SUR

NUMERO 222 MAYO - JUNIO DE 1953

# A LA LLAMA DE LUTO

La luz que rajó sus ojos,
no fué la del firmamento;
era más dura que azul,
y fundía más luceros
que le entra la noche al día.

El rayo saltó en el centro
de su fe más entrañable,
su pecho de gloria lleno.
Y nadie se lo creía,
perdió la luz del secreto,
y nadie se lo creía
viendo sus ojos serenos
que eran el día y la noche
trocados los hemisferios.

Y nadie se lo creía,
que él era ciego hacia dentro,
y le cantaba a la llama
de luto de su antro interno
(donde latía la mina
de sus más ricos veneros)
bella más que el tiempo es mudo,
que el espacio está desierto.

*JUAN RAMÓN JIMÉNEZ*

# EL ARTISTA PRESO

HASTA el momento en que escribió *De Profundis* y la *Balada de la Cárcel de Reading*, Wilde se aplicó a probar, por el ejemplo de su vida, que los más grandes dones de la inteligencia y los más brillantes prestigios del talento no bastan para hacer un creador. Sin embargo, no deseaba otra cosa que ser un gran artista y, siendo el arte su único dios, no podía pensar que ese dios le rehusara la gracia de ser uno de los elegidos. Wilde creía, en efecto, que hay dos mundos: el de todos los días y el del arte; que el primero se repite fastidiosamente, mientras que la obra de arte es siempre única. Había, pues, vuelto la espalda a la realidad para sólo vivir en la irradiación de lo que él creía la belleza ideal. Su más grande esfuerzo era transformar su vida misma en obra de arte y vivir bajo la única ley de la armonía y del refinamiento.

Nadie fué más lejos que él en la exaltación del arte, y nadie, durante todo ese tiempo, fué menos artista. Despreciaba el mundo en nombre de la belleza y él mismo, en la medida del arte verdadero, no era casi nada. Toda su obra de entonces se parece a ese retrato de Dorian Gray que se cubría de arrugas con una rapidez tanto más enloquecedora cuanto que su modelo aparentaba mantenerse joven y agraciado. Él mismo ha juzgado con acierto su vida —de la que quería hacer una obra de arte— en las primeras páginas del *De Profundis*. Según él, había querido poner su genio en su vida y su talento en sus obras. Esta brillante salida le gustó a Gide, que la hizo célebre. Pero no era más que una salida. El mismo genio, o el mismo talento, inspira la vida y la obra. Podemos estar seguros de que el talento que no supo producir sino una obra artificial no podía sostener más que una vida frívola y sin alcance. Comer todas las noches en el Savoy no exige forzosamente genio, ni siquiera aristocracia: sólo dinero. Gide describe a Wilde como un Baco asiático, un Apolo, un emperador romano. "Resplandecía", dice. Sin duda. Pero ¿qué dice Wilde en su prisión? "El vicio supremo es ser superficial".

Es dudoso que a Wilde se le haya ocurrido alguna vez, antes de su condena, que existieran prisiones. Si pensó en ello fué con la convicción tácita de que no habían sido hechas para los hombres

de su calidad. Hasta llegaba a considerar que el aparato judicial no tenía otra función que la de servirlo, a él, un privilegiado, puesto que fué el primero en citar ante los tribunales al padre de Lord Douglas. Por un extraño vuelco, esos tribunales lo condenaron a él. Quiso utilizar la ley y fué utilizado por ella. Entonces supo que había prisiones. Antes lo tenían sin cuidado: en el Savoy había calefacción.

Aunque admiraba a Shakespeare, que ha puesto en la cárcel a tantos grandes y a tantas altezas, podemos decir también que lo admiraba sin haberlo comprendido, puesto que en todos sus pensamientos y en todos sus actos no se solidarizaba con el pueblo de las prisiones. Si el arte era su única religión, Wilde era el fariseo de su credo. No por falta de corazón, como habría de probarlo. Pero carecía de imaginación, y los demás se le habían aparecido siempre en forma de espectadores, no de actores o de pacientes. Demasiado ocupado en asombrar y seducir, como buen dandy, se condenaba a no ser nunca seducido ni asombrado por ninguna clase de verdad, ni siquiera la de la dicha, de que era cazador profesional. La única dicha que conoció se vestía con el sastre a la moda. "Mi error —dijo en *De Profundis*— fué limitarme exclusivamente a los árboles de lo que me parecía el lado soleado del jardín y desechar el otro lado a causa de sus sombras y de su oscuridad".

Pero súbitamente el sol se apaga. Los tribunales en que tuvo la debilidad de ampararse lo condenan. El mundo para el que vivía le descubrió de golpe, abyecto a fuerza de mediocridad, su verdadero rostro, y se precipitó sobre él como una jauría. Del día a la noche, en nombre del escándalo, se le acosa escandalosamente. Sin darse todavía cuenta de lo que le había sucedido, se despierta en un calabozo, vestido de preso y tratado como esclavo. ¿Quién vendrá a socorrerlo? Si la vida brillante es la única realidad, es esa realidad, entonces, bajo los hábitos del mundo, la que lo ha arrojado al calabozo. Si sólo podemos vivir en la parte soleada del bosque, entonces Wilde debe morir en la sombra hedionda donde desespera. Pero el hombre no ha sido hecho para morir. Y por eso es más grande que la noche. Wilde eligió vivir, aunque en el sufrimiento, porque en el sufrimiento mismo descubre razones para perdurar. "¿Sabe usted —le dijo a Gide mucho más tarde— que fué la piedad lo que me impidió matarme?" La única piedad que puede conmover al que sufre no puede llegarle del privilegiado: le llega del que sufre junto con él. En el patio de la cárcel un prisionero desco-

nocido que hasta entonces no había hablado jamás a Wilde y que camina tras él, le susurra: "Oscar Wilde, lo compadezco porque usted debe sufrir más que nosotros". Y Wilde, sobrecogido, le dice entonces que no y que todos sufren igualmente en ese lugar. ¿Me equivoco acaso al pensar que en ese instante preciso Wilde conoció una dicha de la que jamás había tenido idea antes? Para él una soledad acababa de cesar. El gran señor entregado a los galeotes y sin saber aún si está despierto o sueña atrozmente, entra de pronto en una luz que coloca cada cosa en su lugar. No tiene otra vergüenza, aunque abrasadora por cierto, que la de haber sido cómplice de ese mundo que juzga y condena en un momento, antes de ir a una cena elegante. Sabe que sus hermanos no son los que viven en el Ritz, sino ese que, en el paseo de los condenados, camina ante él mascullando palabras sueltas, y también ese que habrá de dictarle la *Balada de la Cárcel de Reading* y cuyos pasos trabados se mezclan con otros pasos, al alba, en los corredores de la prisión. "No hay un solo desdichado —escribe entonces al más frívolo de sus amigos—, encerrado conmigo en este lugar miserable, que no se encuentre en relación simbólica con el secreto de la vida".

Al mismo tiempo descubre los secretos del arte. El día en que Wilde es llevado a la Corte de los Concursados, por un refinamiento suplementario de sus perseguidores, con las manos atadas, entre dos policías; el día aquel en que ve a un antiguo amigo, solo en medio de una multitud sarcástica, quitarse con gravedad el sombrero y saludar en él al infortunio, ese día en que comprende y escribe que esa acción ínfima ha desellado para él todas las fuentes de la piedad, se hace al mismo tiempo capaz de comprender a Shakespeare y a Dante, de los que tanto había hablado sin conocerlos, y puede escribir entonces uno de los libros más hermosos que hayan nacido del sufrimiento de un hombre. En efecto, desde la primera frase del *De Profundis* resuena un lenguaje que Wilde, si acaso lo había buscado, no había encontrado nunca, y al instante se hacen añicos los frágiles y brillantes edificios de sus primeras obras. En lo esencial, *De Profundis* no es más que el mea culpa de un hombre que confiesa haberse equivocado menos sobre la vida que sobre el arte, ese arte del cual quiso hacer exclusivamente su vida. Wilde reconoce que, por haber querido separar el arte del dolor, le había cortado una de sus raíces y se había quitado a sí mismo la verdadera vida. Para servir mejor a la belleza, había querido ponerla por encima del mundo y, sin embargo, bajo el

uniforme del convicto reconoce haber rebajado su arte y haberlo colocado por debajo de los hombres, puesto que ese arte no podía aportar nada al que está privado de todo. Nada hay en *Salomé* ni en *Dorian Gray* que pueda encontrarse en el corazón de un galeote, pero hay en el *Rey Lear* y en *La guerra y la paz* un sufrimiento y una dicha que pueden reconocer todos aquellos que lloran y se rebelan en nuestras innobles casas del dolor. Cuando Wilde lavaba el piso de su calabozo con esas manos que sólo se habían lastimado al contacto de flores extrañas, nada de lo que había escrito ni de lo que había sido escrito bajo el sol podía socorrerlo, sino el gran grito en que el genio hace resplandecer la desgracia de todos. Ni sus frases ornamentadas ni sus cuentos sutiles podían entonces ayudarlo, pero lo podían algunas palabras de Edipo que saludan el orden del mundo en los extremos de la derrota. Por la misma causa que Sófocles era un creador, Wilde, hasta entonces, no lo era. El genio, en su más alta encarnación, es el que crea para que sea honrado, a los ojos de todos y a los propios, el último miserable en el corazón del más oscuro presidio. ¿Para qué crear sino para dar un sentido al sufrimiento, aunque sea diciendo que es inadmisible? La belleza surge en ese instante de los escombros de la injusticia y del mal. El fin supremo del arte es entonces confundir a los jueces, suprimir toda acusación, y justificarlo todo, la vida y los hombres, en una luz que es la luz de la belleza porque es la luz de la verdad. Ninguna gran obra de genio se ha fundado jamás en el odio o el desprecio. En algún rincón de su corazón, en algún momento de su historia, el verdadero creador acaba siempre por "reconciliar". Alcanza entonces la común medida en la extraña banalidad en que se define.

¿Cuántos artistas rehusan así con altivez ser *un homme de peu*? Pero ese poco habría bastado para darles el verdadero talento que, sin él, no pueden alcanzar. Y más aún, sin él son esclavos a pesar de sí mismos y están por debajo de la común medida que tanto despreciaban. ¿Y cuántos otros, es cierto, suponen que, para llegar al genio, les basta con esta común medida, y llegan a ella para quedarse para siempre en ella? Ambas locuras se complementan. El arte que rechaza la verdad de todos los días pierde al hacerlo su vida. Pero esta vida que le es necesaria no podría bastarle. El artista no puede rechazar la realidad porque su cometido es darle una justificación más elevada. ¿Cómo justificarla si uno decide ignorarla? Pero ¿cómo trasfigurarla si aceptamos que nos esclavice?

En medio de esos dos movimientos contrarios, como el filósofo de Rembrandt entre la sombra y la luz, está, tranquilo y singular, el verdadero genio. Por eso, al salir de su prisión, Wilde, agotado, no encontró fuerzas más que para escribir su admirable *Balada* y hacer resonar de nuevo los gritos que brotaron una mañana de todas las celdas de Reading para relevar el grito del prisionero que colgaban hombres de frac. Lo único en el mundo que podía interesarlo aún eran sus hermanos en el dolor y, entre ellos, aquel que supliciaban vergonzosamente en nombre de la decencia. En las últimas frases del *De Profundis* Wilde se juró identificar en adelante el arte y el dolor. La *Balada de la Cárcel de Reading* debía cumplir la promesa terminando así el itinerario vertiginoso que lo había llevado del arte de los salones, en que cada uno sólo se escucha a sí mismo en los otros, al de las prisiones, en que todas las celdas gritan el mismo grito de agonía que lanza el hombre asesinado por sus semejantes.

Entonces, quizá, comienza otra locura que bajo el choque del descubrimiento identifica ciegamente toda vida con el dolor. Pero en ese momento, Wilde ya no merece más que ternura y admiración; sólo su siglo, el mundo en que vivía, es responsable. Es, en efecto, culpa de sociedades serviles como la nuestra el necesitar siempre del dolor y la servidumbre para entrever una verdad que sin embargo se encuentra también en la dicha, cuando el corazón es digno de ella. Qué mayor conquista, por el contrario, que la de los hombres que se elevarían al despojamiento por la dicha. Pero, después de todo, si se trata de aquellos que por nacimiento o inclinación no pueden hacerse, según la frase de Saint-Just, más que una idea atroz de la dicha, entonces el dolor es para ellos uno de los rostros, aunque el menos noble, de la verdad; y la verdad del esclavo vale más que la mentira del señor. La gran alma de Wilde, que el sufrimiento había elevado por encima de las vanidades, aspiraba, sin embargo, a esa altiva felicidad que le quedaba por encontrar más allá de la desgracia. "Después —decía— tendré que aprender a ser feliz". No lo fué. El esfuerzo hacia la verdad, la simple resistencia a todo lo que en las prisiones arrastra al hombre hacia abajo, bastan para extenuar el alma. Wilde no produjo nada después de la *Balada*, y conoció sin duda la indecible desgracia del artista que sabe cuáles son los caminos del genio, pero que no tiene ya la fuerza de tomarlos. La miseria, la hostilidad o la indiferencia hicieron el resto. El mundo para el que había vivido debió de sentir que acababa de

ser juzgado para siempre por un preso, y juzgado por lo que era. Por eso volvió la espalda al que había sido el héroe de sus fiestas vacuas. Y juzgándose a sí mismo una segunda vez, ese mundo volvió a condenar al poeta, no por el vicio de haber sido superficial, sino por la impertinencia de haber sido desgraciado. El mismo Gide confiesa que se sintió cohibido al encontrar a Wilde en París en momentos en que éste no tenía recursos y ya no escribía. Sin duda, no supo esconderlo suficientemente, puesto que obligó a Wilde a decirle esta frase, que da ganas de tenerlo aún entre nosotros: "No hay que guardarle rencor a quien ha sido golpeado". En ese momento, Wilde, miserable, solitario, estéril para siempre, soñando a veces con volver a Londres para ser otra vez "el rey de la vida", debió decirse que lo había perdido todo, hasta la verdad que se le había aparecido en el patio de un presidio. Sin embargo, se equivocaba. Nos dejaba, herencia real, *De Profundis* y la *Balada de la Cárcel de Reading*. Murió muy cerca de nosotros, en una de esas calles de la *rive gauche* donde el arte y el trabajo fraternizan en la misma estrechez. Pero que su pobre cortejo haya sido seguido por la gente modesta de la *rue des Beaux Arts*, en vez de serlo por sus brillantes amigos de antaño, atestiguaba justamente su nueva nobleza y anunciaba a los iniciados que un gran artista, nacido hace poco, acababa de morir.

