas de lucha y huída, / donde ignorantes ejércitos chocan en la noche [1].

No hay en esta novela, podría pensarse, fe, ni esperanza y hay muy poca caridad. Sin embargo, esto no es del todo cierto pues aunque Moravia siente aversión y desprecio hacia la mayoría de sus criaturas —o las observe, por lo menos, con indiferente curiosidad— tiene normas morales para juzgarlas. No quiere decir que sea un moralista, en el sentido de ser un predicador; no encontramos en su obra ninguna intención moral, pero Moravia no es, en esencia, un cínico. La humanidad no está para él condenada a una desesperanza o impotencia absolutas, en esta vida por lo menos. El hombre tiene aún inteligencia y conciencia, a cuya luz, si consiente en ser guiado por ellas, puede encontrar un sendero de dignidad y decencia tolerables a través del "oscurecido llano". Este atisbo de optimismo es en parte lo que salva a Moravia de ser un escritor deprimente, como lo son algunos escritores contemporáneos, sobre todo los de la escuela de Kafka. Asimismo no es deprimente porque tiene un interés vital, apasionado, en las vidas humanas, y una comprensión del carácter humano y los motivos subconscientes de su conducta: dones característicos del novelista nato. Ejemplo de ello encontraremos una vez más en Marcelo, personaje observado y retratado desde todos los ángulos, cuya psicología nos depara inconsecuencias y sorpresas como las que pueden descubrirse en las vidas humanas; y lograr esto de modo convincente es triunfar en una de las pruebas más difíciles del novelista. Porque Marcelo es, en muchos sentidos, un joven odioso, y su creador no intenta disimularlo. Y sin embargo el lector, a pesar de sí mismo, no puede evitar —por momentos, al menos— tenerle simpatía. Es sensible, tiene más de un rasgo encantador —¡si por lo menos tuviera también un poquito de humorismo!— y se ve acorralado por el destino. Pero en ningún momento es, como las figuras de la tragedia griega, un personaje *noble* en las garras del *Hado;* ni como las figuras de Dos-

1 ...The world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as son on a darkling plain
Swept with confused alarms of strugle and flight,
Where ignorant armies clash by night.

toievsky (con quien ha sido comparado Moravia y con quien tiene ciertos puntos de semejanza) que, por sórdidas que sean, por bajo que hayan caído, poseen alguna redentora nobleza espiritual; es un hombre débil, esencialmente común aunque "anormal", en lucha por la posesión de su propia alma, pero en un sentido puramente literal, no espiritual. No hay asomos de nobleza en él.

El personaje, para Moravia, tiene suprema importancia, y, por ende, la minuciosa, exacta, despiadada observación del personaje, y su descripción a una luz tan diestra que llegue a la vida con un absoluto poder de convicción. Todo lo demás se subordina a esto. Su estilo es claro, conciso, expresivo, con una intuición natural del *mot juste;* pero también severo, con poco color y sin adornos, afectaciones o circunloquios. La trama también está subordinada al personaje. Los argumentos de Moravia —aun cuando, como en *El conformista,* pueden llamarse convencional— brotan de los personajes, más que los personajes del argumento. Sus argumentos a menudo parecen, con toda franqueza, "inventados" y aun artificiales; empuja a sus figuras de una manera un tanto arbitraria para hacerlos reaccionar ante determinadas situaciones, y los incidentes pueden parecer "forzados" o improbables. Pero cada movimiento, cada incidente ayuda a construir el personaje, y su reacción frente al acontecimiento es siempre verdadera y satisfactoria. Tampoco vacila, si es necesario, en poner en los labios o en la mente de sus personajes ideas y palabras que están fuera de su esfera mental. Lucas en *La desobediencia,* y Adriana en *La romana* brindan ejemplos de esta práctica siempre discutible. Es una especie de licencia poética que, en un escritor inferior, corre el riesgo de hacerlo caer en el ridículo.

Moravia tiene cuarenta y tres años. Es evidente que cualquier intento de determinar su definitivo valor como escritor sería absurdamente prematuro; es de esperar que aun le queden muchos años de trabajo por delante. De los escritores italianos contemporáneos es ya el mejor conocido en Europa y América; y no sólo por su valor literario. También por ser, en cierto sentido, el menos italiano de ellos, es decir, por estar menos sometido que cualquier otro al ambiente italiano; en consecuencia es comprensible con más facilidad. En esencia, es un europeo, y su posición como escritor es europea. No hay en él nada provinciano, en ningún sentido de la palabra, nada regional siquiera. A diferencia, por ejemplo, del siciliano Vittorini, del toscano Palazzeschi, del piamontés Pavese —pa-

ra tomar tres ejemplos más o menos al azar—, que hacen del ambiente y las peculiaridades locales un rasgo esencial de sus cuentos y aun de su estilo literario, Moravia, un romano, escribe sobre gente que podría estar situada, *mutatis mutandis*, casi en cualquier parte. Esto puede considerarse quizá su ventaja y su desventaja, pero sólo significa que la gente que más le interesa y comprende mejor pertenece a una clase social existente —más que a la clase más alta y más baja, a las cuales rara vez alude— con caracteres similares en cualquier lugar de Europa occidental y por lo general la menos típica desde el punto de vista nacional. Pero, aparte de este aspecto de su obra, en sí mismo de importancia secundaria, sus personajes tiene una significación que va más allá del medio en el cual los sitúa. Aunque tienen una vida intensa como individuos, son también símbolos de tipos humanos universales; y ésta, a fin de cuentas, es una combinación de cualidades sin la cual un novelista, aunque sea bueno, nunca puede ser grande.

(*Traducción de Aurora Bernárdez*)

ANGUS DAVIDSON

PAPELES

NALÉ ROXLO

En uno de mis cursos sobre el teatro poético estudiamos a Conrado Nalé Roxlo. Sin duda conocéis su drama *El pacto de Cristina*: Cristina, enamorada de un cruzado que parte a la reconquista del Santo Sepulcro, pacta con el Diablo para ganar su amor; se casan Cristina y Gerardo, pero cuando ella comprende que lo que el Diablo quiere es el hijo que esa misma noche de bodas han de concebir, se suicida, todavía virgen.

Nalé Roxlo anda entre temas, situaciones y personajes tradicionales; no se deja caer, sin embargo, en lugares comunes. Su ingenio paradójico sorprende en el instante mismo en que ya empezábamos a reconocer una vieja escena medieval. Que el amor de Cristina, humano, no divino, sea tan puro que el Diablo no quiera comprarle el alma, es toque nuevo; que el mismo milagro del haya desplomada parezca a Gerardo de Dios y a Cristina del Diablo,

otro; que el pacto sea inútil, puesto que Gerardo amaba de todos modos a Cristina y la intervención del Diablo fué superflua, es un hábil desvío del folklore; que lo que el Diablo espera de Cristina es que dé a luz el Anticristo, es un inusitado juego teológico. Y así podríamos seguir enumerando la viva inteligencia, la lírica invención con que Nalé Roxlo compuso los pormenores de su drama. Joya bien labrada.

Por eso mismo el desenlace plantea al crítico un problema. ¿Es una concesión antiartística para asegurar el éxito popular, oficial, de la pieza? ¿Es una antiartística solución religiosa? Creo que no. Un autor que, como Nalé Roxlo, ha eludido tan enérgicamente las convenciones a lo largo de tres bien articulados actos, no va a perder de pronto las fuerzas para someterse en el último momento a una convencional expiación. El desenlace, que insinúa la salvación de Cristina en el seno de Dios —y aun el final efecto de luz, que nimba su cabeza y enciende en lo alto la cruz de una ventana ojival— sería mal gusto y bobería en un autor creyente; pero mi interpretación es que Nalé Roxlo no lo es y, por lo tanto, su desenlace adquiere un valor poético de magia sin religión, con la belleza desinteresada que los mitos tienen para quienes no los tomamos en serio.

Unas tradiciones inéditas de Palma

En la biblioteca de Duke University (Durham, North Carolina) he leído unas tradiciones inéditas de Ricardo Palma. Que yo sepa, nadie las ha descrito. Tampoco figuran en las bibliografías corrientes.

Es un volumen de 51 páginas dactilografiadas. Ni una sola palabra manuscrita, ni una firma.

En la cubierta: *Tradiciones en salsa verde* por Ricardo Palma. Lima, 1901.

En la primera página hay una nota: "Estas tradiciones están inéditas y han sido copiadas del manuscrito original de Don Ricardo Palma, del cual no existe, según tengo entendido, más que un solo ejemplar; éste lo posee el Sr. Carlos F. Basadre". El anónimo autor de esta nota sólo indica lugar y fecha: Lima, 1905.

En la segunda página hay una dedicatoria a Don Carlos Basadre: "Sabe usted, mi querido Carlos, que estas hojitas no están

destinadas para la publicidad y que son muy pocos los que, en la intimidad de amigo a amigo, las conocen. Alguna vez me reveló usted el deseo de tener una copia de ellas y no sabiendo qué agasajo le sería grato hoy, día de su cumpleaños, le mando mis *Tradiciones en salsa verde,* confiando en que tendrá usted la discreción de no consentir que sean leídas por gente mojigata, que se encandaliza no con las acciones malas sino con las palabras crudas. La moral no reside en la epidermis. Mil cordialidades. Su viejo amigo, El Tradicionista. Lima, Febrero de 1904".

El índice: Nota (i); Dedicatoria (ii); Un desmemoriado (8); La consigna de Lara (11); Tajo o Tejo (14); El clavel disciplinado (16); Un calembourg (20); Otra improvisación del ciego de la Merced (23); La cosa de mujer (24); Fatuidad humana (27); De buena a bueno (31); Los inocentones (33); El lechero del convento (35); Pato con arroz (39); La moza del Gobierno (42); Matrícula de colegio (46); La cena del capitán (49); La misa a escape (51).

Palma, pues, preparó su manuscrito en 1901, lo regaló a Basadre en 1904 y alguien lo dactilografió en 1905. ¿Cómo llegó esta copia a Duke University? Mr. Thomas M. Simkins Jr., encargado de la sala de libros raros, me informa que todo lo que se sabe es que fué comprada por la Universidad a Ferreyros, junto con una colección de manuscritos (*Ferreyros'Peruvian Collection*) el 16 de julio de 1929, a recomendación del profesor Rippy.

No dudo que estas *Tradiciones en salsa verde* sean auténticas. La vis cómica, la estructura de cada relato y, sobre todo, la actitud ante la lengua son típicas de Palma. Que la fecha 1901 sea también auténtica no hay por qué dudar. En la primera tradición se dice: "Este parágrafo lo escribo para lectores del siglo XX..."

Para esa fecha Palma había escrito las seis series de *Tradiciones peruanas* (1872-1883), a las que siguieron las de *Ropa vieja* (1889), *Ropa apolillada* (1891) y los dos tomitos titulados *Cachivaches* y *Tradiciones y artículos históricos* (1899-1900). Todavía escribirá más: en 1911 se está imprimiendo en Barcelona su *Apéndice a mis últimas tradiciones.* Pero es muy significativo que en 1900 Palma declarara: "He dicho adiós a la literatura". Las *Tradiciones en salsa verde,* pues, fueron escritas inmediatamente después de ese adiós. Qué le ocurrieron a sus tradiciones cuando Palma se despidió de la literatura es lo que quisiera comentar.

En muchas de sus *Tradiciones peruanas* había bordeado Pal-

ma lo picaresco, pero sin caer en la pornografía. Aun a la salacidad del pueblo solía evaporarla en nubes literarias. Ahora, al renunciar a la literatura, el arroyo queda arroyo; y el anciano se hunde en la pornografía como un niño que chapalea en el fango. Ninguna de las *Tradiciones en salsa verde* es artísticamente valiosa. Aun las mejores —"La cena del capitán", "Fatuidad humana"— son más bien chistes verdes. Otras repugnan por la grosería sexual, como "Matrícula de colegio" o "La consigna de Lara". La mayoría de ellas están construídas sobre meros juegos de palabrotas o con viles anécdotas. Sus héroes son de monstruosa anatomía: sólo existen de la cintura para abajo. Su fisiología no es más complicada que la del perro.

Es posible que, de oírlas contar al mismo Palma o a cualquier otro buen conversador, saludáramos a carcajadas cualquiera de estas tradiciones. Leídas, disgustan. ¿En qué consiste este no poder triunfar a la vez, con la misma vena soez, en la literatura y en la conversación? Tal vez una sociología de los sentidos de la vista y del oído nos aclarara el conflicto entre lengua escrita y lengua oral, entre el cuento sucio que Boccaccio escribe en el *Decamerone* y el cuento inmundo que el mismo Boccaccio debió de decir y no se atrevió a escribir. Porque siempre ha habido excelentes especímenes de literatura sucia. Pero cuando la suciedad ha llegado a esa altura de excelencia es porque ya era normal que las bocas de todo el mundo la llevara. La literatura es relativamente pudorosa. Nos invita a ingresar en una sociedad responsable, abierta, pública, permanente, seria. Es incompatible, pues, con el cuento obsceno, que nace de una actitud antisocial y circula en un grupo que se reúne ocasionalmente. Desde el café, la plaza, el camarote, la esquina, el velatorio o el mingitorio unos habladores disparan agresivos sonidos contra las normas del buen gusto. Para ellos la mala palabra, la mala intención son esenciales. Las exhiben desnudas porque en su desnudez está la gracia. Todo el interés del auditorio se desborda hacia la anhelada indecencia. Mencionarla u oírla mencionada es una liberación de represiones morales, un desafío al tabú, una descarga de malicias, una creación, a veces poética, en el medio vivo e inmediato del acento, la mirada y la mímica. Así, el cuento verde liga a los hombres íntimamente, como en una masonería secreta. Al pan pan y al vino vino. Andar con vueltas sería sobresaltar al grupo con la sospecha de que uno de los miembros no merece la confianza, de que un espía o un testigo desleal se ha

deslizado en la reunión. Cada asociado tiene que probar su solidaridad con el chiste festejándolo a risotadas, a palmadas sobre el muslo, a gritos de "¡muy bueno, muy bueno, che!". O, más delicadamente, superándolo con otro. Son cómplices y, a pesar de sus indiscreciones para con las bajezas humanas, ejercitan la virtud de la discreción para guardar sus chistes en la esfera de la voz. Si alguien ajeno al rito escatológico y sicalíptico irrumpiera de pronto, callarían todos, desviarían la conversación, a menos que tuvieran buenas razones para incorporar al recién llegado. Es la discreción característica de las camarillas clandestinas. La asociación secreta de los druidas de las Galias prohibía que se escribieran sus cantos: cada druida debía aprenderlos de memoria y transmitirlos oralmente. Del mismo modo los chistosos de la pornografía no fijan por escrito su repertorio: lo enriquecen en una jerga oral. Se sienten más hombres si el trato personal es la única fuente del aprendizaje.

Ricardo Palma cometió una traición a esos hombres: la traición de pasarse de un género oral a otro escrito y de revelar el secreto de un culto. La inmoralidad de esta traición, no la inmoralidad de contar los pelos y señales del sexo, es lo que choca en sus *Tradiciones en salsa verde.*

La Cruz

Cristo llevó su cruz y nosotros la nuestra, pero más liviana porque es aquella misma del Calvario, sólo que en miniatura y para lucir como joya. Somos cruztianos, no cristianos: seguimos más la Cruz, instrumento de tortura, que a Cristo, su víctima.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

(*Ann Arbor, Michigan*), 30 de agosto de 1952.

NOTAS

Libros

N. V. GÓGOL

1809-1852

NICOLÁI Vasílievich Gógol, uno de los creadores de la literatura rusa moderna, escritor genial, no es menos genial como pensador religioso. Mucho tiempo permaneció incomprendido en Ruria y sólo en nuestro siglo se comienza a descubrir todo lo que Gógol agregó al caudal del pensamiento ruso. Su gloria literaria impidió durante largo tiempo la difusión de sus ideas. ¡Tantas veces le echaron en cara el haber abandonado la creación artística! El auto de fe del segundo tomo de *Almas muertas,* hondamente ligado al trabajo interno que se efectuaba en Gógol, se consideraba casi siempre como el arrebato de una enfermedad mental, sin que se advirtiera la verdadera naturaleza de las trágicas contradicciones que Gógol trataba de resolver. En este sentido, no hay nadie en la historia de la vida espiritual rusa a quien se pueda colocar al lado de Gógol, torturado no sólo en teoría sino en todo su ser por el problema de las relaciones entre la Iglesia y la cultura.

La biografía de Gógol es muy sencilla. Su padre era un escritor ucraniano, que murió prematuramente. Gógol fué criado por su madre, mujer honda y sinceramente religiosa, y, después de graduarse en la Universidad de la ciudad de Néjin, fué a San-Petersburgo en busca de gloria. Su primera obra literaria (un poema) no tuvo éxito, pero un libro de cuentos publicado poco después, bajo el título de *Veladas en una chacra cerca de Dikanka,* llamó de inmediato la atención general. La carrera literaria de Gógol se desarrolló rápidamente. Fué reconocido como escritor de primera fila, fué amigo de Pushkin, Jukovsky y otros literatos. Durante algún tiempo desempeñó la cátedra de Historia en la Universidad de San-Petersburgo, pero la enseñanza no le agradaba y pronto dejó la Facultad. En los años 1831-1835 publica varios cuentos y ensayos, en los que plantea uno de los temas centrales de su creación artística y filosófica: el problema del ideal estético. Aquí Gógol, por primera vez en

la historia del pensamiento ruso, trata la cuestión del amoralismo estético y de la divergencia entre el arte y la moral. Con Gógol empieza la desintegración de la ideología del humanismo estético, que tan gran alcance había tenido en Rusia, y se manifiesta por primera vez la problemática de lo estético.