(*Traducción de Victoria Ocampo*)

*ALBERT CAMUS*

# EL PROBLEMA MORAL DEL COMUNISMO

## LAS COSAS SON LO QUE SON

Un estudio de Francis Jeanson acerca de *L'Homme révolté* provocó una larga carta de Albert Camus a "Temps Modernes", la carta de Camus motivó una extensa respuesta de Jean-Paul Sartre, acompañada de una contestación más larga aún de Francis Jeanson; y a esto siguieron muchos comentarios, aquí y allá, a los que se añade el mío que llega, tal vez, un poco tarde. Pero no quiero mezclarme en una querella que no me con-

cierne. De alinearme al lado de Albert Camus, no haría sino embarazarle puesto que hace ostentación de la escasa amistad que le profesan "en el frente de la derecha clásica", por lo demás, en modo alguno me siento de acuerdo con Albert Camus (ni tampoco con la "derecha clásica"). Si me pusiera al lado de Jean-Paul Sartre, le incomodaría más aún (y me incomodaría a mí mismo). Como se verá, no se trata de semejante cosa. Pero sucede que, al tomar al público como testigo de un desacuerdo que se ha hecho explícito, los dos antagonistas no han puesto solamente sus firmas al pie del acta de defunción de una amistad, que sólo a ellos importaba, sino que han sido llevados por el mismo carácter de su debate a afirmar o a confirmar dos actitudes frente a la situación actual del mundo, y esta situación, sí, nos afecta a todos. Sucede, además, que el cambio de cartas entre Camus y Sartre se ha producido al mismo tiempo que "Temps Modernes" publicaba un estudio de su director acerca de *los comunistas y la paz*, de tal modo que cierta política, la política implicada en las posiciones filosóficas de Jean-Paul Sartre y su escuela, se encuentra toda ella embarcada en el juego por efecto de cuestiones y de justificaciones igualmente interesantes.

Esta política es la materia que trataremos aquí más que la querella Camus-Sartre. Será preciso, sin embargo, que me refiera, de paso, a un punto que tiene su importancia: la respuesta de Sartre a Camus es brillante, cierto; maneja con brío todas las armas de la polémica, de la diversión, en cuanto extiende el problema (a veces es la misma cosa) de la ironía al patetismo, del sarcasmo ("¿le ha nombrado su acusador público la República de las Buenas Almas?") a la argumentación filosófica asestada con un cierto sentido de superioridad (uno es agregado de filosofía, ¡qué diablo!, conoce a Hegel en sus rincones y sabe más que usted, querido Camus —a propósito, ¿qué estudios ha hecho usted?—, del asunto de que se trata), pasando por la astucia bien conocida que consiste en utilizar contra el adversario los mismos argumentos cuyo uso se le reprochaba tres páginas antes (se ironiza porque Camus pretende hablar "en nombre de la miseria", y luego se le enfrentan los niños que mueren en Billacourt). La respuesta de Sartre a Camus es, pues, brillante, se percibe en ella una tendencia, tanto más notable porque aparece a través de la protesta de una añeja estimación y la nostalgia de una amistad perdida, a herir al hombre a través de los argumentos, a poner al hombre en una postura de inferioridad, a mostrárnoslo, sin que lo parezca o pareciéndolo, en

la postura del vanidoso agriado ("Una dictadura violenta y ceremoniosa se ha instalado en usted . . . "), de retórico de la indignación (" . . . el desembarazo con que usted maneja su indignación"), de fariseo de la fraternidad ("aunque le quiten los miserables, le quedarán bastantes aliados . . . "), de chantagista virtuoso ("¿Cómo se llaman esos procedimientos? ¿Intimidación? ¿Chantage? Usted denuncia por todas partes el uso de la violencia y usted nos inflige, en nombre de la moral, violencias virtuosas . . . "), e incluso de polizonte: "Estamos en el *Quai des Orfèvres* . . . " Cierto: Sartre no se contenta con esto. Utiliza también la dialéctica. Está al tanto de todos sus recursos merced a largos estudios. Pero las cosas acontecen como si este excelente filósofo hubiese tenido cuidado de completar su arsenal ideológico con las lecciones de algunos viejos zorros de patizuelo electoral, con sus técnicas de reunión pública que consisten, ante todo, en soliviantar al auditorio echándoselo encima al contradictor, en propiciarse las risas y los abucheos, en colocar al adversario en la postura aparente de sospechoso o ridículo. Digo que esas técnicas las usa junto con la dialéctica. Hay algo más grave. Penetran en la propia dialéctica. Consisten en suscitar la duda, cuando ha sido propuesto un argumento, no sobre el argumento, mostrando lo que quizá haya en él de falso, sino sobre el valor moral de los motivos que inducen al adversario a exponer el argumento mismo; cuando se invoca un hecho en apoyo de una tesis, se trata de refutar, no el hecho, sino lo que me atrevería a llamar la legitimidad de su origen. Así, en la polémica comunista se despacha una acusación contra el comunismo proclamando que es "hitleriana", lo que dispensa de saber si es verdadera o falsa. Así en el número de "Temps Modernes" donde se publica la correspondencia Camus-Sartre, el Sr. Luis Martín Serrano cree decir bastante contra Salazar escribiendo que el dictador portugués ha padecido la influencia "maurrasiana". Yo no defiendo las ideas sociales del Sr. Salazar y no tengo ninguna gana de defenderlas; dudo que sean las mías. Pero no creo que se haya dicho nada acerca de ellas ni contra ellas diciendo que provienen de tal o cual influencia. A menos de creer que ciertas ideas tienen un nacimiento maldito. Jean-Paul Sartre habla de procedimientos de intimidación. ¿No es éste el peor, el mismo que oponen los mercaderes de aperitivos y los taberneros a los esfuerzos para yugular el alcoholismo, cuando gritan que se quiere volver a las "leyes de Vichy"? Lamento ver cómo uno de los espíritus más brillantes de nuestra época acepta

en su revista y practica él mismo una verdadera demagogia intelectual tratando de suscitar en el lector los reflejos condicionados de la indignación por el método que consiste no en discutir la opinión contraria, sino en desacreditarla.

A este método, exactamente, pertenece el argumento de Francis Jeanson contra el que se ha sublevado, con perfecto derecho, Albert Camus, el mismo que toma, bajo otra forma, Jean-Paul Sartre: el argumento según el cual las tesis de *L'Homme révolté* han sido comprometidas por la acogida demasiado favorable que les hizo la prensa de derecha. "Si la verdad me pareciese estar en la derecha, allí estaría yo", responde Albert Camus. Pero esta evidencia no le parece tan evidente a Francis Jeanson: "Claro, como usted *es* la Verdad. Pero se necesita, cuando menos, esta seguridad, para expresarse de tal suerte". Confieso que no comprendo, aun a riesgo de merecer así el desprecio de Jean-Paul Sartre y de Francis Jeanson. A lo que ellos llaman seguridad podría llamársele, con igual razón, modestia. He aquí un hombre que les dice que si la verdad estuviera en la derecha él estaría en la derecha, y no se muestran de acuerdo. Por tanto, será menester creer que si la verdad les pareciese estar en "la derecha" ellos se quedarían en la izquierda, dicho de otro modo, se quedarían en lo que les pareciese el error. Antes no tener razón con la izquierda que tenerla contra ella. No es según la verdad cómo escogen la izquierda sino según la izquierda cómo escogen la verdad. Es verdad lo que está a la izquierda. A menos que debamos entender por la "seguridad" de Albert Camus, la pretensión que consiste en querer juzgar por sí mismo de la verdad y del error, siendo así que la verdad ha sido *revelada* a la izquierda, en la izquierda, revelada según una evidencia tan aplastante que toda tentación de someterla a un juicio individual es ya, por sí sola, un monstruoso absurdo.

Admitamos pues que Albert Camus, si bien a pesar suyo, haya recibido flores de la "derecha". ¿Qué debemos inferir de esto? Por supuesto, a tenor de los acusadores de Albert Camus en "Temps Modernes", que los críticos de la "derecha" no pueden aprobar sino aquellos libros que llevan agua a su molino, o más bien al molino de sus amos. Si el libro de Albert Camus mereció los elogios de "la derecha" será porque "hace el juego" de la derecha, porque es, objectivamente, si no subjectivamente, un *libro de derecha*, un libro que daña a la causa de la revolución, un libro que tiende a mantener a los oprimidos bajo la dominación de los opresores. Se

da por supuesto, naturalmente, que Jean-Paul Sartre no ha recibido jamás elogios de "la derecha", lo que no está probado (me parece que las *Manos Sucias* . . .). Admitamos esto también, sin embargo, admitamos que Jean-Paul Sartre no tenga que reprocharse ninguno de esos aplausos procedentes del lado malo: y ahora volvamos algunas páginas de la carta del propio Jean-Paul Sartre. Leamos: "Y si yo soy un submarino, un cripto, un secuaz vergonzante, ¿por qué es a mí a quien odian y no a usted?" ¿Por qué? . . . Pues, supongo yo, si prosigo el pensamiento de Jean-Paul Sartre, porque los comunistas consideran que Camus no les hace mal mientras que Sartre sí les hace mal. ¿Pero entonces? La revista de Jean-Paul Sartre reprocha a Camus que hace el juego del anticomunismo, por consiguiente de los enemigos del proletariado, puesto que se da por entendido que el comunismo constituye la única esperanza concreta para los oprimidos y no se puede combatir al uno sin combatir a los otros, y al mismo tiempo Jeau-Paul Sartre confiesa que ha dado y que da al comunismo (por consiguiente a los oprimidos) razones para odiarle, para odiarle a él más que a Camus. ¿Jean-Paul Sartre, Jean-Paul Sartre, de quién se burla su dialéctica? ¿De Camus, de nosotros, de usted? Usted declara a Camus culpable respecto al proletariado porque los enemigos del proletariado aprueban a Camus, y al mismo tiempo admite que usted es más culpable aún desde el momento en que ha concitado el odio de los representantes del proletariado. Si la amistad de los anticomunistas prueba algo contra Camus, el odio de los comunistas prueba la misma cosa contra usted: y si este odio no prueba nada, la amistad tampoco. A menos que usted no quiera dar a entender que Camus carece del poder de servir a los oprimidos condenando el comunismo, pero que usted tiene ese poder, y que usted le niega lo que se concede a sí mismo, lo que no me atrevo a creer. Camus es el amigo de los enemigos del proletariado. Usted es el enemigo de los amigos del proletariado. Una cosa se parece mucho a la otra. Sé muy bien que usted lamenta el odio que los comunistas le profesan, sé muy bien que considera inmerecido este odio: "Le diré con franqueza que lamento profundamente esta hostilidad (de los comunistas), a veces llegaría hasta el punto de envidiarle a usted la profunda indiferencia con que le miran. ¿Pero qué puedo hacer yo? . . ." ¿Qué puede usted hacer? No estoy seguro de que no pueda hacer algo. Algunos artículos del tono de "los comunistas y la paz" podrían hacer mucho para que se le trate a usted con

mayores consideraciones en ese campo, en cuanto hombre que puede servir [1]. Pero, en el supuesto de que nada pueda hacer contra el odio de los comunistas, ¿qué puede hacer Camus contra la aprobación de los anticomunistas? O la aprobación de los anticomunistas y la condena de los comunistas prueban la misma cosa, y entonces ustedes, Camus y usted, están en el mismo caso. O bien no prueban nada, la una ni la otra, porque la causa de los oprimidos y la del comunismo no se confunden irremediablemente. Es verdad que no tengo una cabeza filosófica.

No tengo una cabeza filosófica, pero sé afrontar la lectura, capaz de intimidar a cualquiera, de *L'Etre et le Néant*, ese grueso libro que usted no le recomienda a Camus, usando de un tono quizá un tanto protector en demasía. Tal vez permita usted a una incompetencia igual al menos a la de Camus el decirle que considero muy importante este libro que domina por su lenguaje riguroso y eficaz (engañoso a veces) nuestra huidiza realidad interior, nos enriquece en el imperfecto conocimiento de nosotros mismos y nos obliga a contar con usted, al tiempo que le negamos nuestra adhesión (pero voy a comprometerle). En ese libro hay páginas muy brillantes (están al principio, y usted va a figurarse que no he ido más lejos) para mostrarnos, con un lenguaje de poderoso tecnicismo filosófico en el que no habré de seguirle, que la realidad humana es radicalmente distinta de la realidad de las cosas, que no somos al modo que las cosas son, en la plenitud compacta y homogénea del ser, que la conciencia está afectada por el privilegio desgarrador de existir a distancia de sí misma, de proyectarse en un más allá de sí misma que es aún ella misma, de perseguirse sin poder apresarse, de afirmarse negándose, que un hombre no *es* valiente lo mismo que una hoja *es* verde, que un hombre no es ladrón o pederasta lo mismo que una bola es redonda: que es un poco más complicado (digo esto muy mal, y me disculpo, pero quisiera dispensar al lector, a menos que lo desee absolutamente, de tener que acudir a las fuentes donde Camus es indigno de beber); en fin, que existimos con una existencia ambigua, indecisa, contradictoria, inaprensible, que el carácter de lo que usted llama el para sí, es decir, para los no iniciados, la existencia humana tal como la conciencia la capta, consiste en no ser lo que es, en ser lo que no es. A diferencia de las cosas que, ellas sí, son lo que son.

[1] En el momento en que releo las pruebas de este artículo, esto ha empezado ya.

Pero es precisamente esta diferencia, que usted mismo ha sentado con tanta fuerza, la que pierde usted de vista, con algún exceso de facilidad, para las facilidades de la polémica. Es verdad que los hombres no son jamás plenamente lo que son, a la manera como una mesa es plenamente una mesa, lo que hace que sea imposible determinar la pureza de una intención o el grado de una responsabilidad. Pero es verdad también que las cosas no tienen el privilegio de no ser lo que son o de ser lo que no son. Las cosas son o no son, usted mismo lo dice. Un pederasta no es tal vez un pederasta porque se haya acostado una vez con un hombre —no fué sino una vez— y empieza quizá a dejar de ser pederasta, en el momento en que se ha hecho tal, si se niega a reconocerse a sí mismo como pederasta de una vez por todas e irremediablemente. Pero una mesa es una mesa desde que salió de manos del artesano hasta el día en que la rompen en pedazos para echarla al fuego, y si la han roto en pedazos, la han roto en pedazos. No hay materia de discusión en cuanto a la distinción entre la subjetividad y la objetividad, entre el afuera y el adentro, entre el ser para sí y el ser para otro. Hay una acusación posible y una justificación posible de quienes decidieron que la cabeza de Luis XVI sería cortada el 21 de enero de 1793 en la plaza de la Revolución. El debate no está decidido, y se puede empezar el mismo proceso indefinidamente. Pero que la cabeza de Luis XVI ha sido cortada aquel día, esto es absolutamente y plenamente cierto, a menos que haya habido un error de los historiadores, más que improbable. Hay, sin duda, hechos de la historia que no son hechos tan plenamente como una mesa es una mesa, hechos cuya realidad puede ser variada, así como su sentido, según la interpretación y la apreciación —la toma de la Bastilla por ejemplo, o la liberación de París en 1944. Pero hay también en los hechos de la historia un núcleo irreductible al que no puede ser achacada la ambigüedad del "para sí", que *es* al modo de la mesa. O la cabeza de Luis XVI no ha sido cortada, y esto tendría que ser probado, o sí ha sido cortada, y en este caso no ha sido cortada a medias, o desde cierto punto de vista, o según una cierta perspectiva histórica. Después de la caída del cuchillo era posible volverla en todos los sentidos. Había dejado de existir unida a cualquiera otra cosa: con el cuello al que estaba antes unida, con el para sí. Era una cabeza cortada en toda la fuerza de la expresión.

Entonces, si yo escribo: "Los revolucionarios han cortado la

cabeza de Luis XVI el 21 de enero de 1793", usted, Jean-Paul Sartre, tiene el derecho de responderme: "No, no lo han hecho" (pero sería menester probarlo). Usted tiene el derecho de responder: "Sí, lo han hecho, pero tuvieron razón, y he aquí por qué tuvieron razón". Usted tiene igualmente el derecho de responderme: "Sí, lo han hecho, y no tuvieron razón, pero de ello no se deduce que la Revolución misma sea culpable en el conjunto de su obra y deba ser condenada: y he aquí por qué". Pero no tiene el derecho de responderme: "La intención con que usted acaba de recordar la muerte de Luis XVI es sospechosa. No es el momento de hablar de estas cosas. Usted está haciendo el juego de tal o de cual". Usted no tiene el derecho de responderme esto ni siquiera aunque sea verdad. Donde yo le hablo de hechos usted no tiene por qué responderme hablando de intenciones. Donde yo le hablo de lo que es "en sí", absolutamente y de toda evidencia, no tiene usted por qué refugiarse en la ambigüedad del "para sí". Usted puede responderme: "De acuerdo, ¿y qué?". Pero es necesario pronunciar antes el *de acuerdo* o el *no de acuerdo* acerca del hecho. La cabeza ha sido cortada o no ha sido cortada: hay que decirlo. No hay medio de responder: "Según."

Escogí un ejemplo alejado un poco más de ciento cincuenta años de nosotros para dar a entender mejor lo que quiero dar a entender en lo concerniente a cuestiones más actuales. Lo que me sorprende, tanto en su estudio acerca de los comunistas y la guerra como en su respuesta a Camus es que precisamente parezca desvanecerse en él la diferencia que usted ha establecido tan fuertemente entre el no ser lo que se es del "para sí" y la realidad compacta e irreductible de las cosas. Para usted, los hechos cesan, se deslizan en el campo de la "negatividad" humana, donde todo puede ser visto según ángulos diferentes y contradictorios. No son ya hechos en sí sino hechos según la conciencia y en la perspectiva del proletariado en marcha hacia su liberación o según la conciencia y en la perspectiva de sus opresores. Por supuesto, sé que hay hecho y hecho, que la realidad histórica es humana, por tanto, inseparable de su representación en las conciencias de los hombres, calificada por esas conciencias. La agresión en Corea, por ejemplo, no es exactamente un hecho histórico. Siempre es posible discutir para saber quién fué el agresor. Tenemos la firme impresión de que Alemania nos atacó en 1939, y sin embargo, desde el punto de vista formal, jurídico, ha sido Francia quien atacó a Alemania. Es difícil sostener que los coreanos

del sur, armados con sus calzones, como decía un diario inglés, hayan atacado la punta de la bota de los coreanos del norte, pues han sido los carros de asalto de los coreanos del norte los que pasaron la frontera de los coreanos del sur, quienes, por lo demás, no tenían tales carros. Es igualmente difícil sostener que han sido los norteamericanos quienes atacaron a Corea del norte puesto que no había tropas norteamericanas en Corea. Pero, en fin, cabe hablar, en rigor, de "provocación" de los sureños, de maquiavelismo de los norteamericanos que pudieron haber retirado sus tropas a modo de una especie de finta, decir que los coreanos del norte acudieron, no como agresores sino como libertadores de sus compatriotas oprimidos, exactamente como los alemanes del IIIer. Reich fueron en socorro de sus compatriotas del corredor en 1939. El hecho es aquí difícil de aislar de su interpretación. Una "agresión" no es un hecho, es un juicio sobre un hecho. Es imposible determinar al agresor sin una definición previa de la agresión y una concordancia de las conciencias sobre la definición propuesta. Pero la cabeza de Luis XVI ha sido cortada o no lo ha sido. Pero las bombas bacteriológicas han sido empleadas en Corea por los norteamericanos o no han sido empleadas. Aquí, se trata de hechos históricos desnudos, de hechos plenos, de hechos que se bastan a sí mismos. Puede haber desacuerdo acerca de su realidad. Puede haber desacuerdo en cuanto al juicio que se pronuncie sobre ellos. Pero no puede haber, en cuanto les atañe, una posición ambigua, una actitud intermedia entre el *sí* y el *no*. No participan del privilegio de *no ser lo que son*. Son del mismo modo que son las cosas. Son o no son.

Pero, a lo que parece, Jean-Paul Sartre, no le gusta a usted enfrentar los hechos históricos tal como son, en su ser o en su no ser irreductibles. Necesita usted antes, para servirse de ellos, hacer que los digiera el para sí, no le interesan sino a partir del instante en que usted los ha *desrealizado* para hacerlos aparecer en la conciencia de Camus que se queja de la crítica de "Temps Modernes", o en la de usted, que lo contradice, en la conciencia del proletariado en lucha, o en la conciencia de quienes defienden sus privilegios contra el proletariado. Reconozco que se vuelven entonces maravillosamente dúctiles, una excelente materia para las proezas demostrativas de usted. ¿Pero dónde han ido a parar? Hablemos un poco, por ejemplo, de esas manifestaciones de la primavera a las que el partido comunista envía sus tropas para la defensa de la paz, contra la política agresiva del grupo atlántico. Que esas manifestaciones,

las de la calle, la de la huelga general, hayan tenido poco éxito no tiene nada que ver: el éxito no es una justificación, y por lo demás un fracaso inmediato puede preparar el éxito a largo término. Si se amplía el debate, como usted lo hace, se puede aportar, a la "defensa de la paz", tal como la practican los comunistas, tal como le piden al "pueblo de Francia" que la practique, argumentos bastante fuertes. Después de todo, es posible que los Estados Unidos y sus aliados preparen, so pretexto de una política defensiva, una agresión contra la Unión Soviética. Es posible que la Unión Soviética no prepare ninguna agresión contra los Estados Unidos y sus aliados. Es posible que esta agresión, incluso si efectivamente está siendo preparada, esté justificada por la opresión que el capitalismo hace pesar sobre cientos de millones de hombres a quienes sólo libertará una derrota militar del capitalismo. Es posible que la inquietud reinante en el mundo occidental a propósito de las intenciones soviéticas sea alimentada por los fautores de guerra capitalistas, o que, si la alimentan los armamentos soviéticos, sea un derecho de la U.R.S.S., campeona del proletariado en servidumbre, empujar al capitalismo al límite de sus contradicciones internas con el fin de precipitar su caída. Estamos aquí en un campo donde pueden presentarse argumentos muy fuertes de un lado y de otro, argumentos que no convencerán, por supuesto, sino a aquellos que ya estén convencidos.

Pero sería preciso no olvidar el núcleo sólido del poblema. El "pueblo de Francia" fué invitado a manifestarse contra un hecho definido: la venida del general Ridgway a Europa; era preciso manifestarse contra la venida del general Ridgway a Europa porque el general Ridgway, Ridgway-la-Peste, había utilizado contra los coreanos del norte armas bacteriológicas. Si el general Ridgway había utilizado las armas bacteriológicas en Corea, las manifestaciones pedidas por el partido comunista estaban justificadas. Si no las había utilizado, se movilizaba al "pueblo de Francia" por una impostura, por una impostura que es preciso calificar de criminal puesto que tendía a soliviantar el odio contra un hombre, contra hombres acusados mentirosamente. Usted me responderá, tal vez, Jean-Paul Sartre, que la utilización de armas bacteriológicas por los norteamericanos es cosa cierta: dudo que usted lo haga. Usted sabe muy bien que es harto improbable, no porque haya sino negada enérgicamente por los norteamericanos, no porque hubiese sido odiosa sino porque hubiera sido absurda: porque no se imagina siquiera por qué una

nación provista de medios militares tan poderosos como aquellos de que disponen los Estados Unidos iba a tirar sobre Corea del norte unas cuantas bombas ridículas cargadas con unos bichos ineficaces, sin haberse cuidado de experimentar antes esos artefactos, entregando así, en pura pérdida, al enemigo, prematuramente, los secretos de un método de guerra en su infancia, sin esperanza de obtener una decisión militar. Cuando la bomba atómica fué lanzada sobre Hiroshima, estaba a punto, y producía su pequeño efecto. Usted sabe también que las acusaciones referentes al empleo de armas bacteriológicas proceden del mismo sitio donde se acusa a las religiosas francesas de matar niños pequeños, lo que no es muy verosímil. Usted sabe también que las confesiones de los aviadores norteamericanos no quieren decir rigurosamente nada. Me responderá que todo esto, a lo más, consiste en presunciones de inocencia, que si el empleo del arma bacteriológica por los norteamericanos no está probado, lo contrario tampoco está probado. Persisto en sostener que lo contrario es infinitamente más probable por las razones dichas. Admitiendo incluso que la incertidumbre sea la misma en los dos lados, subsiste el hecho de que el partido comunista ha sido amotinado, o se ha intentado amotinar a los franceses, contra un hombre y contra una nación acusando a este hombre y a esta nación de crímenes problemáticos, y si la culpabilidad del general Ridgway es sólo *posible*, la culpabilidad del partido comunista es cierta, pues los franceses fueron invitados a odiar invocando una posibilidad disfrazada de verdad, es decir, una mentira: presentar como seguro lo que no es seguro es mentir. Lo sé también: si el capitalismo no cometió el crimen invocado, cometió otros. En este caso, que se le combata en nombre de los crímenes que ha cometido. La justicia de una causa no justifica las mentiras utilizadas para servirla. Incluso resulta difícil no creer que, más allá de ciertos límites, que se alcanzan muy pronto, la causa que se sirve valiéndose de una demasía de crímenes no bascule toda entera en el crimen. Los crímenes comunistas no harán nunca, ciertamente, que la causa del proletariado sea injusta: pero pueden hacer que la causa comunista lo sea.