Gógol se inclinaba por su naturaleza hacia un moralismo algo abstracto y rigorista, casi obsesivo por su severidad en su aspecto personal. Pero al lado de este moralismo convivía en él un amor ardiente, devorador y apasionado por el arte. La conciencia del moralismo específico del ideal estético lo lleva a la creación de una utopía estética, evidentemente irrealizable, dictada por el deseo de probarse a sí mismo el valor pragmático del arte. El fracaso de esta utopía (exteriormente ligada con la representación de su comedia *El inspector*) significa para Gógol una violenta perturbación espiritual, pone de manifiesto la inestabilidad y fragilidad de todo humanismo y prepara en él una crisis religiosa. En efecto, comienza en Gógol desde el año 1836, cuando tenía 27 años, una vuelta profunda y apasionada a la vida religiosa, que en realidad nunca había estado sofocada en su alma. Empieza a formarse paulatinamente una nueva concepción de la vida, un nuevo entendimiento de la cultura. Trabaja mucho y publica el primer tomo de *Almas muertas,* pero al mismo tiempo se abandona cada vez más a la vida religiosa. Concibe el plan de un libro teorético sobre los problemas de la Iglesia y de la cultura, y en 1847 publica *Extractos de correspondencia con amigos.* Este libro, en el que nuevas ideas, osadas y creadoras, se expresan a menudo en una forma ingenua, a veces pretenciosa y hasta inaceptable, fué incomprendido por el público ruso, sustanciando una crítica violenta e intransigente. El fracaso deprime a Gógol; no puede renegar de su concepción religiosa del mundo, pero el espectáculo de la trágica desunión entre la Iglesia y la Cultura continúa abrumando su conciencia. En un momento de duda, quema el segundo tomo de *Almas muertas,* y cae en una extrema tristeza, muriendo poco después... Vivió sólo 43 años, pero durante su corta vida no se limitó a enriquecer la literatura con obras geniales, sino que hizo entrar en la vida rusa el tema que fué uno de los más candentes en las búsquedas espirituales de la generación subsiguiente: el retorno de la cultura a la Iglesia, la edificación de una nueva cosmovisión en el seno de la Iglesia, es decir, de una cultura cristiana.

Parecería que aún no ha llegado el momento para una justa apreciación histórica de Gógol como pensador, probablemente porque los problemas planteados por él continúan inquietando en la actualidad. Nos limitaremos pues a indicar lo que en su obra se relaciona con el desarrollo del pensamiento filosófico ruso.

Mencionemos ante todo la crítica del humanismo moralístico en la obra de Gógol. En Gógol mismo, como ya dijimos, la conciencia ética era muy aguda y tensa; en esto se parece a la mayoría de los pensadores rusos. Pero con toda la fuerza y agudez de su conciencia moral, Gógol llevaba en sí no se sabe qué veneno, o mejor dicho sentía muy hondamente la trágica problemática de

la conciencia moral de su tiempo. Percibía el ideal ético que lo obsesionaba como algo irreal y hasta artificial, como una especie de retórica sin apoyo en la estructura natural del alma. Este ideal lo torturaba especialmente en su aspecto esencial para todo el humanismo, europeo y ruso, en sus relaciones con el prójimo. Escribe Gógol: "pero ¿cómo amar al prójimo? ¿Cómo amar a la humanidad? El alma quiere amar solamente lo bello, y los pobres hombres son tan imperfectos y hay en ellos tan poca belleza..." El principio ético se demuestra sin fuerza, pues en realidad el alma no está movida por la moral, sino por la inspiración estética. En otras palabras, el alma humana en su estado actual es completamente incapaz de una actuación verdaderamente moral, es decir de amor. "El hombre del siglo XX rechaza a su hermano... Está dispuesto a abrazar a la humanidad entera, pero no abrazará a su hermano." El ideal ético no es pues más que retórica... Sin embargo, los hombres están atados entre sí por lazos tan fuertes que en realidad cada uno "lleva la culpa de todos". Esta fórmula, forjada luego por Dostoievsky, no se encuentra en Gógol, pero su sentido ya está en él. A menudo expresa la idea de que "indirectamente" estamos ligados con todos y que cada acto nuestro y hasta cada pensamiento influye en los demás. El tema de la moral, del bien, es indescartable, inevitable, se levanta ante todos con todo su temible y amenazador volumen, pero no encuentra apoyo en la estructura actual del alma. Lo terrible, dice Gógol, es que "en el bien no vemos el bien".

Según Gógol, el amoralismo "natural" del hombre actual está relacionado con la predominancia en él del principio estético. La cuestión de la naturaleza del principio estético y de su relación con el tema ético en el hombre ocupó a Gógol toda su vida y hasta lo torturó; amaba apasionadamente el arte, pero reveló con despiadada sinceridad al trágico misterio del principio estético. Aquí Gógol llega al fondo mismo de aquel humanismo estético que, desde los tiempos de Karamsín, se había tan profundamente apoderado del alma rusa. El joven Andrei en *Taras Bulba* formula con claridad el principio fundamental de toda concepción estética del mundo: "mi patria está donde está mi corazón". No es sólo la negación del principio ético, sino la afirmación de la fuerza elemental, del dinamismo fatal de los impulsos estéticos que se sobreponen a los obstáculos de orden moral. Aquí se vislumbran las bases de la antropología desarrollada más tarde por Dostoievsky, quien definía al alma humana como caótica y extra-moral.

Cuanto más hondamente sentía Gógol la trágica separación en el alma humana de lo estético y lo moral, tanto más problemático se hacía para él el tema de lo bello, el tema del arte. Es precisamente por esto que Gógol, ferviente del arte, construye una utopía estética de la que espera la salvación. Se deja arrebatar por la fe en el poder del arte para despertar en los hombres un movimiento eficaz hacia el bien. Gógol escribe la comedia *El inspector* (obra genial que tuvo un éxito enorme en el teatro, pero que desde luego no provocó ningún cambio moral en la vida rusa). Gógol comprendió lo utópico de sus esperanzas

y esto fué precisamente el punto de partida de sus búsquedas ulteriores. La desunión entre la belleza y el bien fué para él prueba de la irrealidad del humanismo estético; sólo puede unir de veras lo bello y lo bueno aquello que está por encima de los dos: la religión. Las búsquedas religiosas de Gógol se desarrollan siempre alrededor de este tema: la religión para él está llamada a transformar la estructura natural del hombre, su cultura, su obra entera. Gógol no rechaza la cultura para dirigirse hacia la religión, sino que cree encontrar en ésta la solución de los últimos problemas de aquélla. De tal modo llega a unir la cultura y la Iglesia —es así cómo plantea el tema— integrando para siempre en el pensamiento ruso la idea de una "cultura cristiana ortodoxa".

Encontramos en la obra de Gógol muchas hondas y significativas reflexiones críticas sobre la cultura occidental, pero en ello no está el sentido esencial de sus hallazgos filosóficos, sino en la afirmación de que la Iglesia Ortodoxa "contiene la posibilidad de resolver todos los problemas que actualmente se yerguen amenazadoramente ante la humanidad". Aquí tenemos esta nueva idea que fué punto de partida para toda una línea de pensadores rusos. El concepto de cultura se separa de sus lazos internos con el concepto occidental, y con Gógol aparece por primera vez la idea (que ya en forma vaga se había vislumbrado antes) de que el camino de Rusia es esencialmente distinto del camino de Occidente, puesto que el espíritu del cristianismo oriental es distinto del occidental. Esta idea de los "distintos" caminos la encontraremos luego no solamente entre los eslavófilos, en Herzen y en el movimiento popular ruso, sino también en el pensamiento posterior social y político. Al mismo tiempo, el retorno a la Iglesia no significa la renuncia a la cultura secular (como había acaecido en los siglos XV y XVI), sino que plantea la cuestión de su santificación y transfiguración cristiana. Gógol preconiza una reestructuración de toda la cultura en el espíritu de la Ortodoxia y se convierte en profeta de tal cultura. Con especial agudeza y profundidad reflexiona acerca de la santificación del arte, como medio de realizar los fines del cristianismo, y es el primero en Rusia en hacer la crítica estética del presente y en fustigar la trivialidad de los tiempos modernos. La áspera crítica de la "burguesía espiritual", desarrollada más tarde con tal violencia por Herzen, Leontiev y Dostoievsky, resuena en sus cuentos juveniles (los llamados *San-Petersbugueses*), pasando después por *Roma* y por *Almas muertas*. Pero al mismo tiempo Gógol vuelve constantemente sobre el problema de cómo salvar el principio estético en el hombre, de cómo dirigirlo hacia el bien, del que se ha separado actualmente en sus manifestaciones estéticas. De aquí la insistente imposición al arte de una acción teúrgica: "no podemos seguir repitiendo a Pushkin", dice Gógol, es decir no podemos seguir cultivando el "arte por el arte", "a pesar de toda la belleza que pueda haber en tal empeño". El arte se encuentra ahora frente a otra acción: impulsar a la humanidad hacia la lucha por el Reino de Dios, unir su obra creadora con la obra de la Iglesia en el mundo. A la Iglesia misma Gógol la considera como la unión viva de la fuerza mística y de la actuación histórica. Para él,

"la última instancia de todo está en la Iglesia"; "sólo la Iglesia puede desatar los nudos, solucionar nuestras dudas y nuestros problemas". "Hay dentro de nuestra tierra un apaciguador, al que no todos ven por ahora: es nuestra Iglesia ... Ella puede traernos el nuevo orden de cosas que está por llegar, y cuanto más entro en ella con el corazón, la razón y la reflexión, tanto más me maravillo de su milagroso poder de resolver nuestras contradicciones ..."

Como se ve, es éste todo un programa de estructuración de la cultura en el espíritu del cristianismo oriental, es decir, basado en una libre conversión a Cristo, y que pone el acento en "la universalidad de la ley de amor instaurada por Él" —su adecuación a todo, su acción santificadora en todas y para todas las manifestaciones de la vida. En la concepción religiosa de Gógol no hay ningún resabio de teocracia; aceptaba todos los aspectos de la cultura, admitía que "actualmente la humanidad no es capaz de un encuentro directo con Cristo" y en el despertar de las almas para tal encuentro veía los fines de un arte reintegrado a la Iglesia [1].

(*Traducción de Vera Makarov*)

V. V. ZENKOVSKY

NOVELA

PÄR LAGERKVIST: *El enano* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

UNA muy repetida y acatada frase dice que el espectáculo más extraordinario que le pudiera ser dado a un hombre consistiría en poder mirar el mundo durante algunos momentos, a través del ojo de un orangután o de una mosca.

En el caso de este último animalito, dudo que su ojo polifacético pudiera servir de mucho al observador, pues la falta de costumbre debe convertirlo en un órgano bastante engorroso de manejar. Con el orangután habría dos posibilidades: o el observador conservaba su memoria y raciocinio humano, y en ese caso nada justificaría la incomodidad del ocasional traslado, o prescindiría de ellos para ver las cosas como mono. Entonces su imagen simiesca del mundo continuaría siendo tan incomunicable como la de cualquiera de los ejemplares que pueblan selvas y jaulas. El abnegado observador se habría sacrificado en vano para llegar a convertirse en un mono más. No creo que quepa considerar una posibilidad intermedia: la de permanecer humano de soslayo, agazapado detrás de la inocencia del antropoide, porque la condición de lo humano reside en el exceso, en ser, precisamente "demasiado humano", o, como podría decirse en nuestro lenguaje popular, en querer "pasarse de vivo", punto de partida de

1 Capítulos de un libro titulado *Historia de la Filosofía Rusa*.

las peores equivocaciones. Por otra parte, quedaría por aclarar si lo que llamamos "mundo", psicológicamente considerado, no es otra cosa que la proyección de lo meramente humano sobre nuestro contorno, lo que tornaría absolutamente imposible que fuera observado por alguien incapaz de comenzar por proyectarlo. Menos aventurado resulta tratar de ver el mundo desde otro ser humano distinto de mi yo, que actúe como vicario suyo, y a tal empresa se entregan todos los novelistas: instalarse en el interior de otro ser para atisbar desde allí, es reiterar la humanización de las cosas. Cuanto más alejado del autor, y de su colaborador más inmediato, el lector, se encuentra el personaje representado, más se enriquece su experiencia, no por una aproximación a una supuesta objetividad, sino porque se diversifica amplía el área de lo humano. Por eso la idea de Pär Lagerkvist, al utilizar a uno de los enanos que para distracción y adorno había en las pequeñas cortes italianas del Renacimiento, como punto de mirar para observar la intimidad vital de esos mundillos, me pareció extraordinaria.

Si no era la mosca ni el orangután, de eficacia discutible por su incomunicabilidad con lo humano por un lado y con lo que los hombres entendemos por "mundo" por el otro, se trataba al menos de un valor límite, ya que un ser monstruoso por lo diminuto, convertido en irrisorio juguete por su rareza, tiene que presentarnos una visión insólita, sobre todo de la realidad social, puesto que su deformidad es más que nada una deformidad de relación, de falta de coincidencia en una escala de dimensiones físicas. Y, paradójicamente, sus imágenes deben quedar condicionadas en el límite de lo humano, por dos de las tensiones más humanas llevadas a su máximo: el orgullo y el resentimiento, provenientes ambas de su desmedro, que si por un lado le convierten en un ser grotesco, por el otro le fuerzan a sentirse por su rareza como perteneciendo a un grupo selecto, es decir, a una aristocracia.

Así, pues, un enano inteligentemente perverso, o si se prefiere perversamente inteligente, tendría que ser el testigo ideal para penetrar en lo íntimo de esas cortes, diminutas como él en lo físico, y como él desbordantes de orgullo y malignidad resentida. Lástima que su autor no acertara bastante al desarrollar su concepción en el plano novelístico. Para decirlo de una vez, su enano resulta disminuído por no ser suficientemente enano. Salvo muy contadas escenas, acaso dos, tan sólo, la primera, la misa sacrílega en la que revestido con ornamentos arzobispales le hacen administrar una parodia de comunión a otros desdichados de su laya para solaz de sus señores, y la segunda cuando revestido con su diminuta armadura persigue y da muerte en un sótano a otro enano que chilla como una laucha, en todo el resto de la novela no se logra la esperada "ajenidad" que nos aproxime al comienzo de lo infrahumano. Se trata simplemente de un pobre hombre muy vulgar, de una perversidad plebeya, con lacayunos resentimientos hacia su señora, sin que ni siquiera se permita un refinamiento en los matices de su maldad. En verdad, con las excepciones ya anotadas, muy poco es lo que importa la talla de ese patán. El autor parece complacerse en allegar

magníficos elementos para desperdiciarlos. Dos gigantes —¡y qué gigantes!— actúan al lado del enano, uno de ellos de grandeza espiritual inigualada, pues no es necesaria excesiva perspicacia para descubrir al propio Leonardo detrás de la semitrasparencia del Bernardo, pintor genial, hombre de ciencia y diseñador de máquinas de guerra, y el otro de grandeza cínica, ya que no es mucho más dificultoso reconocer a César Borgia, con sus emponzoñados convites, en el príncipe. Como según anota el interesado "nadie es grande para su enano", se nos hubiera presentado la ocasión de contemplar a estos dos personajes, a través de la visión del enano, como vistos a través de un anteojo dado vuelta, pero nada de eso ocurre porque Pär Lagerkvist en ningún momento logra identificarse con él, ni por lo tanto hacer que se identifiquen sus lectores con su enano: no vemos una imagen mezquinamente invertida de Leonardo, sino simplemente una reproducción mediocre y aburridora de su figura, tan lamentable como su Gioconda vista, no en el Louvre, sino litografiada en una tapa de una caja de dulce de membrillo. Y no era eso precisamente lo que se esperaba.

No disminuye, pues, la talla de Leonardo, ni la del enano que lo contempla. Se tiene la desconcertante sorpresa del que entrara a un parque de diversiones para observarse en la inquietante imagen de un espejo cóncavo, y se encontrara con la inesperada —por habitual— de un simple espejo plano, que ni siquiera fuese de muy buena luna. El lamentable resultado de ese fracaso es una muy prescindible visión de un Renacimiento Italiano que poco añade a lo ya dicho por el señor Malet en su historia.

E. G. L.

JOCELYN BROOKE: *La imagen de la espada desnuda* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

JOCELYN Brooke introduce en la literatura un ser aparentemente humano —Reynard Langrish— quien, además de realizar las habituales tareas de tanto personaje de novela inglesa —tomar té, pasear por un parque y padecer a una madre sorda— se ve sumido en misteriosas aventuras semioníricas sin clave ni desenlace.

La humanidad de un timorato empleado de banco se "cosifica" paulatinamente por una red de acontecimientos que juegan con su voluntad y su conciencia del tiempo, transformándolo en esa especie de hombre-cosa, hombre-bicho kafkiano arrastrado por fuerzas simbólicas de una fatalidad extrahumana.

La novela, aunque brillante en sus rasgos de realismo, no sale del terreno de la aventura literaria. Jocelyn Brooke juega con el suspenso angustioso y con la confusión de las sensaciones de tiempo; crea situaciones aparentemente novedosas, en una escala que va de lo poético a lo macabro, pasando por agudezas psicológicas e intrigas sin solución.

Cuenta el paso de Reynard Langrish de una cárcel a otra: de la trampa de su monotonía cotidiana a la del sometimiento a la disciplina militar; de lo

doméstico-abúlico a lo bélico-audaz. Con resignada desesperación sale de una y cae en la otra, extrayendo de su mente enfermiza infinidad de justificaciones y reparos fomentados por la singularidad de las circunstancias.

Contrapuesto al blando Langrish, el formidable capitán Archer —aparecido y desaparecido siempre intempestivamente— es la potencia perturbadora de la primera trampa, el instigador de la segunda. Arrastra a Langrish dentro de un misterioso ejército preparado a librar una misteriosa guerra contra un misterioso enemigo. La verdadera batalla comienza entonces en la mente del protagonista, ya anteriormente desequilibrada: "sentimiento de desintegración", vacíos, confusión del tiempo real con la desmesura onírica. Difiere tanto su tiempo del de los demás, y es tan neblinosa la carnadura de los otros seres de la novela, que puede decirse que éstos no son sino personajes del protagonista, actores de su pesadilla interminable, humos de su insomnio.

Hay un juego simbólico de oportunidades perdidas y lazos tendidos, porque una vez desperdiciada su ocasión de engancharse en el regimiento un día fatal y determinado, sucede que otro día, casual e indeterminado, un extemporáneo alambre de púa lo caza e introduce en una zona militar de la que no podrá huir. Una vez dentro de los hilos, el hombre-mosca se verá arrastrado, tras padecimientos, humillaciones, pequeños triunfos y desconciertos, al crimen y a una aparente victoria de honor y coraje sobre su propia debilidad.

A un paso de su imperturbable comodidad, en el mismo terreno de desprevenidos paseos, a la vista de su propia casa, de todo un pasado transcurrido en tiempo irreal, se levanta su otra posibilidad extrañamente ineludible, monstruosa de misterios y miedos confrontados. El puente de un mundo a otro, de un tiempo a otro, es pura niebla, coexistencia de pasado y futuro, de verdad y sueño.

Tatuados con una espada ceñida por una serpiente, los hombres de ese ejército ignoran o callan su objetivo, están tan enterados como los lectores del significado del tatuaje y el entrenamiento, del motivo por el cual atrapan a desprevenidos ciudadanos para sumarlos a sus filas sin posibilidad de deserción o protesta. Las desesperadas tentativas de Reynard por aclarar el enigma se estrellan contra un muro de hábiles equívocos. El precio de su huída es el crimen, y más tarde el castigo de enfrentarse con su pasado deshecho por un tiempo más largo del que vivió su mente: sus días fueron años para la casa y la madre, años que derrumbaron y pudrieron.

Cuando involuntariamente da muerte a Roy Archer, figura de la audacia y el dominio, y al fin y al cabo único paralelo de su soledad, rompe el espejo que reflejaba un Langrish capaz de iniciativas y riesgos. Sin embargo, el moribundo recoge su promesa de persistir en la misteriosa lucha, y, tras prometer, Reynard se siente infundido de una energía que es quizás sólo un fugaz revés de su permanente irresolución, de sus vaguedades mentales.

Resumiendo: un hombre pasa, del mostrador de un banco a las trincheras, del tiempo a la ficción, de la ternura filial al crimen, sin saber cómo ni por

qué ni con qué fin. Los acontecimientos, los lugares, las psicologías, están resueltas con estilo genial, sin recursos vulgares; el autor consigue lo que se propone —suspenso, vaguedad, misterio, angustia, poesía—, consigue atrapar al lector en la trama onírica y en la emoción literaria, y en un simbolismo que parece destinado a contrapesar el impacto directo de los modernos realistas. Simbolismo que, por su amplitud, casi podría llamarse sátira general del mundo y las fatalidades humanas, vana mueca de sus simulacros y preparativos.

(La traducción de Alfredo J.Weiss es excelente, y muy de notar su laboriosa incursión por la botánica, que le permitió hallar equivalentes castellanos tales como *yaros, quenopodios, esmirnio, tártago,* de motivos florales británicos.)

MARÍA ELENA WALSH

POESIA

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Obras completas.* I. *Lírica personal.* Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte (Fondo de Cultura Económica, México, 1951).

MÉXICO sabe festejar dignamente a sus clásicos. Apagado el rumor conmemorativo de los actos del tercer centenario de la muerte de Juan Ruiz de Alarcón en 1939, quedó como resumen excelente el libro exacto y leve de Antonio Castro Leal, que no hubo que corregir a pesar de la aparición posterior de las investigaciones filológicas de Serge Denis. En el mes de noviembre que acaba de transcurrir se convino celebrar el tercer centenario del nacimiento de *Sor Juana Inés de la Cruz,* aunque la erudición indiscreta acababa de retrasar tres años la verdadera fecha, y para la oportunidad se distribuyó el primer tomo[1] de la edición de las obras de la *Décima Musa,* que por tantos años reclamaron sus devotos. Y ese primer volumen, que comprende la lírica —salvo los villancicos y letras sacras—, ilustrado por la ejemplar laboriosidad de Alfonso Méndez Plancarte, satisface las mayores exigencias. El texto se compuso sobre las ediciones más autorizadas (la *Inundación castálida...* 1689; los *Poemas...* 1690; el *Segundo volumen de las obras...* 1692 y su reedición de 1693; la *Fama y obras póstumas...* 1700; y los tres tomos de las poesías completas reimpresos en 1725), y aprovecha y mejora apreciablemente el de las ediciones recientes, tanto parciales (Manuel Toussaint, 1928; Xavier Villaurrutia, 1931 y 1941; Emilio Abreu Gómez, 1928, 1930, 1931 y 1940; y Karl Vossler, 1941) como el único ensayo de poesías completas (Abreu Gó-

1 Los tres volúmenes siguientes incluirán los *Villancicos y letras sacras,* el *Teatro sacro y profano* y la *Prosa* y la *Fama póstuma.*

mez, 1941), justificándose en cada caso las divergencias. Algunas modernizaciones no indispensables se explican por el deseo de aliviar la lectura a los aficionados no especialistas; en las notas, en cambio, Méndez Placarte, que tan bien conoce el barroco mexicano, como lo ha revelado en su valiosa antología de *Poetas novohispanos,* ilumina los lugares difíciles con referencias y explicaciones abundantísimas, que hay que agradecerle, particularmente con respecto al *Sueño,* cuyo estudio y prosificación será de inexcusable uso en lo futuro. Enhorabuena, pues, a los sorjuanistas.

Durante la prolongación del barroco español, en esa segunda mitad del siglo XVII que coincide con la vejez gloriosa y solitaria de Calderón, el último de los ingenios de la edad de oro en quien sobrevive el ímpetu audaz de creación, surje la Monja de México. Nacida bajo el signo de un mundo intelectual donde la poesía se desvalorizaba y se convertía en ingrediente secundario de un sistema de conocimientos donde dominaba lo filosófico y más aún lo científico, Sor Juana ambula sin rumbo intentándolo todo con admirable versatilidad y perfección, siempre insatisfecha y con la tácita melancolía de saberse superior a lo que emprende sucesivamente: *¡Oh siglo desdichado y desvalido, en que todo lo hallamos ya servido!* Se hizo famosa, con una popularidad que ningún americano había logrado hasta entonces, con un sector de su obra que ella debía juzgar inferior, su poesía, que le arrancó el asedio de sus protectores y admiradores, su tributo al mundo del cual había querido huir y que irrumpía en su celda para arrancarla de sus ocupaciones más queridas, el puro estudio siempre interrumpido y recomenzado. Aquí y allá suenan sus patéticas interrogaciones:

¿En perseguirme, mundo, qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Era ingénita en ella esa ansiedad intelectual, pero además, escape para un desasosiego interior cuya raíz última sigue siendo enigmática. Parecería que hasta los últimos años de su vida, el claustro no le dió la paz que buscaba, ni la halló en los libros, sino la seguridad frágil de mostrarse superior a sus contemporáneos en lo público, pero vencida por la vanidad, a solas consigo misma. A sus versos acuden como una obsesión los ejemplos aleccionantes de Faetón y de Icaro, víctimas de la soberbia, y en esas alusiones y en el único poema importante que escribe sin estímulo ajeno, el *Primero sueño,* está cifrado el conflicto de Sor Juana, como lo señaló agudamente Vossler. El viaje nocturno de la inteligencia que abraza en larga mirada el universo de lo cognoscible para ordenarlo y comprenderlo y regresa derrotada es el símbolo del propio vencimiento, y anuncia la crisis ascética final que le movió a abandonar libros, manuuscritos e instrumentos científicos para entregarse a los ejercicios

de piedad más austera. En aquella famosa exclamación suya de fecha incierta (*Si es para vivir tan poco ¿de qué vale saber tanto?*) no encuentro el matiz piadoso que le atribuye Méndez Placarte (¿De qué vale *saber tanto,* si no lo *vivimos,* esto es, si no lo aprovechamos en la práctica para la elevación espiritual de nuestra vida?): creo que pertenece a un momento de la vida de Sor Juana en que su radical optimismo intelectual se resquebraja y no le presta ya apoyo bastante, mientras crece con la decepción el proceso que concluirá con la renuncia definitiva al mundo.

Poco más de veinte años dura ese drama íntimo de Sor Juana, desde su profesión en San Jerónimo hasta que renunció casi totalmente a las letras profanas (1669-1691), y la poesía es uno de los testimonios de ese drama. A ese lapso hay que atribuir la mayor parte de las composiciones líricas conservadas, que provienen casi todas de las colecciones que reunieron sus admiradores, doscientas dieciséis en la presente edición. Aunque Sor Juana nos diga: *Hice versos como quien hace lo que hacer no quiso,* los que tenemos bastan para discernirle el más alto lugar en la lírica española en tiempos de Carlos II (1665-1700).

En conjunto, esa producción lírica refleja una actitud ecléctica, de síntesis frente a las diversas corrientes de la poesía española de la primera mitad del siglo. Como los modernistas dos siglos después, Sor Juana sabe ser original aproximándose a todos los modelos. Con vertiginosa movilidad ensaya ambas técnicas, la renacentista y la tradicional española, las de la poesía culta y las populares y hasta vulgares, desde la silva gongorina, las liras al modo de San Juan de la Cruz y las décimas calderonianas hasta los romances autobiográficos a la manera de Lope y las jácaras a lo Quevedo. En sus versos caben reminiscencias de muy diversa ley: grandes y pequeños parecen congregados maliciosamente. Invita a Polo de Medina, dialoga con Pérez de Montoro o con el conde de la Granja, recuerda a Anastasio a Pantaleón de Ribera, o a Bocángel, pero en una oportunidad (el *Primero sueño*) sobrepasa —por lo menos en la intención— la tentativa gongorina del poema sin trama narrativo. Su tono habitual es el discreteo conceptista, pero además maneja con desenvoltura y precisión el repertorio latinizante de los cultistas. Su defecto invencible suele ser la profusión discursiva, la insistencia razonadora, que se festejaban en su tiempo.

Esos alardes técnicos que deslumbraron a sus contemporáneos, no son los que siguen acrecentando su fama póstuma. En el siglo XVIII como en el siglo XV la habilidad y el ingenio vivaz se hallan pródigamente en escritores de segundo orden, que sintieron además el gusto del color y de la forma, débil en Sor Juana. Versos de armonía inolvidable nos ha dejado, pero muchos otros podrían entresacarse de las composiciones de varios poetas oscurecidos en ese momento crepuscular de la lírica española. Es Sor Juana, ella misma, la que nos atrae, la apasionada problemática de los espléndidos sonetos de amor (*Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba..., Detente, sombra de mi*

bien esquivo..., Al que ingrato me deja, busco amante..., Cuando mi error y tu vileza veo...), más que la sutil razonadora que defiende el amor *por elección* —reflexivo— contra el amor *por influjo imperioso* —irreflexivo—, pero que al mismo tiempo juzga que no es perfecto el amor sin celos; la enamorada dulcemente quejosa de las liras al amante ausente o desdeñoso, que serían increíble prodigio si se refirieran a amores fingidos, con otros sonetos con los cuales aparecieron confundidos. La preferimos desorientada y perpleja en diálogo nocturno con su vocación intelectual insuficiente (*Finjamos que soy feliz..., Primero sueño*); la comprendemos en sus relámpagos de dudas, roreada de sus libros (*Si los riesgos del mal considerara...*); y, sobre todo, sola y conflictiva, vuelta hacia sí misma del tumulto de la corte que la agasajaba, escribiendo atropelladamente para lanzar un cabo al mundo que tanto deseaba y temía.

JULIO CAILLET BOIS

MIGUEL HERNÁNDEZ: *Obra escogida: poesía y teatro* (Aguilar, Madrid, 1952).

LA enseñanza poética de San Juan de la Cruz, Garcilaso y Góngora refuerza la voz viril de "el sorprendente muchacho de Orihuela", como lo denominó Juan Ramón Jiménez al leer sus poemas.

Su poesía, sobre todo en los sonetos, desnuda de artificiosidad, cumple su estado de gracia con ritmo nuevo, con maestría nueva enlazada a esa tradición hispánica que, sin menoscabo de autenticidad, siente aún el hálito de los italianos del trescientos y del quinientos (Petrarca, Sannazaro, Tasso) tamizados, en un comienzo, por el pensamiento maestro de Garcilaso y Boscán.

Para valorizarlo en su totalidad, aun sin hablar de su vida desgajada en la cárcel de Alicante, bástenos recorrer sus libros, desde *Perito en Lunas* (1933), y algunos poemas anteriores donde, a pesar de la evidente influencia de Góngora, Paul Valéry, Guillén y Alberti, el de las églogas gongorinas, se percibe una oleada tenue de poesía que busca su sentido y expresión, en lucha con innumerables influencias adquiridas en el ejercicio poético y en la lectura.

El silbo vulnerado, publicado por José María Cossío, en 1949 en las ediciones de Espasa-Calpe, resulta el antecedente inmediato de esa obra de la angustia existencial del hombre: *El rayo que no cesa.* El contenido de los sonetos y el rigorismo formal continúa la línea clásica del pensamiento hispánico (San Juan de la Cruz, Garcilaso, Quevedo y Lope), pero también consigue expresividad propia que supera "el horror de la ltieratura" para situarse en el ser. El hombre, este hombre genérico de Hernández, en rebelión con el mundo, pulsa su desesperación ineludible, se alza potente y desgarrador, con golpe de martillo, desafiante hasta conseguir que el soneto cimbree y se equilibre con maestría manejada por su ímpetu:

y como el toro tú, mi sangre astada,
que el cotidiano cáliz de la muerte,
edificante con un turbio acero,

vierte sobre mi lengua un gusto a espada
diluído en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero.

También en el poema o en la elegía la sangre presta su ritmo, quiebra el endecasílabo, golpea el eptasílabo y los sustantivos casi onomatopéyicos dejan libre curso al movimiento hercúleo del lenguaje que se clarifica ante el dolor de esta manera:

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y mis conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

o en ese otro, desbordante como el río Tajo, donde yace alhajado ese "claro caballero de rocío" que se llamó Garcilaso:

Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino
que mancha con su lengua cuanto lame.

Pero su acento inconfundible entre las cualidades españolas (Alberti, García Lorca, Salinas, Guillén, Cernuda, Aleixandre) culmina con un tono luctuoso en unos y guerreante en otros, cuando su espíritu se empapa de ese clima de "guerra civil" que castigaba a España el año 1936. Miguel Hernández recurre al elegante endecasílabo italiano y al octasílabo tradicional para expresarse en su *Viento del pueblo* (1937). Es de lamentar que en esta *Obra escogida* no se incluyera esa pieza antológica que Rafael Alberti recopiló en el libro *Para un castillo de penas,* y de la que bien vale citar un fragmento en este comentario:

si yo salí de la tierra
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza
no fué sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,

eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a pena, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere.
Ayer amaneció el pueblo
desnudo y sin qué ponerse,
hambriento y sin qué comer,
y el día de hoy amanece
y sangriento justamente.
justamente aborrascado

Es evidente la reminiscencia nerudiana de este tiempo que prolonga la intensidad americanísima junto al sentir hispánico, como retorno renovado de la lengua en obra perdurable.

En *El hombre acecha* (1939) se expresó así: *"He regresado al tigre / Aparta o te destrozo. / Hoy el amor es muerte, / y el hombre acecha al hombre".*

Largo resultaría enumerar uno por uno sus libros que requieren una crítica reposada y minuciosa, tales *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) que por primera vez se recoge en este libro que comentamos, conjuntamente con *Poemas últimos* (1938-1941), entre los que se destaca la hondura y la terneza del padre que desde la cárcel le escribe al hijo que no tiene qué comer: "Nanas de la cebolla":

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

Entre sus obras teatrales *Quién te ha visto y quién te ve,* auto sacramental de factura calderoniana, sobresale al lado de *El labrador de más aire* y *El pastor de la muerte,* (inédito); apuntamos que esta última obra, de ambiente lopesco, fué llevada a escena en nuestro país, el año 1946, por el conjunto vocacional del Teatro del Pueblo.

A Miguel Hernández, juglar y campesino de la tierra y el aire, con sus versos vitalísimos le cupo, entre los poetas de la generación de la Guerra Civil, cerrar el ciclo de un segundo renacimiento español proyectado luego fuera de España.

El esfuerzo de la Editorial Aguilar se justifica ante la nobleza de los poemas hernandianos. El prólogo de Arturo del Hoyo resulta de utilidad co-

mo noticia, no así como crítica objetiva e imparcial. Por otra parte, la bibliografía resume lo más importante que se ha escrito acerca de su producción.

En Hernández el regusto de Valéry, el conceptismo, algunos giros arcaicos y uno que otro sustantivo latinizado se justifican como evasión ante temas persistentes y arraigados, como el poemario de la tierra con motivos que, a veces, se repiten en los sonetos del *El rayo que no cesa,* su libro estéticamente acabado.

Lo importante en el poeta de Orihuela es el sentido de libertad que tiene el hombre y la vitalidad que se espeja a través de innumerables escuelas literarias hasta culminar con un mensaje de posible permanencia en la literatura hispánica.

NICOLAS COCARO

HISTORIA

Biografía de una época. Cartas de Mariquita Sánchez. Compilación, prólogo y notas de Clara Vilaseca. (Buenos Aires, Peuser, 1952).

"BIOGRAFÍA de una época", ha puesto el editor a estas cartas, y con ello viene a decir implícitamente que su interés no es literario. Efectivamente, las cartas de Mariquita Sánchez se ubican resueltamente fuera de la literatura (y no porque estén, como se dice, mal escritas; al lado de ellas, por ejemplo, las de Juan María Gutiérrez, que son testimonio de un mundo interior mucho más rico y complejo, parecen sin embargo opacas y monótonas. A doña Mariquita le gustaba contar, y sobre todo sabía contar). Pero fuera de la literatura quiso que estuvieran quien las escribió: cartas de negocios, cartas de familia de una mujer no demasiado sentimental, o por lo menos no demasiado efusiva, que escribe para comunicar algo sin excesivos rodeos. Pero, por otra parte, sólo son biografías de una época en cuanto la implican y, a veces, la exigen inútilmente de nuestra ignorancia.