Tomaré otro ejemplo, al que me disculpará que le conceda alguna importancia, por pequeño que el caso sea, porque me afecta de modo personal. Yo había escrito en "La Table Ronde", hace algunos meses, unas páginas para protestar contra la ejecución de Beloyannis: no porque Beloyannis fuese inocente de haber trans-

mitido por radio informaciones militares al otro lado de la Cortina de Hierro según lo afirmaba el gobierno griego (había sido, al parecer, sorprendido en flagrante delito cerca de su estación emisora) sino porque, en la situación actual del mundo, es imposible trazar una frontera exacta entre el espionaje o la traición y los actos de oposición política: y como es mejor perdonar a los "espías" y a los "traidores" que fusilar a los opositores políticos, como, además, la aplicación de la pena de muerte es siempre un crimen colectivo intolerable, más vale no fusilar a nadie. Un redactor de la revista comunista "La Nouvelle Critique" resumió mi artículo para sus lectores de tal manera que yo aparecía como aprobando la ejecución de Beloyannis. Puede ser —probablemente— que ese redactor haya escrito aquello sin perder su propia estima: desacreditaba a un adversario de la causa. Servía a la causa. No se le ocurría siquiera que, por el servicio de la causa, se había convertido en un canalla. ¿Que el partido comunista haya menester, para estar bien servido, hacer canallas a sus servidores, canallas que conservan su propia estimación, no cree usted que compromete al propio comunismo?

Lo sé. El partido comunista usa de métodos detestables que usted no defiende; pero en fin, existe. Ha sabido agrupar a su alrededor a la mayoría de las fuerzas del proletariado oprimido; ha sabido reducir a la ineficacia, por medio de una eficacia superior, a las otras fuerzas que pretendían tender al mismo objetivo que él y, llegado el caso, supo destruirlas por una eliminación implacable (en España durante la guerra civil) o echarlas al campo capitalista, por efecto de la amenaza que hacía pesar sobre ellas, para acusarlas luego de hacerle el juego al capitalismo. Ha sabido hacer lo que creyó necesario, a veces por medios espantosos, para ser el único depositario de las esperanzas de los oprimidos. Se ha colocado en una situación tal, con fuerzas tales —los recursos de un tercio del mundo a su disposición, el ala activa del proletariado a sus órdenes en otro tercio— que le parece a usted que combatirlo es tanto como combatir a los mismos oprimidos y mantener su opresión. Para afirmar esto, es necesario, aquí también, proceder a la elisión de los hechos que le estorban; pues quizá sea un poco demasiado difícil pasar por alto o borrar en una incidencia desdeñosa, la prosecución perseverante del progreso social en los países que se niegan a aceptar la revolución comunista, en los países escandinavos por ejemplo: si esta prosecución está condenada al fracaso, sería preciso

decir por qué razones. Por lo mismo, habría que explicar por qué la revolución comunista conserva intactas las posibilidades de liberación del proletariado a pesar de la evolución que la condujo a un "socialismo cesáreo" en beneficio del más feroz de los imperialismos. Porque, al fin y al cabo, la cosa no está tan clara. La tesis según la cual el proletariado conserva mayores probabilidades de liberación en el seno de un capitalismo, donde al menos las fuerzas opositoras tienen medios —reconocidos por las leyes— de afirmarse y combatir, que en un régimen nuevo donde medios ilimitados de coacción al servicio de una casta política instalada en el poder de modo que resulta inamovible, la concentración en el seno del Estado, emanación de esta casta, de todos los medios de producción y de cambio, una burocracia todopoderosa, un código de terror permanente y la institución del trabajo esclavista pueden hacer vanos, por siglos, las esperanzas de libertad, de dignidad y de felicidad que nutrieron y justificaron la rebelión proletaria. No digo que esto sea así, aunque yo lo crea. Pero basta que esto sea posible, ¿y quién se atrevería a decir que no sea así, fuera de los propios comunistas?

Usted, Jean-Paul Sartre, no acepta la tesis que le atribuye a Camus (contra su voluntad): "Todo el mal en la historia y todo el bien fuera de ella". No, el bien y el mal están en la historia, el uno y el otro, inextricablemente mezclados, en la historia, es decir, en la acumulación de actos humanos determinados y al mismo tiempo libres, que hacen la historia, pues no es preciso acudir a Marx, que nos dió algo mejor que estas verdades primeras, para mostrar que no existe una Historia divinizada fuera de los hombres que hacen la historia. Pero usted no acepta tampoco, al menos tal supongo, el maniqueísmo comunista según el cual todo el bien está de un lado, puro y sin mezcla; todo el mal, sin mezcla y puro, del otro lado. Se trata, pues, de saber dónde hay más bien, dónde hay menos mal, dónde el mal tiene menos probabilidades de durar y el bien más probabilidades de prevalecer. Su elección en favor del comunismo —del comunismo que le rechaza y le odia—, su elección en favor del comunismo que le hará, sin duda, sufrir la suerte de Petkov, como a millones de sus compatriotas, su elección que podría calificarse de masoquista y que es, tal vez, solamente intrépida (intrépida para usted y también para los otros) implica cierto número de postulados; que hay un dilema capitalismo-comunismo (como si ninguna tercera solución fuera *pensable* o

posible en el actual planteamiento histórico, cuando hay siempre, en todo momento de la historia, un campo de indeterminación donde reside el juego de nuestra libertad); que la servidumbre proletaria es irremediable en el capitalismo; que la burocracia policíaca, el terror y la esclavitud en el régimen comunista son males transitorios, "infantiles", de la revolución comunista; que hay la certidumbre de no-progreso de un lado, y la certidumbre de progreso en el otro; que el porvenir está cerrado de un lado y abierto del otro. Admito que esto sea posible. Pero lo contrario también es posible. Hay que examinar también esta hipótesis: ¿y si la esperanza de los oprimidos fuese utilizada y adulterada en el comunismo, en el comunismo organizado y *armado,* en el comunismo-partido y en el comunismo-nación? ¿Y si usted se hiciera cómplice de esta mistificación?

Así llegamos al problema de los campos de trabajo forzado cuyo derecho a colocar en el centro del debate le niega usted a Camus y que, sin embargo, allí está, ese problema, necesariamente. Porque la elección del comunismo es también la elección de los campos, por mucho que a usted le pese. Porque usted no puede escoger el comunismo, el comunismo real, el comunismo tal como existe, en tanto fuerza activa de nuestra historia presente y posibilidad concreta de victoria, sin elegir también los campos —sean cuales fueren las reservas formales que puede usted hacer sobre los campos, reservas que, por otra parte, el comunismo no ha de tolerar ni puede tolerar.

## UNA LÍNEA COMPROMETEDORA

Hay, pues, el problema de los campos soviéticos de trabajo forzado. El problema de los campos soviéticos de trabajo forzado no incomoda a Jean-Paul Sartre. Es él quien nos lo dice.

Camus se quejó de que se hubiese criticado su libro en "Les Temps Modernes" sin hablar de los campos de trabajo forzado. Este libro implica, según él, la adopción de una actitud frente a esos campos: por tanto, es imposible, sin mala fe, hablar del libro sin hablar de los campos. Jean-Paul Sartre no está de acuerdo. Estima que un crítico tiene derecho a decir de un libro o a propósito de un libro lo que le parezca oportuno decir, escogiendo lo que tiene que decir. Por supuesto, Sartre tiene razón si el libro de

Camus no toma el tema de los campos sino por incidencia, por accidente. No tiene razón si los campos están, de algún modo, en el corazón del libro de Camus, lo que tal vez suceda aun cuando este punto no haya sido ampliamente debatido. Temo que al decir: "Por lo demás, usted no habla tanto de los campos en su libro", Jean-Paul Sartre se refugie en una posición un poco formalista. El libro de Camus es el testimonio de la toma de posición del autor frente a la revolución comunista, y esta toma de posición está particularmente determinada por el empleo, en la revolución comunista, de métodos de los que son los campos el ejemplo más típico en el momento actual. Admitamos que se pudiera hablar del libro de Camus sin hablar de los campos. Es indudable que, sin hablar de los campos, no se puede hablar de la posición de un escritor francés de hoy frente al comunismo. Toda la cuestión está en saber si el crítico restringe o extiende el debate. Sin duda, Francis Jeanson, crítico de "Temps Modernes", hubiera podido escribir, sin inconveniente, un estudio acerca del *empleo del adjetivo en L'Homme Révolté, o acerca de los aportes procedentes de Bakunín en L'Homme Révolté,* sin hablar de los campos. Pero si se discute la posición de Camus ante el comunismo, ya sea o no sea a propósito de *L'Homme Révolté,* será indudablemente necesario hablar de los campos. Si se discuten las razones que alguien pueda tener, es decir, también las razones que nosotros podamos tener, para elegir el comunismo o para elegir contra él o para desinteresarnos del problema, siempre será igualmente necesario hablar de los campos. Jean-Paul Sartre lo sabe tan bien, por lo demás, que él mismo habla de los campos:

"No se advierte claramente por qué, de pronto, exige Ud. que se pongan sobre el tapete, como no sea justamente porque informadores mal informados le hayan hecho creer que con ello nos pondría en un trance embarazoso. Usted saca partido del hecho innegable de que Jeanson, *en uso de su derecho,* no habló de los campos soviéticos a propósito de su libro, para insinuar de este modo que yo, director de una revista que se declara comprometida, no he abordado jamás la cuestión, lo que sería, en efecto, una grave falta de honradez. Pero resulta que esto es falso: algunos días después de las declaraciones de Rousset, consagramos a los campos un editorial que nos comprometía enteramente y varios artículos: y si usted compara las fechas verá que el número estaba compuesto *antes* de que Rousset hubiese intervenido. Por lo demás, poco importa:

yo sólo quería mostrarle que hemos planteado la cuestión de los campos y tomado posición en el momento mismo en que los descubría la opinión francesa. Volvimos sobre el asunto algunos meses más tarde *en otro editorial* y fijamos nuestro punto de vista en artículos y notas. La existencia de esos campos puede indignarnos, causarnos horror; es posible que nos obsesione: pero, ¿por qué habría de crearnos una situación embarazosa?"

He aquí una declaración muy firme. ¿Pero su misma firmeza, no será de índole tal que pueda suscitar en el espíritu del lector cierta ilusión de claridad? Se nos dice, en efecto, que "Les Temps Modernes", después de haber hablado de los campos de trabajo forzado al mismo tiempo que David Rousset, si no lo hicieron antes que él, y al mismo tiempo que "la opinión francesa" (de hecho, el sistema concentracionario soviético se conocía mucho antes de la guerra, como se conocían los procesos de autoacusación, el gran terror que siguió al asesinato de Kirov, la represión de las revueltas campesinas y las deskulakizaciones), han insistido varias veces sobre el asunto. De ahí pudiera concluir el lector mal informado que "Les Temps Modernes", no contentos con haber "descubierto" los campos soviéticos, han proseguido valientemente, en los meses siguientes, la lucha de la que habían dado la señal. Lo que no se dice es que si "Les Temps Modernes" continuaron hablando de los campos lo hicieron, sobre todo, para alarmarse por el vigor de la campaña de David Rousset, para inquietarse por las armas que esta campaña daba al campo antisoviético, para reprocharle el desviar la atención de las taras y de las injusticias de las sociedades occidentales, y finalmente para decirle a Rousset que ya no tenían nada en común con él. Esto que, mediante una hábil utilización de términos equívocos, intenta mostrar Jean-Paul Sartre como el signo de un remordimiento, o de un retroceso. ¿Qué pensar, por otra parte, de sus fórmulas: "La existencia de los campos *puede* indignarnos, causarnos horror; *es posible* que nos obsesione...?" O la existencia de los campos indigna a Jean-Paul Sartre y a sus amigos o no los indigna. O los obsesiona o no los obsesiona. Se trata de un sí o de un no, no se trata de una posibilidad. Demasiada reserva, aquí, en cuanto a los sentimientos profundos. Demasiado pudor. Se tiene una opinión, qué diablo: y si se tiene, ¿por qué no darla? "Pudiera ser que..." Para ser un hombre que no se siente incómodo es demasiado embarazo.

Lo sé. Procedo de mala fe. No tenía más que seguir la lectura

unas líneas más allá. Jean-Paul Sartre que, sin duda, percibía que el "pudiera ser que" no daba un sonido muy bueno, se resuelve a salir del mundo de la posibilidad: "Sí, Camus, esos campos me parecen, como a usted, inadmisibles: pero igualmente inadmisible el uso que la 'prensa llamada busguesa' hace de ellos diariamente. Yo no digo: el malgache antes que el turcomano; yo digo que no se deben explotar los sufrimientos que se infligen al turcomano para justificar los que nosotros infligimos al malgache. Les he visto regocijarse, a los anticomunistas, por la existencia de esos presidios, les he visto hacer uso de ellos para tranquilizar su conciencia; y no tuve la impresión de que acudiesen en socorro del turcomano sino de que explotaban su desdicha como la U.R.S.S. explota su trabajo. He aquí lo que yo llamaría el *full-employment* del turcomano . . ." Abro un paréntesis. Admirad el virtuosismo del malabarista de la polémica. Ya que los campos dan argumentos a los adversarios del comunismo, ya que los adversarios del comunismo están *contentos* de emplear esos argumentos, tal como los adversarios de cualquier régimen están *contentos* de utilizar contra él las pruebas de su ferocidad, de su estupidez, he ahí a los responsables de los campos y a los que protestan contra los campos despachados juntos, espalda contra espalda, como si los periódicos clandestinos de la Resistencia no hubieran utilizado los sufrimientos de los deportados contra el régimen hitlerista. Como si Aragón no hubiese escrito un poema sobre Auschwitz. Como si el mismo Jean-Paul Sartre no hubiera estado contento de utilizar contra el capitalismo norteamericano, que él odia, como está en su derecho, que él odia más que al comunismo soviético, lo que sigue siendo su derecho, la discriminación racial y el trato abominable que a veces se inflige a los negros en los Estados Unidos. Como si en las revoluciones francesas del siglo XIX no se hubieran paseado por las calles los cuerpos de las víctimas para amotinar al pueblo. Cierto; las víctimas de los regímenes de verdugos sirven de armas a los adversarios que a veces no valen más que aquéllos. ¿Y qué? Si la carta de Jean-Paul Sartre fuera puesta, lo que es improbable, ante los ojos de un "turcomano" cualquiera de los campos de trabajo forzado —o de un polaco, de un balto, de un alemán del Volga o de un gran ruso— apostamos a que el turcomano estaría agradecido a Jean-Paul Sartre por haberle enseñado que es la víctima de dos explotadores igualmente criminales: el que le ha puesto donde está y el que se indigna de que lo hayan puesto allí. Cierro

el paréntesis. Continúo la lectura de Jean-Paul Sartre: "Seamos serios, Camus, y dígame, haga el favor, qué sentimientos han suscitado las revelaciones de Rousset en un corazón de anticomunista. ¿La desesperación? ¿La aflicción? ¿La vergüenza de ser hombre? Vamos, vamos. Es difícil, para un francés, ponerse en lugar del turcomano . . . El único sentimiento que han provocado en él esas informaciones es —me cuesta trabajo decirlo— *alegría*. Alegría porque al fin estaba en posesión de *su prueba* y se iba a ver lo que se iba a ver . . ." Suspendo la cita. Pero no acaba aquí. La demostración continúa. La demostración según la cual cada vez que se denuncian los crímenes comunistas se regocija a los anticomunistas, mientras que, sin duda, cuando se denuncian los crímenes norteamericanos o franceses se provoca en los comunistas, únicamente, una virtuosa indignación. La conclusión es que se debe *distinguir entre esclavos* so pena de sentir hacia ellos sólo una simpatía de principio. Distinguir entre esclavos, es decir, ocuparse ante todo y sobre todo de los esclavos del capitalismo. "La única manera de acudir en ayuda de los esclavos de allá es tomar partido por los esclavos de acá". Confieso que esta última fórmula me deja perplejo. Si se protesta a gritos, lo que debe hacerse, contra la muerte que amenaza a un negro americano, ¿cuánto prolongará esto la vida de los millones de los réprobos del *Gulag?* Si se mejora la suerte de los obreros de Billancourt, lo que también debe hacerse, ¿qué alivio llevará esto a los esclavos de Kolyma? Y si se desmantelan las defensas que, mal o bien, opone la alianza atlántica a la expansión de la U.R.S.S. al servicio de la Revolución comunista o a la expansión de la Revolución comunista al servicio de la U. R. S.S. (importa poco el orden de los términos), me parece que el resultado lógico será un aumento muy sensible del número de campos de trabajo forzado y de los pensionistas de esos campos antes que un resultado contrario. Es verdad, repito, que yo no tengo una cabeza filosófica.

Recapitulemos. Después de algunas vacilaciones, algunos "pudiera ser que", Jean-Paul Sartre se tira al agua. "Sí, Camus, esos campos me parecen tan inadmisibles como a usted . . ." Ya estamos. ". . .Inadmisibles; *pero* . . .". Ya estamos en el *pero*. ¡Qué pronto hemos llegado! Una línea, una sola para la condena formal y categórica de los campos. Una, dos, tres, cuatro . . . , setenta y ocho líneas —setenta y ocho, ni una menos, las he contado—, setenta y ocho líneas para condenar la alegría interesada que toda revelación sobre los campos

suscita en los amos capitalistas de Occidente, acerca del peligro que hay en permitirles que conciten la opinión del mundo contra el régimen soviético con el argumento de los campos, acerca del peligro que se corre al hacer el juego de los señores del cigarro puro y de sus lacayos de la prensa, contra el proletariado oprimido del que la Unión Soviética es la esperanza concreta. Para los cientos de presidios del *Gulag*, para los veinte millones de condenados a ruina fisiológica y a la muerte en esos presidios, para los hombres y las mujeres vestidos con un harapo, alimentados con un pedazo de pan helado, abrigados en una choza o en un agujero, que desentierran el oro, talan árboles, sufren los golpes de los cómitres y mueren de tifus a cincuenta grados bajo cero en el desierto ártico, para la más grande empresa esclavista de la historia en beneficio de la política de poder de un gran imperio y de las cajas de una policía política implacable, para la alianza del fanatismo de los inquisidores, de los métodos de los negreros y de la dictadura burocrática, para lo que ninguno de los horrores de la historia conocida había brindado, sin duda, un modelo de tanta perfección y de semejante dimensión, una línea; para la utilización que se hace de esas cosas contra el régimen donde están, por los regímenes donde no se dan tales cosas, así sean tan inhumanos como se quiera en sus abusos y quizá en sus principios mismos, para denunciar la utilización ingrata que pudieran hacer de esas cosas los señores del cigarro puro y sus *lacayos* de la prensa, setenta y ocho líneas. ¡Qué aliento tan corto para la primera indignación! ¡Qué amplio para la segunda! Los campos soviéticos sublevan a Jean-Paul Sartre. Pero el partido que la propaganda antisoviética puede sacar contra quienes los han imaginado, los conservan y los explotan, le subleva setenta y ocho veces más. Se me permitirá considerar un poco fuerte la diferencia entre ambas medidas.

¿Qué ha sucedido, pues? Ha sucedido que los campos soviéticos, todos juntos, con su inmensa y miserable carga humana, han seguido en el espíritu de Jean-Paul Sartre la misma pendiente que las afirmaciones comunistas referentes a la guerra bacteriológica y a Ridgway-la-Peste. Su realidad ha sido diluída. Han pasado de su existencia de hecho, evidentemente un tanto molesta, a este otro tipo de existencia en el que ya no se considera su realidad sino según lo que puede aportar de malestar en la conciencia de un comunista o de un hombre que cree que la causa de la justicia y de la libertad en el mundo es inseparable de la lucha conducida por

los comunistas, y según lo que puede aportar en forma de justificaciones, argumentos polémicos, satisfacciones, a quienes luchan contra el comunismo. Su realidad es devorada por el *para sí* sartriano. Casi toda. No queda sino un huesecillo, un pequeño huesecillo sólido, que tiene las dimensiones de una línea. Han sido borrados en las llanuras de Siberia, donde es muy difícil aprobarlos, para no subsistir sino en los carteles de "Paz y Libertad" donde, entre las manos de los adversarios de la U.R.S.S., asumen la figura de argumentos antisoviéticos. Por medio de un escamoteo vertiginoso de ilusionismo polémico, a fin de cuentas acaban por ser utilizados, no contra el comunismo sino contra el anticomunismo. Seamos justos: en la proporción de un setentainueveavo, aproximadamente.

Pero lo que más sorprende del asunto es que el pequeño huesecillo que el para sí sartriano no ha podido masticar, que hubo de dejar ahí fuera, bastó para hacer vano todo el trabajo de digestión dialéctica del que el huesecillo es el inoportuno residuo. "Los campos soviéticos existen —nos dice en sustancia Jean-Paul Sartre—. Son *inadmisibles*. Pero si se dice que existen y que son inadmisibles se regocija a los señores del cigarro puro." Toda condena de los campos lleva agua a los grandes molinos de la explotación capitalista. ¿Conclusión? La conclusión es, justamente, lo que falta. Si no se deben suministrar justificaciones a los explotadores, no hay que condenar los campos. O al menos será preciso condenarlos en silencio, en el secreto de la propia conciencia. Callaos, desconfiad de los oídos enemigos... Esto puede sostenerse. Pero si no se debe decir nada, no se debe decir nada. Jean-Paul Sartre ha empezado por decir lo que no se debe decir con el fin de demostrar lo que no se debe decir. Pero como se dice, lo que está dicho, dicho está. "Sí, Camus, me parecen como a usted inadmisibles esos campos..." Firmado: Jean-Paul Sartre. He aquí materia suficiente para nutrir la propaganda de los señores del puro. Tienen en su poder la condena de los campos pronunciada por un escritor célebre. Corta pero buena. Tanto más preciosa cuanto que procede de un hombre que proclama desde los tejados la simpatía que le liga a la esperanza concreta del proletariado, es decir, a la lucha de la U.R.S.S. por la extensión al universo de la revolución realizada en su territorio, y así, no es sospechoso de ninguna complicidad servil con ellos. Una línea de Jean-Paul Sartre contra los campos vale más que cien artículos de François Mauriac o de Thierry Maulnier que son, como

todo el mundo sabe, perros de la pluma al servicio de las cajas de caudales. Se pueden hacer grandes cosas con esta línea, y si resulta un poco corta, el comentario proveerá. ¿Quién es ese falso aliado de la esperanza concreta que empieza por escribir, negro sobre blanco, un poco cándido, un poco maquiavélico de más, lo que conviene dejar en lo negro o al menos en un gris propicio? Los comunistas, sí, son lógicos. La confesión de que los campos existen y de que son lo que son entrega a los adversarios del comunismo los mejores argumentos. En consecuencia, no se debe confesar. Los campos no existen. Los campos no existen, y si existen, son agradables lugares de vacaciones donde los pensionistas gozan de todas las ventajas de la vida al aire libre, de ejercicio y de una sana educación política. O si son presidios, son presidios donde sólo están encerrados abominables criminales que merecieron cien veces lo que les ha sucedido. No hay tales campos. O si los hay, son idílicos. O son campos duros pero justos. ¿Pero campos abominables, intolerables (perdón: inadmisibles)? Los comunistas saben muy bien que si se reconoce que la U.R.S.S. inflige a veinte millones de hombres y de mujeres, a una décima parte de su población, un trato abominable, intolerable, o sólo inadmisible, la causa de la U.R.S.S. habrá sido deshonrada y gravemente comprometida ante los ojos de la muchedumbre inmensa de los que tienen cajas de caudales que defender. Si hay que levantar la voz en favor de quienes agonizan en esos campos, hay que aceptar también el perjuicio que se causará a la U.R.S.S.: y si no hay que perjudicar en ningún caso a la U.R.S.S. habrá que dejar que agonicen en silencio dentro de esos campos. Veinte millones de presidiarios es una de esas cosas que producen mal efecto. Porque, a poco que se reflexione y aunque no se reflexione, hay una cifra de presidiarios por encima de la cual se plantea el problema del régimen que mantiene esos presidios por necesidad o por lujo, una cifra de presidiarios por encima de la cual ese régimen deja de ofrecer al mundo la faz de la esperanza para tomar otra cara —donde todo vuelve a ser puesto sobre el tapete. No hay que soltar prenda por consiguiente. No hay que tirarlo todo por la borda. No confeséis jamás. Los comunistas no confiesan, y he aquí a este Sartre que, con un aire inocente, acaba de hacerles una visiteja a los señores de gruesas suelas que ajustan, en sus oficinas, y ponen a punto, la represión anticomunista, con el aire de un hombre atiborrado de escrúpulos que se sienta ante la mesa: "Hay algo que no debiera contarles. Sobre

todo, no lo utilicen contra ellos. Son buenos muchachos." Pido perdón por haber recurrido a una parábola policíaca: pero Jean-Paul Sartre no me guardará rencor pues él la empleó primero. Por lo demás, yo no digo aquí lo que pienso. Digo lo que pensarán los comunistas que no piensan como yo. Se sabe que no tienen la costumbre de pintar la conducta de quienes les perjudican con colores muy honrosos.

El caso es que el reconocimiento por Sartre de la existencia de los campos y esta condena de los campos, el uno y la otra rodeados por tantas precauciones y seguidos de remordimientos, tienen un motivo honorable. Sartre sabe que los campos existen, y que son una cosa bastante fea. No quiere mentir. No quiere callarse siquiera, no quiere callarse del todo porque esto no estaría bien. No tiene la torpeza de tomar por cuenta propia el argumento que Camus le ha reprochado: "Los campos soviéticos no nos atañen. Ocupémonos de lo que sucede en nuestra casa, de las cosas de que son responsables los franceses. Ocupémonos de nuestros tugurios, de nuestros métodos policíacos, que no son nada hermosos, de nuestro colonialismo . . ." Sartre sabe bien que si aceptase en todo su rigor este principio: "Cada cual en su casa. Barremos delante de nuestra puerta. Soberanía nacional en materia de atrocidades", perdería el derecho de ocuparse de lo que pasa en Grecia y en España, y de hablarnos de los negros norteamericanos que se encuentran tan fuera de nuestras fronteras como los letones. Sabe bien, por lo demás, que ese argumento es innoble. No quiere callarse. Pero quiere transportar el acento de una verdad que no es buena para los comunistas a otras verdades que pueden servirles a los comunistas. Hablemos de los campos soviéticos. Pero no hablemos demasiado: y no olvidemos, cada vez que hablemos, de hablar también y de hablar más, de hablar más severamente de nuestros tugurios —incluso si se muere con rapidez infinitamente menor en nuestros tugurios que en los campos— y de los negros norteamericanos —incluso si el número de negros norteamericanos ejecutados injustamente es un millón de veces menor que el de deportados a Siberia. Se trata, en suma, de decir la verdad, porque se tienen deberes hacia la verdad, sin causar perjuicio a la U.R.S.S., esperanza concreta. ¿Pero si esta verdad dañase a la U.R.S.S.? Aquí está el drama. Servir a la verdad sirviendo a la U.R.S.S. es, en este asunto, fallar los dos blancos al mismo tiempo. ¿Una pequeña línea de desaprobación, seguida de setenta y ocho líneas de *peros* cuando se trata de veinte

millones de presidiarios, estará a la medida de la verdad? ¿Será la verdad? Y sin embargo, esta verdad, esta terrible, abrumadora, verdad, reducida por el escrúpulo sartriano a las proporciones de una breve y tímida incidencia ("pasemos, pasemos . . . ") es, a pesar de Sartre, toda la verdad, es bastante para que la confesión sea registrada, para que el crimen sea denunciado y para que la sociedad que hizo de ese crimen uno de sus pilares institucionales quede envuelta en la condena. La verdad ha sido traicionada por el escrúpulo de no perjudicar a la U.R.S.S. y la U.R.S.S. ha sido traicionada por el escrúpulo de no mentir. Hermoso resultado, en verdad. Todo lo que Jean-Paul Sartre salvó en este negocio ha sido su mala conciencia.