¿Qué interés tienen entonces estas cartas? Lo tienen en cuanto son representativas, en cuanto nos muestran muy bien cómo actuaba, qué sentía y qué pensaba una dama criolla de la primera mitad del siglo XIX. Pero esta explicación tan clara y trivial encierra a su vez más de un problema; no sabemos hasta qué punto es doña Mariquita representativa, hasta dónde una original que marcha contra la corriente. El problema así planteado es ilusorio, claro está que la "dama criolla de la primera mitad del siglo XIX" no es sino una pálida creación del historiador, que no ha existido nunca. Pero puede plantearse más útilmente de otra manera: hay también módulos que el ambiente impone, que deben ser acatados, unos módulos que María Sánchez sintió siempre injustos, ante los cuales vivió vacilando entre el acatamiento y la rebelión. ¿Y esa su actitud fué excepcional, o también sus dignas contemporáneas ocul-

taban tras de las frentes lisas análogas dudas? Y, por otra parte, no sé hasta qué punto esas ideas que María Sánchez no puede expresar sin pasar por *bandolera* son conclusiones que ha sacado de sólo meditar por su cuenta su propia experiencia, no muy alegre... Pero oigámosla un momento: "Nadie sabe lo que pasa en el corazón de una mujer sencilla y sola en el mundo, como en la soledad. La sociedad es cruel en lo que exige de nosotras, amasadas de sensaciones y necesidades. Nada llena nuestro corazón sino otro corazón, y cuanto más capacidad y más sensibilidad tiene, más sientes ese vacío; pero considera si hay nada más horrible que creer uno que ha encontrado todo, sacrificar uno su libertad, para obtener la sensación de esa porción de gente que pasa por la calle, a quien llaman mundo, y que ni te conoce ni sabe valorar, que le pides licencia para querer lo que hace tu dicha, y te la da en su nombre un señor de corona, ¿que ese ser precioso a quien adorabas se convierte en tu verdugo implacable? ¿Te viene a sacar de tus tormentos la corona y el vulgo? Te deja con tu cadena y tus dolores. ¿Puedes emanciparte de esta carga? No. Serías una *bandolera*. Aquí tienes la más horrenda tiranía, en virtud y contra la cual nadie pelea. He aquí mi suerte..." (1846).

Unas quejas demasiado articuladas y organizadas, demasiado seguras de su propia razón para ser sólo fruto de una obstinada y solitaria reflexión sobre las propias desgracias. Demasiado genéricas también, María Sánchez no se limita a exponer su triste caso, lo universaliza, lo ubica dentro de toda una protesta del sentimiento contra el mundo, contra el orden vigente (como dice ella con palabra entonces nueva, contra la "sociedad"), contra la religión en que se apoya (ese "señor de corona", es decir, tonsurado). Una protesta que comienza tímidamente, en prosa casi de sermón, pidiendo para ese pobre ser que se sabe es débil. Pero es una humildad ya exigente, que pide lo que sabe le es debido, y he aquí que de pronto el motivo de humillación se transforma en virtud, el " estar amasada de sensaciones" se hace "sensibilidad y capacidad", el ruego y la queja se tornan invectiva. La conciencia cristiana de la propia imperfección se transforma en orgullosa conciencia romántica de la personalidad original, hecha de pasiones que no deben frenarse. ¿Cómo no recordar aquí el papel de la rehabilitación de la mujer en el pensamiento romántico? En el saintsimonismo tardío iba ligada esa rehabilitación al advienio del futuro reino de los sentimientos, más clarividentes que la mera razón. Una vinculación que, expresada allí con cierto rigor, está supuesta ya en casi toda la literatura romántica, aún en la de cordel. Libertad para las pasiones, he aquí algo que interesó siempre a María Sánchez. Pero no siempre su ánimo se entonaba tan perfectamente con el ánimo romántico. Entonces el motivo ideológico resalta con más cruda nitidez, islote de rocas salvajes en un apacible mar de prosa casera, inspirada en esa moderada jovialidad de buena compañía, tan setecentista, que era la manera habitual de María Sánchez. Diez años después, comentando la situación difícil en que se ha colocado una de sus criadas: "La pobre Marica me parte el alma. Mujer que tiene pasiones tiene mérito y, sea en la

clase que sea, tiene corazón, y es lo que yo aprecio. De las mujeres impecables, tiemblo... son perversas... es que yo entiendo la virtud por otra cosa". Aquí se trata ya de algo menos sentido, demasiado visiblemente es una señora que habla de una sirvienta, y no sin alguna condescendencia, y el tema romántico tiene por eso mismo algo de gratuito y arbitrario. A veces será todavía más gratuito, así cuando María Sánchez y su hija sufren al mismo tiempo, en Buenos Aires y Montevideo, análogas crisis de servicio doméstico, y ella comenta: "¡Qué desgraciadas simpatías hay entre las dos!", y ya parece excesivo y afectado este hacer intervenir simpatías ocultas y almas que vibran al unísono. No sé si será de veras afectado, si lo será más, por ejemplo, que el escrúpulo con que una cronista de Indias anota ante el percance más casero que "Dios ha permitido que ocurriese" (o que nuestra actual tendencia a explicar el mal humor del vecino en términos psicoanalíticos). Nos parecerá afectado sólo si olvidamos que también lo cotidiano cambia, que también eso tiene su historia. Ahora bien, llevarnos a ese preciso plano en que la historia de las ideas se hace historia de los sentimientos, de las costumbres, de los modos de vida no es quizá la menor utilidad de esas cartas, porque todo eso tiende a olvidarse con demasiada frecuencia. Porque lo olvidamos hallamos en este epistolario tantas cosas que no entendemos o nos asombran. Hay, por ejemplo, una forma de patriotismo hoy inconcebible, a la vez protectora y posesiva, que no cree irreverente unir sin mediación las desgracias de la nación y los muchos inconvenientes que de ella nacen para quien es propietario de casas de alquiler, una forma de patriotismo que quizá no parezca tan extraña si pensamos que quien la expresa nació veinticinco años antes que su patria.

Hay una forma de religiosidad que no es tampoco fácil de definir, para hacerlo sería preciso tomar en cuenta ese libro de devoción que María Sánchez no se cansa de difundir, ese libro inspirado, se nos dice, en una suerte de deísmo; y recordar sus muchos testimonios de una actitud muy libre en cosas de teología moral, y a la vez su entusiasmo cuando en Montevideo se restaura una vieja costumbre colonial, y vuelve a verse una procesión en el pomposo estilo de la Contrarreforma (un entusiasmo nada religioso, hecho de nostalgia por la infancia lejana). Y no habría que olvidar, porque es quizá lo más importante de todo, el muy escaso lugar que todo eso tiene en este epistolario.

Pero en él no sólo aprendemos a reconocer nuestras ignorancias. Nos recuerda también cosas que habíamos olvidado, o en las que no habíamos reparado lo bastante: la admiración, por ejemplo, por Napoleón III, vencedor de la anarquía y la subversión, trasunto de todo un decisivo cambio de rumbo en el pensamiento político argentino, que va haciéndose cada vez más conservador y apegado a la razón de Estado, y tiene un sobresalto y una vuelta atrás luego de la Revolución de Febrero en Francia (piénsese en el entusiasmo de Alberdi y Echeverría), pero es el mismo curso de los sucesos revolucionarios

el que se encargará de hacerlos volver a su posición de defensa del orden social amenazado. Ahora Alberdi acusará a Sarmiento de socialista porque éste considera excesiva la pena de muerte para los ladrones de ganado, pero antes ambos habrán señalado a Urquiza el ejemplo de Napoleón III.

Y ese cansancio del destierro, ese despreocuparse por la política aquí reflejado en las cartas de los últimos años de la tiranía son a su modo testimonio de una fatiga muy general por la demasiado prolongada tensión que nacía del sistema de gobierno de Rosas, fatiga que al parecer iba a asegurarle años más tranquilos en el goce de un poder ya no disputado (y no fué la menor de las causas de su ruina, pues los partidarios estaban secretamente tan fatigados como los adversarios).

Y la admiración de María Sánchez ante la prosperidad del Brasil sirve para recordarnos qué fué el Imperio para los mejores hombres del Río de la Plata hacia mediados del siglo: a la vez un ejemplo y una amenaza, pero un ejemplo particularmente humillante: el de un país monárquico, el de un país de esclavos, el de un país en todo caso cuyo sorprendente vigor (había sido, por muchos años, en la opinión de pueblos orgullosos de ser republicanos, el coloso de pies de barro, y testimonio de eso hay, por ejemplo, en el "Peregrinaje de Gualpo", de Echeverría), cuya inesperada prosperidad eran a la vez motivo de humillación y, en los mejores, de un duro examen de conciencia; algo como lo iban a ser los Estados Unidos hacia el fin del siglo. Nada tan complicado en las cartas brasileñas de Mariquita Sánchez, sí lo que era origen de todo eso, la sorpresa y la admiración ante la tranquila potencia de un estado organizado, de una nación que vive en paz consigo misma.

Y su recelo ante el nuevo curso que toma la historia argentina luego de Caseros no significa tan sólo que es ya demasiado vieja para entusiasmarse con algo nuevo; tampoco aquí se aparta María Sánchez de lo que era un sentimiento muy general, el de creer al país agotado no sólo en su presente sino en sus posibilidades para el futuro, el mirar con recelo (y no por nostalgia alguna de una pasado aborrecido) la nueva aventura de la prosperidad y la inmigración. Nos recuerda que los veinte años que siguen a Caseros no fueron tan sólo de confiada y esperanzada construcción, fueron a la vez de confusión e incertidumbre. Y nos da a la vez ejemplo de cómo era entonces un sector de la opinión, hasta qué punto se le escapaba la unidad de un proceso histórico que hoy nos parece lampante: a doña Mariquita le disgustan las nuevas tendencias cosmopolitas, el culto del progreso y la prosperidad, la búsqueda alocada del lujo, pero le gusta que la costa Norte se cubra rápidamente de chalets normandos y suizos.

Todo un mundo muy complejo que haríamos bien en recordar si queremos entender de veras aquellos otros hechos que solemos considerar únicos dignos de guardar en nuestra memoria. Recordarnos hasta qué punto hemos estrechado y empobrecido eso que llamamos historia argentina no es el menor de los servicios que puede prestar esta recopilación. Sin contar lo que hallará en ella

quien haga acopio de datos; escasamente iluminadora en lo que se refiere a historia política, puede ser muy provechosa para quien se interese, por ejemplo, de historia económica, o de historia del lenguaje usual (está escrita en un excelente lenguaje conversado).

Todo esto lo debemos a la labor inteligente de Clara Vilaseca y a la colaboración de la familia Lezica, de cuyo archivo proviene casi todo lo aquí publicado por vez primera. Clara Vilaseca ha reunido estas cartas, las ha editado corrigiendo la vacilante ortografía, quitando abreviaturas, transformándolas en un texto de lectura corriente, sin que se vea qué han perdido con ello de su valor documental. Les ha puesto además un excelente prólogo y las notas pertinentes, con sabia sobriedad[1]. La familia Lezica, al abrir su archivo, ha dado un ejemplo que debiera ser muy seguido, y que casi seguramente no lo será. Pero este mismo volumen ahora editado demuestra que al entregar las cartas de alguien de quien están justamente orgullosos a la universal curiosidad —una curiosidad no innoble— a la vez que contribuyen a que la ciencia histórica disponga de nuevos y valiosos materiales, hacen que desde ahora sea imposible recordar la época en que vivió María Sánchez sin tener presente el rico testimonio que ella nos ha dejado. Lo cual es —parece— el homenaje más adecuado que pudo hallar una devoción inteligente.

TULIO HALPERIN DONGHI

José Luis Lanuza: *Esteban Echeverría y sus amigos* (Raigal, Buenos Aires, 1951).

La vida de Echeverría, una vida romántica, casi planeada románticamente (como ve aquí muy justamente Lanuza), que ha tentado ya a más de uno. Tenemos la prosa suntuosa de Jorge M. Furt, tenemos la evocación entre conmovida y zumbona de Abel Chaneton, en su lindísimo *Retorno de Echeverría*. Ahora José Luis Lanuza intenta una vez más la aventura, con un proyecto más ambicioso: agrupar en torno de Echeverría a las demás figuras de nuestro romanticismo. Sólo que de ese grupo no es mucho lo que sabemos, y eso se advierte cada vez que su historia vuelve a ser contada, y no mejor que en las páginas tan respetuosamente discretas y de tan penetrante análisis que

1 Como es natural, no todas las notas son exactas. Así en pág. 417 el almirante francés que participa en la entrevista de la **Acteon** no es Leblanc, sino Dupotet. En pág. 381, la revolución de Córdoba cuya noticia llega a Montevideo el 28 de abril de 1839, y que la nota da por no acaecida, es casi seguramente la de P. N. Rodríguez, de marzo de ese año, que fracasó. Quizá hubiese valido la pena señalar que el señor Lefevre, inquilino de doña Mariquita, al que se alude en pág. 66, y el M. de Becurt que la nota de pág. 69 nos aconseja relacionar con el anterior son la misma persona, el encargado de negocios de Francia Lefevre de Bécourt, llegado a Buenos Aires luego del tratado Mackau.

Juan María Gutiérrez antepuso a las obras completas de su amigo. Lo no mucho que sabemos lo reúne aquí diestramente Lanuza, en una exposición que logra dar un sentido a esas anécdotas dispersas (véanse las tan felices páginas iniciales sobre Echeverría y el retratista Pellegrini), en un libro excelentemente escrito que no quiere plantear nuevos problemas ni señalar lagunas sino darnos una narración unida y continua. Eso lo obliga a deslizarse a veces vertiginosamente, como quien sabe que pisa hielo muy delgado, y no en los puntos menos importantes (por ejemplo, toda la historia de la *Joven Argentina*). Pero, si a veces es para nuestra curiosidad excesivamente sucinto, es siempre escrupulosamente honrado; verbigracia, no ha intentado completar lo que falta de la biografía de su héroe con interpretaciones ingenuamente autobiográficas de la obra (salvo en lo que se refiere a "La Guitarra", en la que sigue a una de las más arraigadas creencias de nuestro folklore erudito), ni cree necesario suponer que Echeverría ha participado en todo lo que ocurrió en París cuando estuvo allí. Honradez que alcanza su justo premio: con todas sus lagunas, no pueden decirse de este libro que no nos dé una imagen viva y plausible de Echeverría, en la que cada uno reconocerá más de un rasgo de la menos precisa que ha ido formando en la frecuentación del pensador y el poeta. Lo que no nos da, en cambio, es ese cuadro de Echeverría entre sus amigos, o, más exactamente, no nos hace entender por qué Echeverría ocupa el lugar central en nuestro grupo romántico. El de la autoridad de Echeverría sobre su grupo es un problema cuya solución no hemos de hallar en sus obras, en nada superiores a las de sus seguidores. Lanuza alude alguna vez a que es nuestro poeta el más viejo de esos jóvenes, una diferencia en la que quizá hubiese valido la pena insistir, y que de todos modos nos lleva a un plano quizá el más adecuado para entender la extraña estructura de la generación del 37. Pero para entenderla del todo sería sin duda preciso una imagen más compleja de la personalidad de Echeverría; junto a la melancolía romántica había en él otras virtudes; sabemos que sus amigos lo tenían por muy buscavidas. Y también éste es un rasgo romántico, si no la habilidad, sí la aspereza y la ciega energía con que se lleva adelante la lucha de la vida como una guerra santa en la que debe afirmarse lo último que queda de sagrado: la propia personalidad irreductible y prepotente. Si Echeverría fué jefe de su grupo, fué quizá porque apasionadamente quiso serlo, porque eso entraba en su idea de lo que debía ser un revolucionario en poesía y en política, y porque puso en realizarse como tal toda la fuerza de una voluntad a la vez dúctil y firme. Pero quizá esto sea mucho imaginar, y haga bien Lanuza en mantenerse tan apegado a unos testimonios que sabe escasos y sólo a medias inteligibles. Nos da con esto una buena lección de escrúpulo crítico, no frecuente en la historiografía sobre el tema, aun en la que sacrifica a la apariencia científica las consideraciones debidas al lector que —aspiración modesta y tan pocas veces satisfecha— quisiera no aburrirse.

T. H. D.

BOLESLAO LEWIN: *Los movimientos de emancipación en Hispanoamérica y la independencia de los Estados Unidos* (Raigal, Buenos Aires, 1952).

"PRELIMINAR infalible" de la independencia hispanoamericana, juzgó Miranda a la norteamericana. Y aun desde antes, nadie —los gobernantes peninsulares incluso— había dejado de comprender que "el mal ejemplo" de "los colonos" del Norte cundiría fatalmente en las anchurosas "provincias" del caduco imperio español.

Con o sin ligereza, previendo o no los riesgos —yo creo que previéndolos, aunque tal vez subestimándolos—, España había apoyado a "los colonos" ingleses contra Inglaterra; era lógico que ahora Inglaterra apoyara a los hispanoamericanos contra España. Pero ya independientes los norteamericanos se yerguen pujantes, y comprendiendo, también por su parte, la importancia de su independencia para la de los hispanoamericanos, y la de éstos para la suya, se dan a estimularla como pueden; esto significaba menos ponerse contra España que prolongar el frente de batalla contra Inglaterra, pero de todos modos daba la impresión de que devolvían mal el favor recibido de España a su tiempo. Era "un mal ejemplo" en todo sentido.

Llega un momento, en las últimas décadas del XVIII, en que todo el mundo descarta la idea de que ninguna dominación de tipo colonial pueda substituirse a la española, que se da ya por liquidada; al viejo imperio podrá suceder quizá algún imperialismo, de ningún modo otro imperio; la suerte futura de las colonias hispanoamericanas está sellada, para la mente política de la época, y se encierra en un nombre: independencia. Cualesquiera sean las ambiciones de las grandes potencias enredadas en juego convergente sobre Hispanoamérica, pronto comprenden —o declaran— que eso es lo más conveniente para todos.

Estos antecedentes explican cierta tendencia a reconocer únicamente fundamentos externos a la independencia hispanoamericana, y a ignorarle fundamentos intrínsecos. No fueron pocos los historiadores o doctrinarios del siglo pasado —y no estoy seguro de que no los haya en el presente— que coincidieron en esta estimación: que dicha independencia había sido por así decir más regalada que ganada; merced o resultado de una maquinación transaccional entre potencias en disputas de hegemonía; fruto de una "universal conspiración" de intereses e ideas; de ninguna manera producto de impulsos propios, pues ¿no es visible la "ineptitud de raza", para la libertad, para el trabajo, que grava el ser americano? ... (Podríamos preguntarnos, de paso, si estos razonamientos no surgen acomodados, conciente o subconcientemente, a inspiraciones colonialistas. Postular la incapacidad de la independencia es predisponer la lógica a las razones del espíritu de conquista.)