Porque de esto se trata. Jean-Paul Sartre acepta todo en el comunismo, menos la buena conciencia comunista. Acepta los crímenes comunistas, pero no la buena conciencia comunista, en el crimen, las mentiras comunistas, pero no la buena conciencia comunista en la impostura. No quiere renunciar al derecho de juzgar los métodos comunistas, de desaprobarlos, incluso cuando cree necesario buscarles disculpas, o de combatir la ventaja que los adversarios del comunismo tratarán de sacar contra el comunismo. Es demasiado escrupuloso, demasiado honrado, demasiado delicado, demasiado decadente para instalarse en la certidumbre de que los campos no existen o de que honran a la humanidad tal como son; y sin duda también para aceptar enteramente los procesos de Moscú o la campaña contra la coca-cola en nombre de los derechos del alcoholismo nacional, o el patriotismo nuevecito de los que habiendo hecho todo lo posible para abrir a Alemania las fronteras de Francia cuando Alemania nos amenazaba, aparecen ahora con el penacho arrogantemente plantado sobre el mechón barrasiano y el ojo fijo a quince pasos sobre la línea azul de los Vosgos. Nada de esto puede gustarle mucho. Pero si lo dice demasiado alto, su voz se unirá, quiéralo o no lo quiera, al concierto anticomunista, y habrá de incomodar a la U.R.S.S. en esta conquista del mundo de la que el mundo espera o debería esperar su libertad. Se contentará, pues, con musitar. Desaprobará lo que no es posible aprobar, pero en su fuero interno o en ese fuero exterior de dimensiones relativamente modestas que es "Les Temps Modernes", con muchas precauciones, con la mezcla de alondra-caballo que añade, a una línea contra los campos, setenta y ocho líneas contra los burgueses que tienen el descaro de explotar los campos contra la U.R.S.S. Seguirá a los

comunistas por todas partes, en cuanto a lo esencial o al menos en cuanto a lo que él crea esencial, pues lo esencial para los comunistas pudiera ser, precisamente, la adhesión absoluta que él les niega. Hará lo que sea preciso para que su sistema de dominación se extienda a toda la tierra, a condición de reservarse él un pequeño territorio privilegiado donde no tendrá el derecho de dictar las leyes de lo verdadero y de lo falso, de lo justo y de lo injusto. Salvará contra viento y marea (¡y qué viento, y qué marea!) el pequeño rincón de sus queridas inquietudes, el en cuanto a mí o el para sí burgués donde se le permitiría pasearse de largo a largo interrogándose, desaprobando lo que uno sigue, sin dejar de seguirlo, o aprobando sin aprobar del todo, o desaprobándose a sí mismo de haberlos aprobado o desaprobándose de haberlos desaprobado. *Ein gutes Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen,* una buena conciencia es una dulce almohada, se lee, en letras bordadas, en las almohadas alemanas. No siempre. Hoy no. Los intelectuales de nuestro tiempo han aprendido a desconfiar de la buena conciencia. Saben todo lo que puede ocultar una buena conciencia. Pero una mala conciencia lo arregla todo. Marchar al mismo paso y hacia la misma meta que los ejércitos conquistadores de la civilización del Gulag no es posible para un alma delicada con una buena conciencia. Poned una mala conciencia en lugar de una buena, y todo está perfecto. Siempre se podrá protestar, si un día le ponen a uno delante de los campos del Gulag o en uno de los campos del Gulag: "Yo no quise esto." Se ha encontrado en la aceptación del desgarramiento interior el acuerdo consigo mismo. "Puesto que no tengo buena conciencia, ¿qué se me puede reprochar?" Se adormece uno, de esta manera, todas las noches, en la dulce almohada de la mala conciencia.

Sé muy bien que Sartre puede responderme: "¿Y usted? Cuando usted protesta contra las injusticias del mundo que se opone al mundo soviético, cuando usted reconoce que no todo está bien en la suerte de los negros de Norteamérica o en los barrios obreros, o en las cárceles de España, cuando usted protesta contra la ejecución de Beloyannis, cuando denuncia de manera, después de todo, ineficaz las taras de un capitalismo que usted defiende de hecho, ¿no busca usted también el refugio de la mala conciencia, no trata usted también de engañarse a sí mismo?" Y sin embargo, hay una diferencia. Esta diferencia consiste en que es posible combatir no sólo los abusos del capitalismo sino al propio capitalismo en el seno de la sociedad capitalista, mientras que no es posible combatir al

sistema soviético (el detalle de los veinte millones de presidiarios por ejemplo) en el interior de la sociedad soviética. Se puede negar, como lo niega Jean-Paul Sartre, que existe fuera del comunismo, realizado concretamente en la forma staliniana, y del capitalismo más o menos norteamericano, una tercera vía posible. Pero si esta tercera vía existe, hay esto de cierto: es que existe de este lado de la "Cortina de Hierro" y no del otro lado. Hay acá una posibilidad de palabra, de indignación, de rebelión contra la injusticia de allá. No hay allá la posibilidad de palabra, de indignación, de rebelión contra la injusticia de allá. Yo creo que el régimen "capitalista" ha vivido su tiempo. Creo que será preciso, quiérase o no, cueste lo que cueste, construir la sociedad nueva donde la relación de amo y servidor en la actividad económica haya sido, al fin, superada por otros métodos que no sean los del "socialismo cesáreo". Pero si esta posibilidad existe, existe en el mundo capitalista, por odioso que pueda ser, y no en el otro, allí donde los antagonismos pueden nacer y crecer, no allí donde todo el peso abrumador del poderío social aplasta, desde su nacimiento, todo proyecto opositor. Suponiendo incluso que capitalismo y "socialismo cesáreo" valgan el uno tanto como el otro, despotismo por despotismo, miseria por miseria, atrocidad por atrocidad, veinte millones de presidiarios allá, veinte acá, subsistiría siempre que el uno puede ser criticado, desaprobado, combatido, y el otro no. Formulemos una hipótesis: la U.R.S.S. y las democracias populares vasallas dejan de ser la esperanza concreta, abandonando a su suerte a los oprimidos del mundo capitalista. Los oprimidos del mundo capitalista no dejarán de tener buenos medios de defensa, voces bastante potentes para defenderlos, bastante buenas probabilidades de dar fin a la opresión. ¿Pero si aquellos que pueden hablar, en el mundo capitalista, dejan de testimoniar en favor de los oprimidos del mundo soviético, que les quedará a los oprimidos de allá? Las víctimas del capitalismo son numerosas, lo concedo. Gritan cara al cielo y es preciso gritar con ellas. Pero ¿qué hacen las víctimas amordazadas del otro lado? ¿No será preciso prestar nuestra voz a su silencio? ¿Si no hablamos nosotros, quién hablará?

Quiero ir incluso más lejos. Quiero admitir, hasta el extremo, la tesis de Jean-Paul Sartre. Si, los campos soviéticos son un arma de propaganda, un arma excelente, a fe mía, en manos de aquellos que piensan menos en hacer retroceder el sufrimiento de los hombres sobre la faz de la tierra, que en defender muy sustanciales

privilegios. Si, es un poco fácil, un poco demasiado fácil responder a los desesperados, a los humillados, a los hambrientos, o sólo a los explotados: "Id pues a ver si estaréis más a gusto en los campos de Siberia". Sí, los señores de los cigarros puros estarían bastante fastidiados si no pudieran utilizar este argumento, el capitalismo se debilitaría notablemente si no pudiera usar para su defensa el chantage del terror comunista. En este caso, los mejores servidores del capitalismo no son los que denuncian los campos, sino quienes los han hecho.

No sería cosa de hacer el silencio sobre los campos, Jean-Paul Sartre, usted mismo lo reconoce. No se trata siquiera de hacer un silencio a medias que nada tendría de glorioso y que no serviría de gran cosa. Se trata de hacer de tal suerte que los campos desaparezcan, y que sea hacedero, para cualquier comisión investigadora, ir a comprobar que los campos no existen ya.

Entonces, si ya no hay campos, usted podrá verdaderamente no hablar más de los campos, usted podrá ahorrarse esta línea única, seguida de setenta y ocho líneas de "peros", que tanto le costó escribir: usted podrá callarse acerca de los campos, como tiene tantas ganas de hacer y, lo que es aún más importante, los otros, todos los otros, Rousset, y Camus, y Jean-Paul David, *deberán* callarse: y no habrá ya, de este lado, para los que defienden sus privilegios, ninguna diversión posible. Piense un instante en la fuerza que tendría, en la terrible fuerza que tendría, viniendo al encuentro de todas las protestas contra todas las injusticias, una U.R.S.S. que avanzase hacia nosotros con un rostro humano.

Usted me dirá quizá que usted nada puede hacer, que nada podemos hacer. Si usted dice esto, será la condena más decisiva que usted pueda pronunciar contra la U.R.S.S. Porque usted habrá reconocido así que el régimen al que usted no quiere perjudicar no brinda ningún asidero para la conciencia humana. Pero usted sabe que usted puede, que algo podemos nosotros. Usted sabe que los campos no son una creación de lujo, la creación artística de un sadismo desinteresado. Usted sabe que existen, que no se mantienen sino porque se los considera útiles, que en tanto que sus ventajas sean consideradas superiores a sus inconvenientes, seguirán existiendo. Existen por el trabajo gratuito que ponen a la disposición del régimen y por su función en un vasto sistema represivo e intimidatorio. Se trata de hacer de tal suerte que sus inconvenientes sean mayores que sus ventajas. Se trata de crear en el mundo, en este

mundo que la U.R.S.S. tiene interés en abrir, en ver desmantelarse, desarmarse ante ella, un tal movimiento de opinión, un tal sobresalto de la opinión, contra las instituciones del terror, que aparezca al fin claramente a los jefes más fríos y cínicos que el terror es un mal negocio. Piénselo. Si los ejércitos se levantan un día contra el comunismo, se habrán levantado contra el terror comunista. No será en la carta de Camus, ni en los carteles que cubren los muros de París, donde tiene usted que buscar el daño que han hecho los campos a la esperanza concreta, es allá, en las llanuras sin esperanza donde los más grandes presidios que hayan sido jamás creados por la mano del hombre guardan su pueblo de supliciados. Resulta de lo que usted mismo dice que el día en que la U.R.S.S. haya abdicado el terror, los defensores de los privilegios capitalistas, privados de sus mejores argumentos, se encontrarán muy decepcionados. ¿No cree usted que valdría la pena de trabajar para darles esa decepción?

(*Traducción de Carlos Alfar*)

*THIERRY MAULNIER*

# LOS CUERPOS PLATONICOS

A *Francis Ponge*

Ferréol Buq se había desvestido completamente —la playa quedaba a trasmano y era demasiado áspera para encontrar en ella curiosos durante un día de trabajo— y descansaba a pleno sol, frente al mar, sobre un lecho de pequeños guijarros o de arena muy gruesa; había elegido para echarse esa zona en que muere progresivamente la vegetación terrestre (o, si la observamos desde el punto de vista contrario, en que nace a medida que se va suavizando el suelo). Cuando el hombre desnudo extendía el brazo, su mano tocaba las espigas rosadas de una planta que hubiera podido ser clasificada entre los euforbios; algo más cerca estaba un cardo gris azulado, de la especie de los panizos marítimos, y a menos de dos metros había cistineos, romeros y lentiscos, enlazados por lianas y zarzas, toda la flora del matorral, como un muro espinoso con zumbido de moscas y crepitar de lan-

gostas. Tres metros más abajo, las olas, alrededor de las piedras, removían delicadamente el musgo marítimo con frágiles algas verdes. Ferréol pensaba en las dos fronteras que separan el mar de la tierra, la primera, evidente, allí donde lo sólido desaparece sumergido bajo una franja de espuma, y la segunda, mucho menos fácil de percibir, en la que el suelo está de modo tal impregnado de sal que no puede desarrollar vegetación alguna. Y sonrió (cosa bastante ridícula, o encantadora, en el rostro de un solitario) ante la idea de que él, desnudo como al nacer, estaba acostado sobre un lugar intermedio entre un mundo y otro y que participaba de los dos. Más que en lo impuro y en lo indefinido, se complacía en lo doble, o, mejor, en lo híbrido, en lo anfibio, en lo intermedio; le entusiasmaba expresiones como *ni carne ni pescado, entre perro y lobo;* hace poco había estudiado apasionadamente la vieja herejía maniquea; soñaba con un estado que estuviera entre la vida y la muerte, tal como estaba entre lo terrestre y lo marino esa franja litoral en la que él parecía desempeñar el papel de un ahogado arrojado por el oleaje.