Nunca se había presentado demasiado dudoso el aspecto externo del proceso de la independencia hispanoamericana a los historiadores americanos, y el señor Lewin —legítimamente afamado por su difundido ensayo sobre "Túpac Amaru,

el rebelde"— vuelve a colocarlo sobre el tapete con acabada ecuanimidad en su reciente obra "Los movimientos de emancipación en Hispanoamérica y la independencia de los Estados Unidos". Pero aun cuando el título apunta substantivamente a ese blanco, el contenido va muchísimo más lejos, y dejará al fin bastante desdibujado dicho aspecto dentro de un cuadro general de notable densidad historiográfica.

"Se equivocan —dice el señor Lewin— aquellos que piensan que el régimen español se caracterizaba por la ausencia de graves conmociones sociales y políticas, y yerran más aún los que sienten añoranzas por la vida de la colonia tranquila y patriarcal. En verdad, toda la historia de América es una serie ininterrumpida de luchas acerbas entre las autoridades civil y eclesiástica, entre los cabildos, los virreyes, los gobernadores y los corregidores, y entre los distintos grupos de intereses representados por los habitantes de la colonia." Y es también "una serie casi ininterrumpida de levantamientos promovidos por el descontento de los habitantes, que no bien se extinguían en una parte, estallaban de inmediato y con más furor en otra".

En cuatro extensos capítulos de recia estructura monográfica, el señor Lewin fundamenta su tesis, enfocando el problema desde cuatro ángulos bien determinados: como proyección de la política general europea; como proyección de la política colonial española; como proceso de maduración de una conciencia política autónoma; como proceso engranado en la pasión profunda del ser americano. La obra del señor Lewin permite ver con nitidez la complicada trama en que se entretejen esos hilos, y da razón el hondo dramatismo de las luchas por la independencia y la consolidación constitucional en los países hispanoamericanos.

No podría escapar la simpatía con que el señor Lewin se aplica al tema, particularmente en las dos últimas secciones de la obra, dedicadas a demostrar las fuerzas de autenticidad comprometidas en el arduo juego. Pero apenas podría señalarse algún punto de detalle en que pudiera temerse que la simpatía hubiese empañado la lucidez del juicio. Cabe destacar la solidez de las fuentes bibliográficas y la novedad de numerosos documentos originales que el señor Lewin pone a contribución de su tesis, y concurren a afianzar el interés fundamental de este pequeño libro para el conocimiento de la etapa tal vez más profunda de la historia americana.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

ENSAYOS

HERBERT READ: *Arte y Sociedad* (Kraft, Buenos Aires, 1951).

Así como es posible hablar de una filosofía inglesa, sobreentendiendo en ello una propiedad específica, un rigor de especulación inconfundible, como es el que se define por su método inductivo, así también es posible caracterizar

la crítica inglesa por su amplitud y su capacidad renovadora, dado el modo especial con que sabe incorporar a sus dominios los resultados de las más modernas investigaciones científicas. Herbert Read constituye un claro ejemplo de esto, y por su gran información y su sensibilidad artística merece ser considerado como el representante más conspicuo de esa progenie de críticos que, al igual que su ilustre antecesor John Ruskin, se ha distinguido por su tendencia a estudiar el fenómeno estético en sus diversas proyecciones, tanto sociales como económicas y psicológicas. Muchos libros lleva dedicados ya a la tarea de investigar el problema del arte, desde su aspecto formal hasta aquellos en que se relaciona con factores extraestéticos, ya sean de carácter puramente sociológico o estrictamente utilitario, sin olvidar los que por su contenido se refieren a la educación. Debido a esta amplitud de miras, ha podido descubrir la naturaleza dialéctica del arte y advertir ese doble proceso que lo caracteriza: ser *individual* por su origen y *colectivo* por su significación. Dentro de estos fecundos planteamientos, desarrollados progresivamente en obras como *The Meaning of Art* (1931), *Art and Industry* (1934) y *Education through Art* (1943), está *Arte y Sociedad* que por su materia viene a ser la piedra angular de su pensamiento estético y científico, puesto que en él se plantea el problema central del arte en su relación con la sociedad.

Si se piensa que esta cuestión ha sido siempre una prueba de fuego para la sociología, justamente por carecer ésta de los elementos interpretativos de la creación artística —problema que aún la estética misma en su carácter eminentemente axiológico no podría resolver si no es en la medida de la adopción del método psicológico—, se tendrá entonces aproximadamente una idea de lo que significa referir el valor social del arte al problema de su génesis. Ha sido necesario abarcar distintos ámbitos de especialización, incorporar métodos diversos, para presentar en toda su complejidad lo que por su naturaleza dialéctica no puede ser reducido a un solo tipo de investigación. Éste es el mérito principal de Herbert Read, y viene a demostrar hasta qué punto la comprensión del arte supone una tarea de integración cultural. El haberse valido de los más modernos aportes antropológicos y arqueológicos, y extraordinariamente del psicoanálisis, implica en el orden de la crítica y la historia del arte, una novedad difícil ya de reemplazar. Ello le ha permitido extractar los contenidos últimos que sustentan la elaboración artística y medir la relación del individuo creador de la obra de arte con el conglomerado social que la recibe y la interpreta, es decir, aquellas correspondencias anímicas que hacen del arte un acontecimiento social aun cuando el proceso que lo genera sea siempre individual.

Partiendo de que la aptitud estética es inherente al hombre y sobrelleva en sí contenidos de experiencias comunes, Herbert Read plantea el problema del origen del arte como una actividad esencialmente desinteresada, librada al sólo impulso del individuo que crea. En cuanto al valor artístico que posteriormente adquiere su obra, ello depende de esas cualidades específicas del arte que son la proporción, el ritmo, la armonía, y que por ser irreductibles le confieren,

por último, un valor de realidad independiente y autónoma. A pesar de que el desarrollo del arte está condicionado a situaciones económicas, climáticas y culturales, en cuanto a lo que representa como pura expresión formal, nada tiene que ver con ninguna circunstancia aparentemente concurrente. "La naturaleza esencial del arte —dice Herbert Read— no se ha de encontrar ni en la producción de objetos destinados a satisfacer necesidades prácticas, ni en la expresión de ideas religiosas o filosóficas, sino en la capacidad del artista para crear un mundo sintético y de existencia propia, que no es el de las necesidades y los deseos prácticos, ni aquel de los sueños y de la fantasía, sino un mundo compuesto por esas contradicciones: una representación convincente de la totalidad de la experiencia, o sea por lo tanto, un modo de encarar la percepción individual de algún aspecto de la verdad universal." Esta apreciación significa, por otra parte, un grave enjuiciamiento a los métodos sociológicos y antropológicos que tienden a considerar el valor del arte disociado de sus causas anímicas, como algo cargado de significaciones sociales y culturales, desvirtuando así aquello que como forma de conocimiento sólo expresa en la obra de arte, la realidad de una experiencia referida a fines puramente estéticos.

Por ser el arte, en su última reducción, fruto de una operación de tipo mental, hay que buscar, más allá de toda implicación metafísica, los componentes que lo constituyen en el propio seno de la actividad individual. El arte, en este sentido, es, como señala Herbert Read, fundamentalmente una fuerza instintiva, y en sus relaciones con la cultura depara los mismos problemas relativos a la formación de la sociedad que, de acuerdo con Ruth Benedict, "no es nunca una entidad separable de los individuos que la componen" [1]. No debe pues considerarse el arte un subproducto del desarrollo social, sino uno de los elementos originales que entran en la constitución de la sociedad. Planteada en estos términos la cuestión principal, Herbert Read estudia a continuación las características del arte primitivo en sus relaciones con la magia, el misticismo y la religión, descubriendo allí dos formas básicas de expresión que luego se mantienen a lo largo de toda la historia del arte: formas geométricas y orgánicas que en sus diversas variaciones dan origen a tres tipos de arte, distinguidos por Read como *hedonista* (puramente sensorial y de naturaleza abstracta), *intencional* (pedagógico, ritualista, experimental), y *expresivo* (de carácter emotivo, esencialmente orgánico y representacional).

La situación de participación, sujeción y dependencia en que el artista vive respecto a patrones espirituales o de cultura, no abrogan por cierto su facultad creadora, sino que ésta está en directa relación con un clima favorable de satisfacciones sociales que le permitan la ejecución de su obra en entera libertad. En su capítulo *El arte laico,* estudia el problema de esta libertad y sus peligros, pues el artista, librado a su propio mantenimiento puede llegar a convertir la función creadora de expresarse a sí mismo en un tipo de servidumbre econó-

1 Citada por Herbert Read: Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, p. 253.

mica, no menos irritante que la servidumbre política, en la necesidad de hacer de su arte una mercancía vendible. La condición del artista en su verdadera función liberadora, está dada por su capacidad de inadaptación, disconformismo y rebeldía, lo cual acaba por convertirse en dilema, tanto más apremiante cuanto que desde el Renacimiento a nuestros días, la pertenencia de objetos de arte corresponde a quienes por razones de riqueza material están en condiciones de realizar sus adquisiciones y que, desgraciadamente, a pesar de algunas excepciones, son los menos capacitados para estimular la creación artística por carecer de esas facultades contemplativas necesarias para la valorción del arte como tal. Ello lleva al artista, en el mayor de los casos, a buscar su comprensión en minorías selectas, dentro de las cuales pierde su sentido social y cae en refinamientos inconducentes e impopulares, o sustituye esta falta de perspectiva con algún tipo sucedáneo de superstición religiosa.

La extraña condición del artista no podría ser estimada en su legítima función social, si no se comprenden los factores de índole psicológica que operan en él y lo mueven a expresarse, o mejor dicho, a objetivar su experiencia. Aquí Herbert Read aprovecha la teoría del psicoanálisis en cuanto esta teoría ha admitido la posibilidad de una psicología del grupo, distinta de la psicología individual. La distinción surge del problema de la adaptación del individuo al medio, proceso que está, según el psicoanálisis, determinado por la necesidad de satisfacer los instintos ciegos de la libido, superados los cuales a través de las sucesivas etapas de la vida, permiten al individuo participar de los intereses objetivos de lo cotidiano sin temor ni coacción. Aplicada esta teoría a la creación estética, el artista viene a ser aquel que posee el poder de universalizar su vida mental, librándose de ese mundo de fantasía y de sueños del reprimido o el neurótico, hasta convertir su obra en objeto de positivo placer del que pueden participar los demás, dado el carácter independiente y autónomo que el arte tiene en cuanto a su valor estrictamente formal. Freud estaba convencido, señala aquí Herbert Read, que "la técnica del poeta o del artista es en cierto modo un medio para derrumbar las barreras que separan los yo individuales y unirlos en algún yo colectivo". Esta capacidad del artista, calificada de misteriosa por Freud, es explicada por Read como una cualidad integradora que participa, en la totalidad de la experiencia estética, de los tres niveles o grados de la conciencia propuestos por el psicoanálisis, el *ego*, el *superego* y el *id*, experiencia que similar a la que han practicado los místicos, permite al artista compenetrarse con la totalidad de su alma y descender desde el plano de la objetividad a los niveles más profundos de la mente. Como ya lo ha dicho más desarrolladamente en su libro *Education through Art*, Herbert Read supone que en estos niveles la mente es colectiva en sus representaciones. De ahí el valor eminentemente social que entraña el arte en sus realizaciones más originales.

Siendo tan completa la actividad creadora en lo que se refiere a la vida consciente, en la materia del arte, regida como está por principios de propor-

ción, ritmo y belleza, cabe suponer que entraña un útil correctivo para los instintos y los excesos de tipo intelectual de ciertos sistemas de educación. Si el fin de la educación ha sido tradicionalmente educar los instintos, hay que reconocer con Freud que ese celo llevado al exceso ha acabado por convertirse en un programa racional de inhibiciones y prohibiciones de esas inclinaciones o tendencias naturales, cuya radical supresión es la que implica el peligro del mal neurótico. Lo que a este orden de cosas aporta la educación artística sería, como postula Herbert Read, un medio que permita *"dejar surgir* aquello que en el individuo se halla latente o reprimido". "La educación en el arte —dice— adquiere su importancia por la tendencia hacia el estímulo de los instintos y como una profilaxis contra las medidas disciplinarias de la educación, entendida ésta de acuerdo con el concepto habitual, por lo cual aquélla debe desempeñar en el futuro un papel mucho más importante que el que hasta ahora se le ha otorgado." Esta educación basada en el reconocimiento de la vida imaginativa, de esas apariencias puras que no entrañan un conocimiento racional, sino que expresan intuiciones radicales de la mente, permitirán "preservar dentro de nosotros algunos rasgos de la penetración y el deleite de la visión inocente".

En cuanto al destino del arte en nuestra sociedad tan terriblemente disociada de los problemas individuales, ello dependerá del grado en que el artista pueda seguir manteniendo independiente su modo de aprehensión y de expresión. Pese a todos los vaticinios que desde Hegel se vienen pronunciando sobre la cesación del arte como elemento indispensable de integración cultural, Herbert Read mantiene la confianza en su porvenir, basándose en que nunca una sociedad civilizada ha alcanzado algo análogo a la plenitud de la vitalidad creadora del arte. Por otra parte, se muestra inclinado a reconocer que "esa liberación general del temor y de la represión que nos promete la técnica de la psicología moderna, como así también la creciente determinación de lograr para la humanidad los beneficios de los métodos modernos de producción, crearán nuevamente las condiciones para un gran arte". Es ésta, al menos, una profesión de fe que lo enaltece en su doble condición dramática de hombre y de escritor.

Acompaña a este libro, el primero de Herbert Read traducido al español, un excelente estudio preliminar de Alfredo E. Roland, que lo sitúa dentro de las corrientes sociológicas modernas, destacando, desde este punto, su innegable importancia.

EMILIO SOSA LÓPEZ

GIOVANNI PAPINI: *El libro negro* (Kraft, Buenos Aires, 1952).

Es común en la literatura atribuir frases reales a personajes imaginarios. La novela es el caso más perfecto de este sistema. Es común, también, atribuir frases imaginarias a personajes reales, y el periodismo (junto con muchas autobiografías y memorias) es su expresión más acabada.

Giovanni Papini publicó hace 20 años un libro de falsas memorias perte-

neciente a un excéntrico multimillonario llamado Gog. Entre ideas y visiones pesimistas del mundo y del arte, cargadas de burla, se intercalaban en el libro entrevistas imaginarias a personajes reales, donde éstos "confesaban" el éxito, o el fracaso, o la desilusión de su teoría. Utopistas jóvenes del arte, de la historia y de la ciencia, alternaban con los viejos maestros consagrados. Nadie ignoraba que Gog no existía. Por lo mismo, lo ingenioso del sistema radicaba en lo que el inexistente Gog afirmaba haber escuchado de los propios labios del reporteado. Gog podía ser o no Papini, y eso era lo menos que ocupaba al lector. También podía ser el libro la confesión de lo que Papini comprendía, ignoraba, envidiaba o admiraba, o (por qué no) de lo que tenía interés en ridiculizar o escarnecer. Así figuraban entrevistas a Einstein, a Gandhi, a Freud, a Henry Ford, etc. La juventud de postguerra no era menos satirizada. Por ejemplo, en aquellos años en que la literatura comenzaba a distorsionar las palabras y los conceptos, Papini reproducía la poesía disparatada de un joven ultramoderno; cuando la música comenzaba a utilizar nuevos procedimientos técnicos, Gog asiste a un concierto monstruoso con ruidos de canillas, sifones, etc. Pero es cansador hablar ahora de un libro ya analizado, discutido, admirado o repudiado. Lo que tengo que decir es que, después de 20 años, Papini vuelve a exhumar a Gog aunque posiblemente no tenga ya este personaje pasaporte de originalidad para viajar por los estantes de las librerías.

Y Gog vuelve a decir, más o menos, lo que dijo hace 20 años. Dejo a las personas que compren el libro el juicio que merezca. Sería inútil decir que es bueno, si lo encuentran malo, o malo si les resulta bueno. Sólo quisiera ver la cara de los filisteos que creyeron en las "declaraciones" que Gog dice haber recibido de Picasso. Cuando se publicaron en los periódicos de muchas ciudades, la sensación de alegría que produjo en los snobs (porque también existe el snob que dice que Picasso es un mistificador del arte) es sólo comparable a la alegría de los que ahora pueden comprobar que Picasso habló por boca de Gog.

También en Buenos Aires muchos aprovecharon (con increíble triunfo) para hacer público por el periodismo, el café y la radio, que Picasso se había reído toda su vida del arte.

CARLOS COLDAROLI

MIRCEA ELIADE: *El mito del eterno retorno* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

ESTE ensayo, modelo por su estilo de pensamiento ceñido al tema, vigoroso en su forma tensa por una convicción sin intermitencias, y afirmado sobre solidísimos pilares de erudición, debiera más bien titularse con los términos invertidos, o sea *El retorno del eterno mito*. Y nadie vea en esta observación una tentativa de originalidad por completo inadecuada para el caso, y que cons-

tituiría una falta de respeto para tan serio estudio, sino una manera más directa de dar a conocer cuál es su tema.

Con el título que ahora ostenta, el desprevenido lector tiene todo el derecho de suponer que el libro trata de la hipótesis de una cosmogonía cíclica intuída por numerosos filósofos, desde Heráclito hasta Nietzsche, según cuya fatigosa doctrina este comentario ya fué pensado y escrito infinitas veces, e infinitas veces, después, tú, lector, te tendrás que arrepentir de haberlo leído.

El trabajo de este sagacísimo pensador rumano, aunque menciona tal punto de vista, no se refiere exclusivamente a él, y lo utiliza como uno de los tantos argumentos en apoyo de su doctrina, que aunque no tan ambiciosa, no resulta menos dramática. Porque este ensayo no pretende alcanzar vastedades cosmológicas, sino penetrar en la mentalidad primitiva para señalar, como una de sus fundamentales características, su posición anti-histórica. Apoyándose en innumerables datos extraídos de las antiguas civilizaciones hindúes, semíticas y americanas, lo que Mircea Eliade se propone demostrarnos es que para la mentalidad arcaica —en gran parte subsistente en el hombre contemporáneo— existe un verdadero terror hacia lo temporal, que se manifiesta por el menosprecio a lo histórico, subestimado al punto de no considerar reales los acontecimientos en sí, sino en la medida en que sea posible identificarlos con los sucesos y personajes arquetípicos constituyentes de sus respectivas mitologías. Lo que el hombre moderno considera como historia, en el sentido de concatenación de acaeceres ligados entre sí por una trabazón causal, no existiría para él. Lo único digno de ser tenido por cierto es aquello en que se reitera el paradigma original: tal hazaña cobra valor de realidad porque se identifica con el esfuerzo de héroe legendario. ¿No sería pues más adecuado el título de *Retorno del eterno mito*?