Luego volvió nuevamente su atención a los tallos de euforbio, iluminados por el sol con un resplandor casi inaguantable, por encima de la blanquísima arena en la que habían clavado sus profundas raíces. Los tallos de la planta observada eran cinco (aunque esto no fuera forzoso, y otros pies, no tan avanzados sobre la orilla, estuvieran mejor dotados, con un follaje más vigoroso); cada uno terminaba en una flor que fué considerada hermafrodita por ciertos botánicos en razón de que tiene (ahora específicamente) cinco haces de inflorescencia masculina abiertos, lejos y alrededor del único femenino, todo pasando por el naranja, del rosa al verde, con gradaciones a tal punto insensibles en el color y en la forma que parecía —un poco como en la múltiple florescencia de la Santa Rita— que la flor, el follaje y el tallo fueran un solo órgano, apenas variado, como por capricho o enfermedad, de las partes viejas a las más jóvenes o más asoleadas. También habría que describir —pensó— las menudas escamas que, a lo largo de cada tallo, no son sino las cicatrices de las hojas caídas, y también, si uno hiriera la planta, esa especie de leche que gotearía, blanca al principio y amarilleando después al ser endurecida por el calor.

No lograba explicarse por qué observaba con tanta pasión ese objeto, esa planta curiosa; le hubiera gustado hacerse de ella una imagen tan precisa que no le faltara ningún detalle y que quedara

inscripta en su memoria, fichada, poseída, consumida, digerida definitivamente. Sin embargo, a medida que se esforzaba por conseguir de ella una representación exacta, su fracaso se acentuaba, y Buq sentía aumentar su impotencia para captar lo que deseaba.

El euforbio, bajo su mirada demasiado atenta, como el corte de una pulga bajo la lente del microscopio, había crecido misteriosamente: en ese momento era una fortaleza pentagonal, erigida ante él a una altura prodigiosa, en un desierto de peñascos blancos, y las flechas rosadas de las cinco torres que coronaban el castillo, colocado como avanzada de la flora sobre la región árida, parecían inaccesibles.

La flora, ¿no era acaso *vida?;* ¿y la región árida, sometida a la sal, terreno de *muerte?*

Transportado a su pensamiento anterior, por desalojar el inoportuno y dejar de ver el insultante castillo (tal como el Duque de Saboya —pues el mundo grande vive en el pequeño— el muro de Ginebra cuando amaneció, después del asalto fracasado), se volvió. Las barbas del cardo marítimo, que había rozado su brazo, lo arañaron. De nuevo cambió de posición, a pesar de que los guijarros quemaban como sacados de un horno, y se puso de espaldas, cara al cielo. Cuando se atenuó la quemazón cerró los ojos; sin embargo, no se durmió. El turbio placer que produce estar completamente desnudo al sol, en pleno verano, sobre una playa del Mediterráneo, hubiera bastado para mantenerlo despierto; sentíase además como afiebrado y tenía la impresión de que su cabeza hervía. Voluntariamente, entonces, empezó a recordar.

*

"Había salido de Siena —pensó— algo tarde, después del almuerzo; anduvo bastante, hacia el sur, a través de un país abrupto, aunque todo de tierras cuyo color uniforme entre rojo y castaño y cuya estructura desmenuzada sugerían una epidermis con pústulas, granos, picaduras, llagas abiertas y cicatrizadas, como si yo —se dijo— me hubiera encontrado, minúsculo, en trance de recorrer el vientre de una mujer gigantesca, vencida por el sueño, y que la mujer gigantesca hubiera sido leprosa en último grado y que se la hubiera azotado rudamente con espinas. Hacía mucho calor. Mi pequeño automóvil chirriaba tan ruidosamente que me asaltaba el temor de que, como siempre pronostican los mecánicos,

se le rompiera algún órgano esencial. Nada es tan fastidioso —pistones, sopapas, bujías— como el funcionamiento bueno o malo de un motor a explosión, y no he de ocuparme de él ahora más que entonces. Pero me gustaría representarme aquella serpiente tan grande y de un verde admirable, cuyo cuerpo, aplastado sobre el camino, me indujo a detener el automóvil (porque marchaba pendiente abajo, claro) para mirarla mejor. Culebra, sin duda. Sin embargo, no había ningún ojo de agua por allí y creo que, viva, hubiera espantado a más de un valiente.

Después del encuentro con la culebra, y habiendo dejado atrás una colina no muy elevada, llegué ante un gran lago volcánico, rodeado de montañas cubiertas por bosques sombríos. Allí, como el automóvil apenas marchaba, a pesar de la caída de la tarde, horas en que, según dicen, mejora la carburación, me detuve en una aldea de pescadores y reservé una habitación por varios días en una casa en la que recibían pensionistas.

De mi huésped y su mujer no debería recordar nada, si, como pretendo, mi memoria (que al fin y al cabo, imaginario o real, es el único lugar donde realmente me complazco) funcionara según mi gusto exclusivo y de ella hubiera barrido, como si fueran muebles desagradables, los recuerdos tediosos. Un hombre viejo y una mujer vieja, casi mudos, además, que con la mayor rapidez prepararon mi pieza y mi cena, tanto les apuraba meterse bajo las mantas. Sus nietos pululaban y alborotaban, en ausencia de sus padres, retenidos en la montaña por no sé qué tareas de la estación. El hijo menor, del cual me mostraron una fotografía retocada, casado desde hacía menos de seis semanas, acababa de ser incorporado al servicio militar. Su joven mujer es de todo el conjunto mi recuerdo preferido, como una gallarda ménsula en la cual detenemos los ojos. Fué ella quien —dieciocho años y taimada— me sirvió la comida.

Comí glotonamente, y aun ahora, con el estómago quemado por el sol, un flujo de saliva llena mi boca cuando recuerdo los *vermicelli* mezclados con hierbas aromáticas y lentejas, las anguilas cocidas al horno bajo un exceso de hojas de laurel (sin que su sabor fuera por eso menos delicioso), un queso fuerte que mojé con moscato y tarteletas ensombrecidas por una confitura malva.

Sin lugar a dudas, lo mejor fué el plato de anguilas.

—¿Vienen del lago? —le pregunté a la que me las ofrecía—. Y tú, ¿cómo te llamas?

—Flavia, *signor*.

Luego, luchando en vano con sus ganas de reír:

—No hay anguilas en el lago.

Acosada a preguntas, porque es agradable hacer reír con bromas a una muchacha alegre, acabó por confesarme que las llamadas anguilas venían de la montaña; pero nada quiso agregar a ello y se fué, dejándome con una sensación de malestar delante del queso y las tarteletas al recordar los nombres de *anguilas de las cercas* y *anguilas de las matas* con que designan a las culebras en la jerga de San Juan del Desierto: me molestaba un poco la idea de la serpiente esmeralda que había encontrado, muerta, atravesada en el camino.

Cuando Flavia volvió del piso alto, después de haber encerrado, me dijo, a todas las criaturas en un dormitorio común, y luego que hubo levantado la mesa, le propuse, frente a una botella de licor, que me acompañara a la terraza que domina el lago. Bebimos algunos vasos, y la invité a quedarse conmigo, porque tenía una manera de gustar el licor con la punta de la lengua que no podía dejar impasible a un hombre decente. Para defenderse, quiso hablarme de su marido, prisionero en un cuartel de caballería ligera. ¡Venía muy al caso! Le conté que yo tenía una novia, la dulce Clarita, mucho más guapa que las muchachas que aparecen en las cubiertas de las revistas ilustradas o en la pantalla de los cines, pero mi mayor placer era traicionarla y mi mayor diversión exaltarla y luego decepcionarla, sin jamás romper decididamente con ella. Era justamente el lenguaje que necesitaba tan fiel esposa. En cuanto lo oyó, brillaron sus ojos, tomó dos vasos más, y ya no ofreció, para acompañarme a mi cuarto, más resistencia que ese mínimo que oponen las mujeres, no demasiado acostumbradas al oficio de criadas, cuando están de acuerdo con nosotros.

A pesar de su nombre de leona, era crespa y sombría como una oveja negra, de las que un poco tenía el olor.

Algunas noches, cuando he caminado mucho por las calles de una de esas viejas ciudades en donde hay estatuas con gestos memorables y en las que el mármol sabe a miel rancia y a piel ácida, al volver a casa me asaltan recuerdos que no son sino piel, vello y relentes de sudor. Ahora, como estoy completamente desnudo, sobre un suelo de guijarros y sal, bajo el sol más devorador, lo puro me domina; aunque lo quisiera (estoy tan lejos de semejante deseo como de conocer las islas Sanguinarias o el vientre de mi novia), sería incapaz de recordar lo que le hice a la pequeña boba, entre

tules rosados que hubieran debido protegerme de los mosquitos. ¡Oh!, nada fuera de lo común, probablemente. Y me parece que la volví a mandar poco después a su cuarto, si es que allí tenía su jergón, en la promiscuidad de sus sobrinos y sobrinas.

No me levanté muy temprano a la mañana siguiente, pero en seguida fuí al garage en el que había dejado mi viejo coche, tan viejo, que posiblemente un anticuario lo hubiera pagado a buen precio. Dos hombres de azul, que ya lo habían desarmado horriblemente, prometieron entregármelo antes del fin de la semana, fresco, según dijeron, como un pimpollo de jazmín. Aceptando el augurio, bajé a pasearme al borde del lago. No tenía otra cosa que hacer.

El agua de la superficie era tersa y negra, con un aspecto de terrible desnudez que yo nunca había observado en los ríos ni en el mar. Sobre su negrura arrastraba polvaredas de oro —polen caído de la orilla— y que me hizo pensar, lo recuerdo, en el aguardiente hanseático cuando desborda de la copa. Su olor era menos a podrido que, turbador, al de las acacias o de los castaños florecidos. Al tacto me la imaginaba grasienta, como la superficie de un estercolero. En verdad me pregunto por qué las reminiscencias se me presentan con tal precisión en cuanto trato de ver nuevamente ese paisaje lacustre. ¿Será por contraste con el marítimo, frente al cual estoy ahora echado? Es muy posible, aunque sería una explicación fácil, y el hecho tenga, acaso, otros orígenes que yo no sería capaz de descubrir.

Unas barcas a vela se movían a poca distancia, y sobre la arena unos hombres tiraban de las cuerdas de una red. Cantaban una lenta melopea, y cuando callaban les respondían los de las barcas. La canción celebraba, recuerdo vagamente, los amores, los crímenes y la caída de la reina Amalasonte. Me acerqué a los pescadores, atraído, creo, por el deseo de oír mejor las estrofas legendarias. Cuando la red llegó a la orilla, estuvo a punto de romperse por los golpes de algunos peces enormes que tenían el brillo sombrío del bronce de guerra y que habían caído en la trampa al perseguir un banco de esa morralla temblorosa, bastante insípida, a la que a veces se ha ennoblecido con el nombre de *sardinas de lago*. Los pescadores, a quienes había preguntado sobre el origen de su canción, me mostraron una isla, no muy alejada, y me dijeron que en ella podían verse las ruinas del palacio en que había muerto la reina de los Ostrogodos, estrangulada en su baño por orden de su esposo y so-

brino, el príncipe Teodato. Sin embargo, una segunda isla, más pequeña, más oscura y apartada, sobre la que había caído como una ducha fría la banal evocación de las atrocidades góticas, reavivó mi curiosidad; les pedí a los pescadores de las barcas que me llevaran a ella, después que terminaran su faena del día, pero rehusaron muy decididamente, con un aire incómodo, si no hostil, que me pareció extraño. No insistí más, los saludé de buen modo, y volví a la aldea.

En la sala donde había comido, entre paredes tan gruesas que la sombra y el fresco impresionaban casi desagradablemente al entrar, Flavia me esperaba sola. En cuanto me vió, corrió hacia mí, alegre y franca, como si la aventura de la noche hubiera decidido toda su vida. No rechacé sus caricias. Luego:

—¿No tienes una barca? —le pregunté cuando se hubo calmado. E, interrumpiéndola, cuando ya proponía lo que yo esperaba:

—No; no me interesa ver el baño en que murió la reina Amalasonte. Quiero que me lleves a la isla negra, que queda en el otro extremo del lago.

—¡La isla del monstruo! No quiero ir allí. Nadie va. Hasta se dice que acercarse a ella trae desgracia.

Vi que al hablar abría el índice y el meñique de la mano izquierda, teniendo los otros dedos doblados, discretamente, en el ademán conjuratorio que, como se sabe, es común a casi todos los pueblos del Mediterráneo.

A mí la palabra *monstruo* no me producía miedo. Durante mucho tiempo he sido cliente de los circos y de ciertas salas de antropología comparada. Pensé que los pescadores habrían relegado en la isla a algún ser mitad hombre, mitad bestia, tal como los que a veces nacen en las campiñas perdidas, y que no siempre mueren al venir al mundo, a menos que el médico restablezca el orden natural, estrangulándolos o asestándoles un buen golpe en la cabeza. Recordé los sutiles distingos del teólogo Cangiamila, que goza de autoridad en el problema de saber cuándo debe administrarse o rehusarse el bautismo a las criaturas que no son humanas sino en parte. Con un poco de suerte, tal vez llegara a ver sentado al borde del agua al maravilloso pez-obispo que describe el libro de Aldrovandus. Italia es un país de tantos recursos, que no sabe uno jamás ante qué, o quién, va a encontrarse, al abrir una puerta, al tomar un coche, al dar una vuelta en barca. Insistí pues con

rudeza, y amenacé a mi palomita con abandonar el pueblo para no volver nunca, salvo que me jurara llevarme donde yo quería, inmediatamente después del almuerzo.