Se me ocurren dos ejemplos vulgares de nuestra observación cotidiana para comprender mejor este procedimiento valorativo. El primero es el de los ancianos, a quienes un suceso cualquiera no les impresiona sino en la medida en que pueden referirlo a otro ocurrido en su juventud tomada como cartabón y piedra de toque de lo real; el segundo es el de ese público de rumiantes que en las salas de conciertos sólo toleran *Inconclusas* y *Novenas,* cada una de cuyas notas, previamente ubicadas por la rutina, movilizan sus reflejos condicionados emocionándolos con un dramatismo satisfactorio por estar debidamente atemperado.

El hombre primitivo no acuerda categoría de real sino a los hechos que por medio de alguna técnica mágica puedan ser identificados con los ocurridos "in illo tempore", donde ubica su Edad de Oro perdida. La tensión tantas veces inaguantable de lo histórico, la normalidad del sufrimiento en lo temporal que identifica desdicha e historia, quedaría salvada así, por un lado, por el carácter poético "representativo" del drama primigenio invariable, y por el otro aliviada por la irrealidad puramente aparencial de los sucesos imposibles de encuadrar dentro de ese marco. Adviértase que hasta el hombre moderno, en el mismí-

simo momento de escribir su historia, trata de proceder de modo análogo, acordando a los héroes arquetípicos de cada nacionalidad una inmortalidad ejemplificadora para que cada ciudadano trate de "repetir" sus hazañas.

Tampoco deja de ser irónicamente curioso que procedimientos muy semejantes para soslayar lo histórico puedan hallarse expresados en movimientos que se vanaglorian de historicistas, tales como el hegelismo y el marxismo, que se limitan a una reversión del ideal estático, ubicando su Edad de Oro al final y no al comienzo del proceso histórico. También para ellos cada acontecimiento obtiene su realidad en cuanto prefiguran el advenimiento de la era ideal en que todos los problemas humanos hallarán su solución con la definitiva paz del milenio, haciendo caer a los que se desvían de esa línea trazada por la racionalidad, dentro de la bruma de lo irreal e inexistente.

Según Mircea Eliade demuestra con abundancia de datos, el hombre arcaico experimenta la sensación de la caducidad del tiempo motivada por su simple transcurso: las cosas se desgastan por la mera permanencia, y la forma de eludir el terror de su mortalidad consiste en un retorno cíclico al caos primitivo, a lo indiferenciado, anterior a toda norma, para que de allí surja un tiempo "renovado". Esto explica el carácter orgiástico y licencioso de las ceremonias con que se festejaba la entrada del Año Nuevo, mediante las cuales se regeneraba el tiempo. Más antigua aún sería la purificación al comienzo de cada período lunar, que repite la promesa de resurgimiento de la muerte, y tanto uno como otro prefigurarían al Año Magno o Gran Tiempo, dentro de los cuales quedan incluídos, por igual, el eterno retorno de Heráclito y todas las predicciones apocalípticas. El tiempo histórico, con su inseparable lastre de mortalidad, sería una consecuencia de los pecados humanos, y de ahí que en todas las liturgias primitivas de renovación temporal se incluyan ceremonias catárticas y purificadoras, ya sea cargando en un animal todas las faltas del clan (chivo emisario) ya mediante la confesión pública de los pecados. Todo ello tendría por objeto alcanzar la tranquilizadora sensación que procura el "borrón y cuenta nueva", mediante la anulación del acaecer histórico para un recomienzo desde la inocencia rescatada, en la tentativa de alcanzar la identificación con la gesta ejemplar del mito. Termina este magistral ensayo con un careo entre estos puntos de vista del hombre arcaico y los del hombre histórico moderno, para quien la aceptación de lo temporal con todos sus riesgos no le deja otra salida que la desesperación existencial o la fe, en la que no queda este último muy bien parado.

E. G. L.

EL PELIGRO DE LA LIBERTAD INTELECTUAL

Con el título que encabeza estas consideraciones y organizada por la UNESCO, tuvo lugar en la ciudad de México, del 11 al 14 de enero del año 1950, una Mesa Redonda que reunió a un núcleo de filósofos europeos y americanos, la mayoría de los cuales fueron también asistentes al Tercer Congreso Interamericano de Filosofía. Por iniciativa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, se han publicado este año las ponencias y un resumen de las intervenciones en los distintos días de sesión en que las mismas se leyeron y discutieron. Asimismo, se incluyen las opiniones de algunos oyentes, pues, en un gesto de honda simpatía humana, en la sesión cuarta, la del 14 de enero, al terminarse la lectura de la ponencia del señor Baumgardt, se otorgó al público el derecho de manifestarlas.

El organizador preliminar de los debates fué el profesor Leopoldo Zea, mexicano, y actuó como representante de la UNESCO el profesor Jacques Havet, Jefe de la División de Filosofía y Civilizaciones en la mencionada institución. Presentaron ponencias y participaron de las sesiones las siguientes personas: Roberto Agramonte (Cuba), David Baumgardt (E. Unidos), Guido Calogero (Italia), Risieri Frondizi (Argentina, asistió por la Universidad de Yale), José Gaos (México), Charles W. Hendel (E. Unidos), Alexandre Koyré (Francia), Francisco Miró Quesada (Perú), Samuel Ramos (México), Mariano Picón Salas (Venezuela), José Vasconcelos (México), Jean Wahl (Francia). No asistieron, pero anotaron ponencias: Nicola Abbagnano (Italia), José Emilio González (Puerto Rico), Filmer S. C. Northrop (E. Unidos), Emilio Oribe (Uruguay). Asistió, participando en las discusiones, sin presentar ponencia, Cornelius Krusé (E. Unidos).

Tal como era previsible e inevitable, tratándose de filósofos, abundaron las precisiones conceptuales con respecto al temario que, en su origen, se encuadraba en este planteo: *"El peligro de la libertad intelctual. ¿Hasta qué punto es esencial al filosofar la preservación de la libertad intelectual del filósofo?"*. a) ¿Tiene el filósofo algún derecho particular para reivindicar una completa libertad individual? ¿O debe ser considerado en situación semejante a la de todos los hombres? b) ¿Qué responsabilidades sociales debe asumir el filósofo como tal sin negarse en su calidad de filósofo? En forma más particular: ¿el filósofo debe esforzarse por tomar una posición acerca de los problemas concretos que se plantean al común de los hombres en la vida social? c) ¿Más allá de la pura discusión doctrinaria entre escuelas, tiene la filosofía alguna tarea que realizar para la consecución de una paz apoyada en la mejor comprensión de los hombres entre sí?"

Para el profesor Frondizi, con gran acierto, resulta claro que la libertad

es un "peligro" sólo para las dictaduras o los espíritus sectarios, pues no es posible admitir que la libertad sea una concesión o que su ejercicio deba ser considerado un privilegio. Dice expresivamente: "Cuando hay libertad intelectual corren peligro tan sólo los principios dogmáticos, las doctrinas mal fundadas y las ideas que se sostienen en alguna fuerza externa que, por lo general, es el poder político, el eclesiástico o el económico. La única manera de superar los vicios de una doctrina es proponer una mejor".

El profesor Gaos estima que la naturaleza de las cuestiones planteadas es social y que el cuestionario se reduciría a esta formulación: "¿Tiene el filósofo el deber de filosofar sobre las cuestiones sociales? ¿Tiene el filósofo el deber de participar en las cuestiones sociales como los demás ciudadanos?"

Al profesor portorriqueño González, el tema "la libertad intelectual está en peligro" se le aparece con posibilidades inagotables de discusión y se limita por ello a señalar dos de sus supuestos más significativos: 1) que ha podido y puede la libertad intelectual no estar en peligro y 2) que los intelectuales quieren una libertad fuera de peligro.

El peligro que corre la libertad intelectual es, en opinión de Koyré, el tema sustantivo y confiesa haberse sorprendido al comprobar que el propuesto a consideración fuera el del peligro de la libertad intelectual.

El peruano Miró Quesada reclama precisiones acerca de la libertad individual, entendida por él como "posibilidad de actuar en la vida social sin trabas de ninguna clase (fuera de las legales necesarias para evitar la delincuencia)" y piensa que una "libertad completa" es irrealizable en la práctica, dentro de las actuales circunstancias sociológicas, porque ella supone libertad económica y "no es posible dejar al individuo en irrestricta libertad económica", sin afectar el equilibrio social.

A Emilio Oribe lo sorprende, al igual que a Koyré, el planteamiento del tema. "La libertad de expresión, de acción y de existencia" —escribe— son condiciones irrenunciables del "ente pensante", por donde se ve que "jamás podría suponerse que el ejercicio de la libertad intelectual involucrase un peligro en cualquier sentido que se la considerara".

Resumiendo el temario en pocas palabras, a fin de seguir adelante con el examen de algunos asuntos de capital importancia, creo que las dos primeras preguntas se relacionan con el filósofo en cuanto tipo humano y la tercera con las consecuencias sociales del saber filosófico. Tendríamos, pues, este esquema para el ordenamiento de las opiniones: a) el filósofo y la libertad individual, b) el filósofo y la sociedad y c) la filosofía y la paz.

No todos los participantes se ciñeron a una respuesta puntual, aunque sí la mayoría; del mismo modo, nadie ha sostenido que el filósofo pueda reclamar prerrogativas —en lo concerniente a la libertad— sobre el resto de los ciudadanos, y mucho menos que el filósofo debiera eximirse de participar —de cualquier forma que se entienda esa participación— en los problemas reales que se conectan con la sociedad en que vive. En cuanto a la filosofía, promotora de

la paz por la comprensión humana universal a que ella tiende, en su ahondar en lo que une y separa a los hombres, la unanimidad quedó perturbada por el único belicista: José Vasconcelos. Su primera animosidad se encierra en este silogismo, que si no lo desarrolla, lo presupone: La más perjudicial de todas las filosofías es la de Hegel; la filosofía de Hegel es filosofía de cátedra luego, la filosofía de cátedra es la más perjudicial. Salta a la vista que la emprende contra los profesores de filosofía, a los que les niega categoría de filósofos, no obstante que muchos de ellos lo son y otros lo fueron. La segunda e iracunda actitud tiene que ver con la guerra fría entre "east and west". Contra los rusos, sólo cabe "la vieja defensa de la guerra"; y si bien la filosofía consolida la paz, hay otro silogismo que tener en cuenta: El filósofo busca la verdad y la justicia; en algunos casos, la verdad y la justicia son misiones que traen la guerra, luego, en algunos casos, el filósofo busca la guerra. Nadie discute que sea lícito manifestar inquietud por la guerra posible que fría, tibia o caliente abruma a la humanidad de hoy; pero cuando se trata de la guerra, la misión del filósofo es callar, pues en cuanto tal, nada tiene que decir fuera de la condenación formal de toda violencia. Aparte esta excepción, es sugestivo que el resto de los participantes de la mesa redonda no se creyeron en la necesidad de mentar la guerra, no precisamente porque faltaran entre ellos críticos de las dictaduras o, en especial, del marxismo.

Desde el punto de vista filosófico, el que mejor ha sistematizado el problema en su entronque con la situación actual de la filosofía, es el filósofo italiano Abbagnano. En lo referente a un examen amplio del asunto, que tiene tras de sí acertada meditación sociológica e histórica, a la vez que filosófica, hace honor a la intelectualidad americana la ponencia del profesor González. Sea dicho esto sin ánimo de desechar las de otras personalidades que iluminan aspectos parciales del grave problema en estudio, según se verá.

La encuesta de la UNESCO ha permitido que se dilucidaran ideas esenciales en torno a estos temas: a) el "peligro de la libertad, b) sentido de la filosofía, c) verdad y libertad y d) filosofía y cultura". Por estimar que ellas revisten excepcional interés, pasaremos a examinarlas en el orden consignado:

a) Sostiene González que es un criterio negativo y superficial el que se aplica a la libertad cuando se piensa que ha podido y puede no estar en peligro. Nunca faltan fuerzas sociales hostiles a la difusión del conocimiento, pues siempre provocan encono tres rasgos de la inteligencia socializada: el criticismo, que "lastima la cohesión de la creencia y gana el odio de los ortodoxos"; el universalismo, que al afirmar "una verdad abstracta y válida para todos los seres de razón", choca con las actitudes de los grupos; el idealismo, porque en lo ético, "frutece en la autonomía del individuo y en el utopismo social". Por otra parte, si el grito de alarma es: "la libertad intelectual está en peligro" y lo dan los intelectuales, nos hallamos ante un contrasentido, atento a que se reclama por una libertad... segura. La experiencia de la libertad "está ligada siempre al riesgo y a la aventura" y el verdadero peligro consiste en que "haya

quienes estén dispuestos a renunciar a las vicisitudes de la libertad". La misión del intelectual frente a las instancias colectivas es no ceder a prejuicios, usos, tradiciones, creencias, en aras de una independencia que impone el afán innovador, el cual difícilmente se exime de merecer represalias. "Pensar, crear, son las tareas más peligrosas en un mundo agobiado por misiones peligrosas."

Por su parte, el sutil y admirado Jean Wahl, enuncia con juicio terminante que "toda libertad corre peligros y hace correr peligros". ¿A qué? "A las creencias establecidas, a las instituciones establecidas, a las costumbres." (Vienen a la mente las palabras de Goethe: "no merece la libertad quien no la conquista cada día".)

b) Abbagnano es un convencido de que no corresponde establecer una distinción de grado o de cualidad entre la libertad del filósofo y la del resto de los hombres. "La libertad filosófica es de todos o no es para ninguno porque todo hombre debe poder filosofar."

Examinada más de cerca, esa afirmación remite a su concepto de la filosofía que se enlaza con el lema de salir a la búsqueda o, mejor dicho a la realización, de "un nuevo iluminismo". El filósofo de hoy debe sustentar renuncia de principio a los postulados infinitistas —la Razón absoluta, la Idea autoconsciente, el espíritu infinito, la humanidad, lo incognoscible— vigentes en las dos corrientes características de la filosofía del siglo XIX: el idealismo y el positivismo. En primer lugar —y no es poco— porque esas filosofías tienen "una tendencia insuprimible" al absolutismo doctrinal y político. En segundo lugar, porque el filósofo a la altura de los tiempos no ha de pretender ser "la voz misma del Infinito y del Absoluto y no puede, en virtud de esta pretensión, limitar o manumitir la libertad de otros".

Si se le pide a Abbagnano que exprese su idea del filósofo, la respuesta está pronta y tiene un alcance y un acento que ganan mi adhesión en la medida que no podría concebirla de otro modo: "Es un hombre libre que les habla a los otros hombres libres, que busca despertarlos y llamarlos a su misma libertad".

Que tales opiniones las formule quien hacia el año 1936 en su obra *Lineamenti di Pedagogia,* cumplía con los programas al uso en la Italia fascista, incluyendo tres capítulos (IX, X y XI) dedicados a los principios sociales, políticos y culturales del fascismo, no puede menos que llevarnos a pensar en un cambio de sus convicciones notorio y saludable.

Indagando antecedentes en los comienzos de la filosofía occidental, Koyré nos advierte que ya para Platón "la filosofía es cosa peligrosa" y destaca que ese carácter lo asume al erigirse en "potencia autónoma e incluso autopráctica", de la razón, del logos, opuesta a la potencia del mito y de la tradición. Resulta, por tanto, "peligrosa" para la ciudad, por las razones apuntadas y, en consecuencia, peligrosa para el filósofo que se erige en crítico de todas las formas de tradición: intelectual, moral, religiosa, política.

c) El problema de más grávidas consecuencias lo encara Calogero. Sostiene que es necesaria una superación del relativismo y del escepticismo y aspira a encontrar "algo independiente de las controversias infinitas de la pluralidad humana y de la historia humana". En ese sentido, enfrenta el valor libertad al valor verdad. Si se quiere ser un liberal consecuente —viene a decirnos— hay que reparar en este hecho: para muchas personas, ni democracia ni libertad puede subsistir "sin el presupuesto de una determinada verdad filosófica, científica o religiosa concerniente a la naturaleza del hombre y del mundo". Ahora bien, un intelectual en esas condiciones, se inclina a conceder la libertad de discutir toda verdad, excepto la que él prohija, al considerarla "piedra angular de la civilización humana". Y la intolerancia para los que sustentan otra verdad que la de su partido o de su iglesia o de su raza, es una consecuencia irresistible. Aquí surge evidente que la opción por una verdad determinada nos hace intolerantes para las que se le contraponen, y no sólo para las verdades, también para los hombres que las sustentan, circunstancia que engendra efectos perniciosos en la comprensión y la solidaridad para una convivencia pacífica. Si el respeto absoluto tiene que ver, no con la devoción a "mi" verdad, sino con el acatamiento de la libertad de los otros para sustentar la suya, lo cual es condición de posibilidad de todo diálogo y "fundamento de toda nuestra vida civil y moral", entonces se asegura el mutuo entendimiento, exigencia que tiene prioridad sobre toda posible doctrina. Al apurar las consecuencias, según lo formula en una discusión que complementa su punto de vista, en la opción entre verdad y libertad, hay que dar "la preeminencia absoluta" a la libertad. No es "una" verdad la que nos libera; "es únicamente nuestra voluntad de buscar la verdad, es decir de comprender siempre el punto de vista de los demás".

Aunque la tesis de Jean Wahl es la opuesta, esto es, que en el ápice de la jerarquía de valores coloca la verdad como único fundamento válido para la actitud iconoclasta de los pensadores respecto de la sociedad y del Estado, no expone un desarrollo de la misma.

d) Que la filosofía ha de proporcionar criterios para el estudio de las culturas es conclusión en la que se ha logrado unanimidad; pero ha sido sustentada con buen acopio de argumentos por un especialista en el problema de los contactos y encuentros de culturas, me refiero al profesor Filmer S. C. Northrop. Por una parte, la filosofía tiene que especificar "las diferentes filosofías y las consiguientes diferentes normas éticas, legales y políticas de las diferentes naciones, partidos políticos y culturas del mundo". Ayudarse por la sociología y la antropología será buena norma e, igualmente, insistir en un reconocimiento de las diferencias antes que concederle excesivo peso a los factores comunes. Por lo demás, a partir de ese "pluralismo de la ley filosófica viva" (Ehrlich), el filósofo de las culturas del mundo debe mostrarle al estadista que "es una locura tratar de fundar las Naciones Unidas o la ley internacional sobre una determinada ideología particular a cualquier cultura o pueblo del mundo". De la misma manera, en un orden internacional

sólo se ha de admitir el ingreso de las naciones que concedan posición legal y moral a las demás naciones que entrarán en él. Dos tareas encuadran la contribución del filósofo profesional para la paz mundial: 1ª) comprender y articular las culturas de los diferentes pueblos, naciones y partidos del mundo; 2ª) medir estas diferencias en sus filosofías de la cultura con una filosofía contemporánea que combine el estudio de los aspectos culturales y naturales del hombre y del mundo en que vive.

Al final de las sesiones de discusión se convino autorizar a las personas del público para que expresaran su pensamiento sobre las cuestiones debatidas. Dejando de lado la efectiva actitud de los filósofos participantes de acercarse a los no-filósofos y el hermoso ejemplo de libertad práctica que se dió con ello, en líneas generales fué oportunidad para la actuación de algunas avanzadas del marxismo que aventuraron juicios del repertorio consabido y de este tipo: si la filosofía no es política, es un hobby, pues como dice Marx en su *Tesis sobre Feurbach,* su deber es transformar el mundo, etc., etc. Entre las opiniones allegadas por los neófitos, ninguna tan despectiva y —a lo mejor— de más alcance esotérico, que ésta: "Refiriéndome a la libertad de expresión, yo la considero *un elefante blanco e inservible*".

El señor Havet cerró las sesiones con una modestia y sencillez que hacen las veces de un alto símbolo de ejemplaridad humana: "Podemos decir, con toda seguridad, que aunque hubiera habido aquí una filosofía de la violencia, no se hubiera expresado violentamente. Es este ideal de paz el que la UNESCO quiere hacer pasar poco a poco al espíritu del mundo".

ROBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE

Música

IGOR STRAWINSKY: *Poética musical* (2ª edición, Emecé, Buenos Aires, 1952).

CON perdón de los musicólogos me atrevo a decir que la principal atracción de este libro reside en la salvadora inconsecuencia de su autor. En efecto: en la primera lección, Strawinsky, poseído del rigor académico que le impone la cátedra desde la que habla, nos hace, afortunadamente, vanas promesas de emprender el asunto desde el formalísimo punto de vista de una "poética" musical. "No es necesario repetir que no tomaré la música como pretexto para amables divagaciones", nos dice en el primer momento (pág. 22) y entonces pensamos que el libro tendrá un curso objetivo. Pero resulta que no lo tiene, que es un libro de exaltada y aun de arbitraria opinión personal, cualquiera

sea el empeño de su autor en afirmarnos lo contrario o en conformarnos con el argumento de que en el fondo su contenido se compone de "confidencias dogmáticas" (pág. 23). Pues no se ve bien hasta qué punto una confidencia puede ser dogmática. En cambio, a poco que se reflexiona fenomenológicamente —para aludir a un método que el autor deja bien pronto— sobre el sentido ontológico de la confidencia se advierte que nada hay menos dogmático que confesarse, abrir a otro nuestras ideas y sentimientos más íntimos. Y es una suerte, repetimos, que el inteligente escritor de este libro dé un traspiés en el propósito filosófico que lo anima en aquella primera lección y se abandone inmediatamente a sus opiniones personales, pues de otro modo resultaría demasiado sorprendente que en la página 67 de una obra en la que nos asegura que dejará de lado sus sentimientos y gustos particulares (pág. 24) nos repita su famosa ocurrencia de que hay más sustancia y más invención auténtica en el aria de *La donna é mobile* que "en la retórica y en las vociferaciones de la *Tetralogía*". Reconozco que opiniones de este género y de algún otro menos divertido, como la que consiste en afirmar que la música de Ricardo Wagner "es más improvisación que construcción" (id. pág.) —olvidando que hay siempre construcción, buena o mala— bastan para asegurar el éxito de un libro, sobre todo cuando quien lo escribe resulta ser el músico más eminente de lo que corre del siglo. ¿Bastan para justificarlo desde un punto de vista crítico? Creo que no. Creo, por ejemplo, que abundan los tratados de musicología en donde es posible saber a qué atenerse sobre la esencia de la composición y de la interpretación (capítulos III y IV) sin caer en las falsas antinomias que, entre la inspiración y el trabajo creador o entre el ejecutante y el intérprete, propone Strawinsky en este libro. Poner manos a la obra, como nos dice el insigne músico, es *ya* estar inspirado, mal o bien. ¿A qué distinguir, pues, entre el momento creador y la inspiración ya que aquél es, por hipótesis, una síntesis de elementos que no cabe diferenciar del placer de tener el lápiz en la mano o el inmaculado papel por delante? ¿Por qué no llamar inspiración a todo el proceso? Muy sencillo. Porque para el maestro la inspiración es algo fortuito (pág. 58) en tanto que el "apetito" gracias al cual se pone a trabajar es algo "habitual y periódico". Para mí lo "habitual y periódico" en Strawinsky es la inspiración, palabra que cubre con mejor verdad y suerte más racional aquel vocablo gastronómico. Además, llamar a la inspiración un fenómeno fortuito, ¿no significa adherirse precisamente a un concepto romántico del cual el autor pugna en todo instante por zafar en alardes de precisión y de objetividad? En parecido error incurre Strawinsky cuando en el último capítulo distingue arbitrariamente entre ejecutante e intérprete, plegándose en definitiva a la distinción común que diferencia la altura del uno de la medianía del otro. En la acepción profana, existe, ya sabemos, un juicio de valor entre una y otra denominación. Pero el teórico de *Poética musical* estaba obligado a reconocer que intérprete y ejecutante no aluden en rigor sino a un sólo personaje, que en todo ejecutante hay necesariamente un intérprete, cualquiera sea su nivel y que la

única realidad en la materia es la muy general de los buenos y de los malos intérpretes. Claro que un intérprete sólo se revela en la ejecución, *es* sólo en ella pero ésto no quita que el ejecutar sea invariablemente interpretar. Es curioso que quien hace gala de objetividad ceda al "idealismo" de oponer *el* intérprete a *el* ejecutante como se opondría un más a un menos, siendo así que el más o el menos se darán indefectiblemente en el ejecutante que es, se quiera o no, todo intérprete. No hay aquí, en conclusión, un personaje verdadero frente a otro inauténtico o desmedrado. Hay uno sólo, que a veces es excelso, mediocre otras. Pensar de otro modo es caer en un prejuicio parecido al del arte puro. Pero nadie cree ya en el arte "puro". Todos sabemos que Mozart no es más "puro" que Chopin, que Wagner no es menos "puro" que Beethoven. Este libro, excelente en la medida en que no es un tratado de *Poética musical,* sino la ocasión, para Strawinsky, de exponer con humor sus inteligentes y arbitrarias opiniones personales, este libro que descubre a Bellini, exalta a Gounod, invoca a Berlioz y contrapone el "cisne de Busetto" al genio de Bayreuth, será leído y releído (la primera edición data de 1946) con placer. Anuncia la obra un excesivo prólogo de Adolfo Salazar.

MARIO A. LANCELOTTI

NÉSTOR R. ORTIZ ODERIGO: *Estética del jazz* (Ricordi Americana, Buenos Aires, 1951).

No hay duda que el jazz es uno de los fenómenos musicales más interesantes de este siglo. Aparecido en las primeras décadas en los quilombos de Nueva Orleáns, se difunde rápidamente en los barrios "bajos" de las grandes ciudades —St. Louis, Chicago, Nueva York—; de allí conquista a todos los públicos del mundo, es objeto de una despiadada explotación comercial, y se agota en pocos años.

Es que el jazz surge en un momento propicio. Se busca a toda costa salir del impasse del impresionismo. Los Seis franceses indagan por el lado del music-hall, del circo, de la opereta, y se encuentran con el "frisson nouveau" que les proporcionan los músicos negros de los Estados Unidos. Es una música que va hacia los repliegues del alma y del cuerpo no hollados todavía por la música europea; expresa cosas con las cuales no habíamos tenido contacto los blancos hasta entonces. Los músicos "serios" coquetean con él y lo emplean, más o menos europeizado, en sus obras. A su vez los norteamericanos se enteran que los negros que suministran un telón de fondo a sus danzas han creado un nuevo género de música, y que esta música es tomada en serio por las gentes de allende las fronteras. La industria del jazz se convierte en poco tiempo en una de las más prósperas de la Unión.

El jazz no hubiera podido tampoco prosperar sin su fiel aliado, el disco

fonográfico; porque la escritura corriente no sirve para fijarlo o trasmitirlo. No hay signos que puedan orientar, a quien no lo "sienta", hacia una ejecución auténtica. No es posible sugerirlo ni imitarlo; muchos músicos blancos lo intentan y llegan a aproximaciones muy sutiles, pero no es "aquello". Eso se da o no se da, se lleva en la sangre o no se lleva. Además el jazz —nos dirán los puristas, los ortodoxos— es esencialmente improvisación. El jazz escrito o ensayado no es tal; el jazz tiene que surgir del trance colectivo en que caen los músicos negros cuando se ponen a tocar juntos su música sincopada. Necesitan, para producirlo, estar poseídos de furor dionisíaco, y eso no se puede preparar ni anticipar...

Sepultados por la avalancha de grabaciones comerciales, subsisten aquí y allá algunos raros ejemplares del jazz puro, del de los primeros tiempos, de ese que se escuchó en los pecaminosos tugurios de Nueva Orleáns. Se los busca ávidamente como documentos preciosos de la primera hora, y a los que pueden llevarse todavía un instrumento a la boca se los pone de nuevo delante del micrófono. De la noche a la mañana, surgen a la inmortalidad y a la fortuna.

Al mismo tiempo se realiza una enorme tarea de indagación teórica. La bibliografía sobre esta música crece en proporciones gigantescas. Estudiosos de Europa y de América investigan sus orígenes, sus tendencias, sus características; rectifican conceptos equivocados, fijan nociones, aclaran puntos dudosos.

Tal es la tarea que se ha propuesto el libro presente. Su autor es bien conocido a través de trabajos anteriores como uno de los que mejor conocen la música de los negros en América. Acumula una amplia información, extraída de las mejores fuentes, y no formula juicios aventurados, En este terreno, tan propenso a la fantasía o a la afirmación gratuita, se mueve con cautela ejemplar. Completa además su trabajo con varios índices, que orientarán el hacia los puntos que le interesen.

El problema de la música negra en América se irá complicando a medida que los distintos grupos raciales esparcidos en casi todos los países del continente vayan adquiriendo mayoría de edad cultural. Una tarea previa es la de ir discriminando, entre las variadísimas formas que asume la actividad musical de los negros, aquello que les pertenece por herencia, por haberlo traído del África, de lo que han tomado de las diversas culturas a las cuales se han asimilado. El libro de Ortiz Oderigo hace especial hincapié en esta cuestión, y se inclina a señalar, en el jazz, la vena autóctona negra, lo que en él subsiste de africanismo, frente a las modificaciones y adulteraciones que sufrió en el negro de las grandes ciudades, que ha debido cambiar una jungla por otra.

Como fenómeno artístico único en estos tiempos el jazz merece ser tomado muy en serio. Solamente así se lo puede hacer objeto de un estudio tan a fondo.

LEOPOLDO HURTADO

Artes Plásticas

UN PANORAMA DE LA PINTURA ARGENTINA

En este mes de noviembre de 1952, quien se interesa por la pintura argentina tiene oportunidad de juzgar una amplia porción de su pasado y su presente visitando el Museo Nacional, donde se realiza una retrospectiva que reúne centenares de obras de más de doscientos artistas activos en el país desde fines del siglo pasado hasta nuestros días. Allí está representado el tenebrismo realista de Mendilharzu, tal como lo practicaban los integrantes del viejo grupo del Ateneo, y se exhibe la novísima tendencia no-figurativa, a la cual pertenecen los vanguardistas más audaces de hoy. Y también pueden verse todas las escuelas intermedias, a pesar de una que otra ausencia lamentable y escasa representación de ciertas personalidades sobresalientes, como por ejemplo la de Horacio Butler. Mas no busquemos las lagunas que podrían existir en la organización de esta muestra y tratemos de ver la enseñanza provechosa que de ella conviene derivar. No se presenta en el Museo un panorama ideal del arte argentino —un conjunto de obras maestras como el que desearíamos se mostrase algún día, para orgullo nuestro, en el extranjero— sino la realidad esencial del esfuerzo nacional, con algunos de sus aciertos y muchos de sus inocultables fracasos. Cronológicamente, la exposición comienza (en el piso alto) con las producciones de los primeros argentinos que, sostenidos por becas o utilizando sus propios medios, fueron a estudiar a Europa y de allí regresaron formados por profesores académicos que si bien les inculcaron ideas trasnochadas, supieron enseñarles un oficio respetable, aunque convencional. Sivori, Della Valle, Giudici, Mendilharzu, Ballerini, Severo Rodríguez Etchart y otros, que estudiaron en Italia o en Francia, ignoraron por completo el arte viviente de los años finiseculares. A ninguno de ellos se les ocurrió interesarse siquiera por el impresionismo. Y demás está decir que no supieron de la existencia de Van Gogh, Seurat, Gauguin, Cézanne y otros independientes. Vivieron encandilados por Maccari, Ciseri, Bonnat, Jean-Paul Laurens, Tony Robert-Fleury o Bourguereau y nos trajeron como gran novedad su realismo o su idealismo extemporáneos. Quien eligió con más inteligencia a su maestro fué Schiaffino, pues se hizo guiar por Puvis de Chavannes, mucho más artista y mucho más viviente que sus colegas de la Academia Colarossi y de la Société Nationale. De ahí que el *Repose* (1889) de Schiaffino parezca tan avanzado en comparación con *Le lever de la bonne* (1887) de Sivori, *La vuelta del malón* (1892) de Della Valle o *Interior marroquí* (1899) de Rodríguez Etchart. Ésta es una de las lecciones de la retrospectiva: es preciso huir de los maestros académicos.

Si no se es temperalmente modernista (y también en el caso contrario), lo único que vale es la lección de los museos, en que se pueden estudiar las fuentes inalteradas, o la lección de los auténticos creadores contemporáneos, capaces de enseñar un buen oficio básico, adaptable a cualquier personalidad. Los académicos son epígonos eclécticos que en generaciones sucesivas van añadiendo agua y más agua al fuerte licor original de los maestros del pasado. La lección de Velázquez está en Velázquez mismo o, eventualmente, en un Renoir, pero nunca en el velazquismo de fulano o de mengano.

El primero de los que intentaron actualizar la pintura argentina fué Martín A. Malharro. Estaba en París, en el 1900, cuando se realizó allí aquella muestra (llamada Centennale) con la cual comenzó la gran popularidad del impresionismo. Malharro descubrió la pintura del *plein air* (que él tradujo por "en plena naturaleza", titulando de ese modo varios de sus cuadros) y la cultivó, prudentemente primero, con creciente libertad después. Al regresar a la Argentina trajo consigo la nueva visión y la nueva técnica, influyendo visiblemente en algunos de sus colegas y abriendo las puertas a un progreso del arte nacional. Su muerte, en 1911, significó una pérdida muy grave para el país. Sólo Walter de Navazio y Ramón Silva, años después, retomaron el camino trazado por el autor de esa pequeña joya titulada *El arado* y rozaron el terreno del "fauvismo". Entre tanto, nacionalizada la vieja academia que la Sociedad Estímulo de Bellas Artes había creado en el siglo XIX (y en que dictaron cátedra Della Valle y otros de los primeros becarios argentinos), muchos pintores empezaron a formarse aquí, prescindiendo del viaje a Europa. Uno de ellos es Eugenio Daneri, fuerte artista, sensible, responsable y personal. Un nuevo academismo se fundó sobre la base de las técnicas impresionista y divisionista diluídas *ad usum delphini*. Varios paisajistas argentinos adoptaron esa manera, útil, en verdad, para la traducción objetiva de la luminosidad vibrante de la pampa y de las sierras. Comenzó también —a partir del Centenario— la era de la influencia española. Existían Matisse, Braque, Picasso, Juan Gris, Modigliani y otros creadores. Se prefirió a Romero de Torres, Pinazo, Benedito, Chicharro o Sotomayor (no, por cierto, a Regoyos o Gutiérrez Solana). En las Baleares hicieron sus primeras armas Cittadini, Pinto, Boveri, Cordiviola, Bernareggi. Y algunos de ellos fueron retenidos largos años por Mallorca. Bermúdez, Cesáreo B. de Quirós, Merediz y otros se inspiraron en la pintura de España con preferencia a cualquier otra. Y pintores hubo que fueron a París a estudiar con Zuloaga y con Anglada Camarasa. En los mismos años, Victorica aprovechaba las enseñanzas de su buen maestro Désiré Lucas y pintaba sus deliciosos paisajes parisienses, y Pettoruti, en Italia, militaba valientemente en el futurismo, preparándose para su ejemplar evolución ulterior. Mas de estos artistas sólo se supo aquí mucho más tarde. Fernando Fader, por su parte, tomó el camino de Munich, de donde regresó con un impresionismo germanizado, fuertemente teñido de realismo y privado de esa vena lírica que caracteriza la obra de Monet y sus amigos. Fué, sin duda, el pintor preferido

por los argentinos durante toda esa época (1911-1924) en que en los Salones nacionales triunfaban él, Alice, Boggio, Bustillo, Alberto Rossi, Bermúdez, Navazio, Thibón de Libián (a quien llamaban "el Degas argentino" con asombro o desenfado), Caggiano, Quirós, Nava, Mazza, López Naguil, Centurión —con su *Misia Mariquita,* tan alejada de sus inquietudes actuales—, Cittadini, Cordiviola, Bernaregui, Guido. Esa fase de la pintura nacional es la que se encuentra más perfectamente representada en el Museo. Es una etapa dominada por el concepto de la estilización decorativa, en que se trataron algunos temas folklóricos con ánimo patriótico pero sin verdadero acierto y en que, salvo rarísimas excepciones, se estuvo más cerca de la ilustración en colores (y a veces de la estampa de almanaque) que de la auténtica pintura.

En el tratamiento del motivo gauchesco y la documentación de tipos autóctonos se cometió un error dfiíicl de traducir en palabras, pero que salta a la vista. La *Riña de gallos,* de Bermúdez, la *Viajera del Norte,* del mismo pintor, *Quichuas de Humahuaca,* de Pompeo Boggio; y otros cuadros similares no hacen pensar, pese a su asunto, en realidades argentinas ni nos permiten acercarnos cordialmente a los personajes representados. Hay allí algo fundamentalmente falso, de una artificialidad molesta, por mucho que los pintores hayan cuidado la rigurosa exactitud de los rasgos étnicos, el indumento, los accesorios. Se piensa en el disfraz, se recuerda el teatro. Y todo ésto se debe quizá al fuerte acento *español* (en lo pictórico) que domina esas obras. Algo semejante ocurre con los gauchos de Ripamonte, aunque no se trate ya de "acento" sino de otra cosa: del virtuosismo técnico del artista, del brillo untuoso de sus empastes. Ripamonte pone una técnica "cortesana", destinada a representar la suntuosidad de los trajes aristocráticos, el lujo de los privilegiados, al servicio de la representación de rudos hombres de campo, de dulces chinitas, de sudorosos caballos criollos. Su estilo culto, aplicado al tema popular, causa desconcierto y desagrado. Al parecer, para no desentonar en la pintura folklórica existen solamente dos recursos: o bien el de la completa objetividad, la impersonalidad y el estilo pictórico llanísimo, inclasificable en escuela alguna, puramente narrativo, adoptado por Prilidiano Pueyrredón para pintar *El rodeo* o *Un alto en el camino* (obras que constituyen algo así como el prólogo de la muestra del Museo), o bien el del primitivismo ingenuo, el de la pintura popular (la de Bombois, la de Kane, la de Dietrich) que no conoce nacionalidades ni fronteras. Acaso consista precisamente el secreto del éxito de Figari en esa adopción de un lenguaje primario para la evocación de sus episodios camperos y de sus inocentes saraos de aldea. Habría que pensar bien esto, y repensarlo: una lección más de la retrospectiva.

Al promediar el tercer decenio del siglo XX, un cambio profundo empezó a producirse en la pintura argentina. Una serie de circunstancias, coincidente con el surgimiento de una nueva generación de pintores —autodidactos unos, egresados otros de la academia nacional—, hizo que los jóvenes descubrieran de golpe mucho de lo que el vanguardismo europeo había estado realizando

durante quince años, allende los Pirineos, mientras la Argentina artística permanecía en la estela española. Aunque los partidarios de la pintura hispánica mantuvieron sus posiciones, aunque el camino que eligieron fué seguido por muchos continuadores, aunque simultáneamente nació y proliferó también aquí la falange (inevitable en cualquier parte del mundo) del "manierismo" chabacano, los nuevos valores, que fueron a perfeccionarse en Europa, modificaron el ambiente pictórico argentino al regresar al país con su cosecha de experiencias y de obras. No estudiaron, en Francia o en Italia, bajo la guía de maestros académicos —como lo habían hecho los artistas del siglo XIX— sino que escogieron mentores modernos. Sin embargo, no se situaron en la extrema punta de lanza de la vanguardia. No fué la suya una actitud temeraria. En vez de alistarse en alguna de las tendencias más netamente caracterizadas —fauvismo, expresionismo, cubismo, purismo, neoplasticismo— ocuparon una posición centrista, moderada, plegándose a la llamada Escuela de París (en que se conciliaban, suavizadas, diversas orientaciones de avanzada) o al "novecentismo" italiano, tan prudente y tan poco inquietante después de la explosiva audacia del futurismo. Fué, pues, ese arte, moderno mas no agresivo, lo que los jóvenes de 1925 trajeron a la Argentina. Pero como aquellos años eran, en Europa, años de tímida reacción, después del largo empuje de las vanguardias, la renovación provocada por Del Prete, Norah Borges, Raquel Forner, Spilimbergo, Butler y otros bastó para actualizar durante un momento la pintura nacional —frente a las corrientes más generales del arte europeo— luego de un siglo o más de considerable atraso con respecto a lo que se hacía en el Viejo Mundo.

A pesar de todo, es sensible en la evolución de la pintura argentina el hecho de que nuestro país no haya conocido el desahogo y la "gran limpieza" violenta de los movimientos extremos que, en Francia, provocaron la ruptura con la tradición caduca y propusieron expresiones plásticas apropiadas para el presente ciclo cultural. Siempre nos faltará esa base para un futuro desarrollo, ese eslabón en el encadenamiento de los hechos artísticos. La última generación parece haberse dado cuenta de ello y por eso se advierte quizá tal diversidad en las búsquedas actuales, pues mientras ciertos grupos exploran las sendas abiertas por los neoplasticistas hacia el año 1920, otros intentan aún la experiencia superrrealista, o prueban la "metafísica" de Chirico y Carrá, o retoman los principios del neocubismo, tratando afanosamente de descubrir "cada cual su verdad" en un momento en que, aunque sin duda alguna existe, el gran estilo colectivo de la época se oculta a los ojos de la mayoría.

J. E. P.

Bibliografía

I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

Grene, Marjorie: **El sentimiento trágico de la existencia.** Trad. Amando Lázaro Ros. (Aguilar, $ 30.—).

Jouffroy, Theodore: **Sobre la organización de las ciencias filosóficas.** Trad. Miguel Ángel Virasoro. (Losada, $ 20.—).

II. CIENCIA

Dillard, Dudley: **La teoría económica de John Maynard Keynes.** Trad. José Díaz García. (Aguilar, $ 62.—).

Gini, Corrado: **Teorías de la población.** Trad. Federico Bermejo. (Aguilar, $ 78.—).

Stekel, Wilhelm: **El fetichismo.** Trad. Máximo J. Nusbaum. (Imán, $ 90.—).

III. LITERATURA

a) Ensayos

Azorín: **Madrid** (Losada, $ 7.—).

Azorín: **El libro de Levante** (Losada, $ 6.—).

Correa Calderón: **Costumbristas españoles.** Tomo II (siglos XIX-XX). Aguilar, $ 200.—).

Martínez Sierra, María: **Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista** (Losada, $ ....).

Zulueta, Luis de: **El rapto de América** (Sudamericana, $ 10.—).

b) Novelas, Cuentos

Amorim, Enrique: **La carreta** (Losada, $ 6.—).

Bedel, Maurice: **Jerome, 60º Latitud Norte.** Trad. César A. Comet. (Aguilar, $ 30.—).

Bronfield, Louis: **El señor Smith.** Trad. León Mirlás. (Hermes, $ 26.—).

Cantos de la Caravana. Trad. María Celina Neyra de Sola. (Kraft, $ 25.—).

Casaccia, Gabriel: **La Babosa** (Losada, $ 24.—).

Cronin, A. J.: **Aventuras en dos mundos.** Trad. Manuel Gurrea. (Kraft, $ 32.—).

Del Vasto, Lanza: **Judas.** Trad. Aurora Bernárdez. (Sur, $ 16.—).

Dormandi, Ladislas: **La vida de los otros.** Trad. Julio Cortázar. (Sudamericana, $ 44.—).

Erckmann, Emile y Chatrian, Alexandre: **El amigo Fritz.** Trad. Ángel Perezagua. (Aguilar, $ 30.—).

González Arrili, B.: **Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha** (Kraft, $ 18.—).

Goyanarte, Juan: **Lunes de Carnaval** (Sur, $ 16.—).

c) Poesía

Cuadrado, Arturo: **Soledad imposible** (Botella al Mar, $ 12.—).

Guillén, Nicolás: **Sóngoro Cosongo** (Losada, $ 6.—).

Guillén, Nicolás: **El son entero** (Losada, $ 6.—).

Jonquières, Eduardo: **Los vestigios** (Botella al Mar, $ 12.—).

Sánchez Sorondo, Matías: **Canto en la sombra y otros poemas** (Sudamericana, $ 20.—).

d) Teatro

Anouilh, Jean: **Piezas rosas. (El baile de los ladrones. La cita en Senlis. Leocadia).** Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre. (Losada, $ ....).

IV. HISTORIA

Brinton, Crane: **Las ideas y los hombres (Historia del pensamiento de Occidente.** Trad. Agustín Caballero. (Aguilar, $ 63.—).

Libros recibidos

Alberti, Rafael: **Retornos de lo vivo lejano** (Losada).

Ardiles Gray, Julio: **Elegía** (Jano).

Burt, Michael: **El caso de la joven alocada.** Trad. Amanda L. de López Silva y Ricardo López Silva. (Emecé).

Campion, Arturo: **Blancos y negros** (Vasca Ekin).

Chacel, Rosa: **Sobre el Piélago** (Imán).

Chavarria Flores, Manuel: **Canción de cuna** (Ed. Ministerio de Educación Pública, Guatemala).

Eliot, T. S.: **Notas para la definición de la cultura.** Trad. Jerónimo Alberto Arancibia (Emecé).

Fernández, Lirio: **Melitón Bazán** (Emecé).

Fernández García, Juan María: **Fútbol** (Centro, Córdoba).

Gerchunoff, Alberto: **Argentina, país de advenimiento** (Losada).

Gordey, Michel: **Pasaporte para Moscú.** Trad. Jorge Zalamea. (Emecé).

Greene, Graham: **El poder y la gloria,** Trad. J. R. Wilcock. (Emecé).

Guareschi, Giovanni: **Un marido en el colegio.** Trad. Lino Mestroni. (Kraft).

Güiraldes, Ricardo: **El cencerro de cristal** (Losada).

Hernández, Juan José: **Negada permanencia y La siesta y la naranja** (Botella al Mar).

Jonquières, Eduardo: **Los vestigios** (Botella al Mar).

Macri, Manlio Elvio: **Glosa echeverriana** (Talleres Gráficos Moreno, La Plata).

Mileo, Nilda: **Cielo azul... campo dormido** (Amigos de las letras, las artes y las ciencias, Vicente López).

Nalé Roxlo, Conrado: **Antología apócrifa** (Emecé).

Piovene, Guido: **La gaceta negra.** Trad. Enrique Pezzoni. (Imán).

Plutarco: **Vidas paralelas (Agelisao-Pompeyo).** Trad. A. Ranz Romanillos. (Espasa-Calpe).

Popescu, Oreste: **El sistema económico en las misiones jesuíticas** (Pampa Mar, Bahía Blanca).

Ramos Mejía, José M.: **Las multitudes argentinas** (Kraft).

Roland-Manuel: **Ravel** (Ricordi Americana).

Saenz Hayes, Ricardo: **Cada día con su afán** (Kraft).

Williams Bunkley, Allison: **The life of Sarmiento** (Princeton University Press, New Jersey).

INDICE

Pág.

Esperanza en esta hora, por *Martin Buber* 1
Destino escandinavo, por *Jorge Luis Borges* 9
Fantasmas, por *Eduardo González Lanuza* 14
La flautita, por *Franz Hellens* 15
El ángel y el método, por *Carlos Mastronardi* 21
Largo viaje de Navidad, por *Vasco Pratolini* 35
El álbum, por *Juan Carlos Onetti* 66
Echeverría y la filosofía política de la Ilustración, por *Roger Labrousse* .. 79

CRÓNICAS Y NOTAS

Las Casas y la "Historia de las Indias", por *Alberto Salas* 93
Simone Weil y María Rosa Lida a propósito de "Antígona", por *Juan Adolfo Vázquez* 103
Alberto Moravia y "El conformista", por *Angus Davidson* 108
Papeles, por *Enrique Anderson Imbert* 116
N. V. Gógol, por *V. V. Zenkovsky* 121
Pär Lagerkvist: "El enano", por *E. G. L.* 125
Jocelyn Brooke: "La imagen de la espada desnuda", por *María Elena Walsh* 127
Sor Juana Inés de la Cruz: "Obras completas", por *Julio Caillet Bois* .. 129
Miguel Hernández: "Obra escogida: poesía y teatro", por *Nicolás Cócaro* 132
Clara Vilaseca: "Biografía de una época. Cartas de Mariquita Sánchez", por *Tulio Halperin Donghi* 135
José Luis Lanuza: "Esteban Echeverría y sus amigos", por *T. H. D.* .. 139
Boleslao Lewin: "Los movimientos de emancipación en Hispanoamérica y la independencia de los Estados Unidos, por *Bernardo Canal Feijóo* .. 141
Herbert Read: "Arte y Sociedad", por *Emilio Sosa López* 142
Giovanni Papini: "El libro negro", por *Carlos Coldaroli* 146
Mircea Eliade: "El mito del eterno retorno", por *E. G. L.* 147
El peligro de la libertad intelectual, por *Roberto Rodríguez Bustamante* 150
Igor Strawinsky: "Poética musical", por *Mario A. Lancelotti* 155
Néstor R. Ortiz Oderigo: "Estética del jazz", por *Leopoldo Hurtado* .. 157

ARTES PLÁSTICAS

Un panorama de la pintura argentina, por *J. E. P.* 159

BIBLIOGRAFÍA. LIBROS RECIBIDOS 163

Este número 219 de
SUR terminóse de
imprimir el día 19
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

CULTURA ARGENTINA

Una guía de la vida intelectual y artística en el país

CONFERENCIAS — ARTES PLÁSTICAS — TEATRO INDEPENDIENTE — MÚSICA — BIBLIOGRAFÍA

Publicación mensual ilustrada

•

Suscripción anual: $ 35.—

DOBLAS 955
Buenos Aires

Cuadernos Americanos

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

PRECIOS	Por ejemplar	Por suscripción (6 números)
México	$ 10.00	$ 50.—
Otros países de América	Dls. 1.25	Dls. 6.50
Europa y otros Continentes	„ 1.50	„ 8.00

Ejemplares atrasados, precio convencional.

Servimos suscripciones directamente dentro y fuera del país. Los pedidos pueden dirigirse a la Av. República de Guatemala 42-2 o al Apartado Postal Nº 965, México 1, D. F. Rep. Mexicana.

EDITORIAL SUR S. R. L.

BODAS

Por ALBERT CAMUS

Bodas con la vida, tal como es, tal como puede serlo una mañana luminosa en algún lugar de Argelia, un instante quieto en algún atardecer de Pisa. La sola vida que los hombres, insensatos o cobardes, no saben vivir. Albert Camus considera como "ensayos" estas BODAS que bien parecen los fragmentos de un diario de viaje espiritual, morosamente detenido en el éxtasis de una tierra en la que nada ocurre fuera de ella misma, de su propia y oscura fuerza vital. En otro sentido, estas BODAS —que por momentos exhalan el perfume que embriaga al Gide pagano de *Les nourritures terrestres*— son la clave de otros libros de Camus, allí donde la región, esta vez árida y desamparada, asume la presencia de un personaje que se infiltrara en las almas, alcanzándolas en el espacio irredimible de la Ciudad que es un destino. *La peste* y *El extranjero* reconocen el mismo cielo, tan inerte como la tierra, que admira al suspendido cronista de Tipasa; quizá porque bajo su influencia el hombre recobra su medida elemental y trágica: vuelta a la muerte y a esa desesperanza que, como un trabajo irrenunciable, exalta *El mito de Sísifo*.

Bajo la apariencia de un ensayo más riguroso, *El minotauro o el alto de Orán* pertenece a la misma atmósfera de BODAS. Una idéntica necesidad de inocencia y de familiaridad consigo mismo lleva al futuro cronista de *La peste* a caminar por las calles polvorientas de la ciudad absurda. Orán, como ajena a la piedra que la sitia desde bajo un cielo implacable y junto a un mar silencioso, donde el presente es una tónica en que va a morir todo exceso, Orán reclama con su tedio, sus juegos torpes y sus monumentos increíbles la posibilidad de aquel único acuerdo que, sin destruir la Ciudad, le es dado anhelar al pequeño héroe de la vida, simple y cotidiano, que es el hombre.

Precio ..... $ 12.—

BORGES, JORGE LUIS: *Otras inquisiciones* .. .. $ 22.—
CAMUS, ALBERT: *La peste.* 3ª edición .. .. „ 18.—
CONNOLLY, CYRIL: *La tumba sin sosiego* .. .. „ 12.—
DEL VASTO, LANZA: *Judas* .. .. „ 16.—
FAULKNER, WILLIAM: *Luz de Agosto* .. .. „ 28.—
GOYANARTE, JUAN: *Lunes de carnaval* .. .. „ 16.—
GREENE, GRAHAM: *El fin de la aventura* .. .. „ 22.—
GREENE, GRAHAM: *El revés de la trama.* 3ª edición .. „ 24.—
OCAMPO, VICTORIA: *Testimonios.* 2ª serie .. .. „ 7.—
OCAMPO, VICTORIA: *338171 T. E.* (*Lawrence de Arabia*). 2ª edición .. .. „ 3.50
OCAMPO, VICTORIA: *San Isidro,* con un poema de Silvina Ocampo y 68 fotografías de Gustav Thorlichen „ 26.—
PAVESE, CESARE: *Entre mujeres solas* .. .. „ 16.—
SARTRE, JEAN PAUL: *Reflexiones sobre la cuestión judía* „ 6.—
ISHERWOOD, CHRISTOPHER: *Adiós a Berlín* .. .. .. „ 8.—
ORWELL, GEORGE: *Ensayos críticos* .. .. „ 8.—
CAILLOIS, ROGER: *Sociología de la novela* .. .. „ 3.—
LAWRENCE, T. E.: *Cartas* .. .. „ 30.—
MICHAUX, HENRI: *Un bárbaro en Asia* .. .. „ 3.—

ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN

San Martín 689 T. E. 31-3220