La amenaza era imprudente, pero yo tenía a Flavia en mi poder como un escarabajo en la mano. Ella ignoraba que los mecánicos habían despedazado mi automóvil en un sinnúmero de piezas. Después que me lo prometió, me senté a la mesa. Me sirvió cuidadosamente, con delicada y pegajosa atención; comí con el mejor de los apetitos.

Unos *macaroni* sazonados con almejas del lago (de especie perlífera, por lo que estuve a punto de romperme un diente con una bolita gris), un sollo que reventaba, por haber sido rellenado demasiado copiosamente con picadillo de hígado de cerdo al hinojo, es todo lo que recuerdo. Cierta base fangosa, en los platos muy sazonados, bastó para elevarme por los aires como a una mujer ebria. ¡Pero al diablo con los recuerdos de las comidas, en los que siempre me pierdo! Volvamos más bien a Flavia, alimentada de lo poco que yo no comía, y que, sin haberme pedido siquiera que durmiéramos la siesta juntos, cumplió su promesa en las primeras horas de la tarde.

Para protegerme la vista, voy a colocar piedritas chatas sobre mis párpados, porque el sol es tan fuerte que con los ojos cerrados veo manchas negras bordeadas de azul, y después de malva, sobre fondo rojo, lo cual podría no ser inofensivo. Vuelvo a encontrar la imagen de aquélla en quien pienso y me parece que todo pasó ayer. Fué hará diez o doce días.

Flavia, delante de mí, remaba de espaldas a la proa, y me agradaba mirarla cuando el movimiento de su busto, en sentido inverso del de sus manos, me presentaba a cada golpe de los remos un busto cuya masa y prominencia rompieron en seguida el frágil corpiño; me agradaba, además, porque una de las cosas dulces de este mundo es sentarse en un bote, no hacer nada, y avanzar por la fuerza de los brazos de una persona joven, un poco bovina, que suda en nuestro honor. Su falda de cutí claro, levantada, dejaba al desnudo sus rodillas de muchacho, y sus gruesas piernas (en relación con sus brazos) no se separaban. Las alpargatas, de suelas deshilachadas, me proponían, con el hermoso nombre de *lagopedes*, la furtiva amistad que he sentido, a veces, por los pies peludos de los gatos persas o de los gallos de montaña.

No había en el agua otra barca que la nuestra; el sol caía a plomo sobre nuestras cabezas, la orilla estaba desierta, sin otra señal de vida que unas cabras agrupadas debajo de un gran árbol que las protegía con su sombra. Creo que si mi paciente amiga había aceptado tan fácilmente salir en barca a la hora de más calor era porque todos descansaban detrás de los postigos cerrados, de modo que no se arriesgaba a que la espiaran; si hubieran sabido que se atrevía a ir sola con un extranjero a la isla prohibida, le habrían dado, quizá, un concierto de cacerolas, o la habrían embadurnado, de la cabeza a los pies, con alquitrán.

Los pescadores o los paisanos son bastante severos en lo tocante al honor en esa región en que mi accidente me había aventurado; sus mujeres reciben el lúbrico ungüento a la primera sospecha grave, y al cómplice, si no es del país, se lo suprime a golpes de horquilla antes de echar su cuerpo en un foso. El comercio con las mujeres fáciles es un placer de padre de familia, según las costumbres rústicas.

¿Cuánto tiempo habremos estado en el lago? No sabría decirlo. Mis recuerdos sólo alcanzan los reflejos que temblaban sobre el agua tranquila, cuyas luces tenían tal vez el poder hipnótico que se atribuye a las llamas de las bujías cuando se las mira fijamente a través de un espejo, porque al cabo de un rato cedí a un estupor perezoso que era un casi sueño (del que también podría acusar al sollo relleno que mi estómago pugnaba por digerir). La travesía sin embargo debió de ser larga, a juzgar por la distancia franqueada. Flavia remaba en silencio, observándome, y cuando con una frase humilde me hizo volver en mí, faltaba ya muy poco para llegar. A pocos metros de la barca estaba el islote que les había mostrado a los pescadores (por cuya majadería me había encaprichado en ir): sobre una orilla defendida más bien por la maleza que por su mediocre barranca, se veía lo que parecía ser un bosque de cipreses: tan espesos, tan altos y tan negros como no he visto, ni siquiera soñado, en toda mi vida.

Con los remos al aire, la barca avanzó enfilando hacia una bahía minúscula en la que el matorral era menos espinoso y menos cerrado. Unas raíces, a las que se ató la amarra, formaban como montantes de escala, por los que trepé sin esperar a mi botera. Entré por un sendero, especie de huella limitada por ortigas y zarzas que demostraban que la isla no estaba siempre desierta como se pretendía, y que algunos seguían viniendo, secretamente, vaya

a saber para qué. Después de la orilla, que franqueé con precaución, sobre guijarros que rodaban bajo el tapiz vegetal, y temiendo las trampas disimuladas, el camino se hizo fácil; luego de pasado lo que no resultó ser más que una cortina de cipreses comunes, aunque de un tamaño y de una exuberancia casi sobrenaturales, como abonados por el fondo lacustre del que extraían su savia, me encontré en un gran espacio de hierbas secas, en donde se alzaban unas construcciones tan singulares que me dejaron atónito.

Cuando pude dar crédito a mis ojos y recuperé mis facultades, distinguí las figuras grandiosas de los cinco poliedros regulares (platónicos): el tetraedro, el cubo, el octaedro, el dodecaedro y el icosaedro. Estos curiosos monumentos, que reposaban sobre bloques que asomaban sobre la hierba, formaban los cinco vértices de un pentágono, en cuyo centro se hallaba la gigantesca estatua de un durmiente acostado boca abajo. La estatua reproducía con mucha fidelidad, aunque en escala colosal, lo que se conoce del hermafrodita Borghese; sin embargo, cosa todavía más inverosímil que su *presencia* en ese lugar, parecía más antigua que el mármol de Roma. Examinándola con más atención, comprendí que la erosión sufrida por el material (un calcáreo entre rosado y amarillo) y la rudeza de los alrededores llevaban a sobrestimar la antigüedad del coloso que, así como las figuras geométricas que lo rodeaban, databa de cinco o seis siglos como máximo.

A pesar de las hierbas secas, casi tan duras como cañas y tan altas que hubieran podido esconder un cordero, di la vuelta al hermafrodita y advertí que la estatua era hueca, ya que en su torso se abrían varias ventanas disimuladas como fisuras. Una escalera de madera, más reciente y sin embargo demasiado vieja para ser bien sólida, me condujo a la puerta de entrada; no podría decir, honestamente, donde estaba situada esta puerta si alguna vez, lo que por otra parte es improbable, quisiera contar mi exploración. Luego de haber cruzado el innoble hueco, penetré en una sala a la que llamaría la gran cavidad abdominal y que, amplia, oscura, húmeda, hubiera hecho sentirse como Jonás en el vientre de la ballena a cualquier devoto de la Biblia. De la bóveda pendían filamentos carbónicos que golpearon mi cara, mientras mis pasos despertaban a toda una población de murciélagos, cuyas deyecciones, con las de sus antepasados, habían tapizado el suelo desde tiempo incalculable. Un boquete bajo en el muro y un peldaño gastado daban acceso a la sala que llamaría torácica, que, al revés de la

precedente, recibía la luz a raudales por múltiples desgarrones intercostales, los mismos que había visto desde afuera. Las paredes y el techo, revocados con un material rojizo, se descascaraban; veinticinco columnas pentagonales ocupaban el centro, agrupadas formando un pequeño bosque de plantación simétrica. Sobre la piedra de los troncos de estas columnas había pinturas que representaban suplicios y asesinatos por la espada, la pica, el hacha o el puñal; de modo que la sangre vertida por las heridas de los occisos de todos los cuadros, reunida en arroyos oscuros, se escurría hacia las aristas de las columnas y, formando ríos, descendía a lo largo de ellas para volcarse al fin, como en un mar purpúreo, sobre un pavimento de pórfiro.

Después de haber considerado las crueles pinturas con un interés minucioso, seguí un corredor que remontaba el interior del cuello, por el que llegué a la sala hemisférica de la cabeza. La luz, que caía de una gran abertura practicada en el techo, iluminaba unos frescos bastante deteriorados (tal vez por la lluvia, aunque el clima de la región es seco), no obstante lo cual se reconocía fácilmente que su tema era el *triunfo del delirio*: procesiones de locos y locas de todas las especies convergían hacia su dios, figurado por un ser bestial y desnudo, que el pintor había representado de una belleza intrigante. Contra la pared se elevaba una rampa, en espiral cada vez más contraída, que culminaba en un balcón ubicado en lo alto del cráneo, alrededor de esa especie de trepanación o de tonsura profunda que iluminaba los cortejos de la demencia.

Desde allí arriba, cuando me incliné sobre la balaustrada colocada como una corona sobre los bucles de la cabellera, vi a Flavia que se había quedado tímidamente entre los árboles. La llamé y le expliqué el camino que debía seguir a través de las entrañas del coloso para juntarse conmigo en el balcón occipital, pero no quiso escucharme; ni siquiera logré que se acercara a los cuerpos geométricos. Parecía indignada, y me pedía que volviera, gritando que la isla estaba maldita, que ya era tarde y que correría el peligro de ser sorprendida si yo me demoraba un minuto más. Al fin cedí a sus ruegos; en el fondo, porque había visto ya lo que me interesaba.

Nos embarcamos tan rápidamente como pudimos y ella tuvo la precaución de depositarme en una orilla bastante lejos de la aldea, para dar la impresión de que había salido, sola, a pasearse por el lago.

No quisiera recordar ningún momento del período que siguió. Acariciaba a Flavia, con un desgano cada vez mayor, y creo que Flavia también se entristecía, pues todas las tardes me hablaba de su marido o del tiempo de su noviazgo. Ni promesas ni amenazas valieron ya cuando le propuse que volviéramos a la isla. Las comidas, casi siempre las mismas, me habían cansado por su monotonía y ya no encontraba nada picante en su gusto a pantano. Me entregaron el automóvil. Sin embargo, no me decidía a partir.

Algunos días más tarde hubo luna llena, y yo sabía ya dónde buscar la barca.

Con el propósito de engañar a mi joven hotelera y de quedar solo, simulé encontrar detestable la comida, a pesar de que se trataba de arroz con azafrán y con diversas carnes, y mucho menos insípido que la colación de la mañana o las de la víspera. Flavia, sin sentirse incomodada en lo más mínimo, me siguió cuando me levanté de la mesa, dispuesta a todo para hacerse perdonar. Me fué necesario recibirla. La acaricié más distraídamente que de costumbre y luego pretendí sentir gran necesidad de reposo, para que ella volviera lo más pronto posible al dormitorio común.

Poco después, cuando estuve seguro de que todos dormían, volví a bajar suavemente al comedor y me apoderé de las llaves que colgaban, con atados de tomillo y de salchichones, bajo la campana de la chimena. Luego de abierta y cerrada la puerta sin un chirrido, me encontré afuera. Los pescadores y los paisanos se acuestan temprano, en esa estación en que desde el alba deben dedicarse a sus tareas. Todo estaba cerrado; ningún perro aulló; a nadie encontré mientras caminaba por la calle principal hasta los resguardos de las barcas, construídos con cañas y arcilla, sobre pies de pilotes perpendiculares al talud.

Cuando nos lanzamos con Flavia a la aventura, me había fijado bien en las ataduras, y las cadenas (había una, la más fruesa, que retenía la barca dentro del abrigo) fueron conmigo tan obedientes como la mujer del soldado. Sin forzar mi memoria, siento aún el chasquido, como de una lengua enorme (pienso ahora en la lengua de la gran estatua) que resonó cuando la barca entraba en el agua. Y remé como un ladrón durante los primeros metros, porque me parecía imposible que no me hubieran oído. Después, en vista de que todo permanecía impasible, dejé los remos para escuchar, una voz tras la otra, el renaciente concierto de las ranas a las que mi partida había espantado.

Había una ligera brisa a ras de agua, que venía de la colina situada detrás de la aldea, y tan fresca que hube de levantar el cuello de mi chaqueta; pero no me disgustaba, porque soplaba en la buena dirección, es decir hacia el otro extremo del lago, hacia la isla de los monumentos singulares.

La luna comenzaba a subir; su luz era tan fuerte que no se veía ninguna estrella, o casi ninguna, a pesar de que no había nubes, y sus reflejos bailaban sobre el agua negra con mucho más fuego que los del sol durante la tarde de mi primera travesía. La costa estaba iluminada como una decoración mágica y glacial, sin otro actor ni espectador que yo en el gran teatro de la noche de verano. A medida que remaba, mis ojos recorrían la línea de las cumbres, destacadas sobre lo oscuro con colores de pasta de vidrio. Rara vez he tenido la suerte de contemplar un espectáculo tan bello y sin embargo no lo gozaba enteramente, por que pensaba demasiado en el objeto de mi escapada; y ahora, para borrar este recuerdo en el que no quiero detenerme, abro los párpados (¡tanto peor para las piedritas protectoras!) y libro por un instante mis ojos al terrible sol que arroja sobre mi retina un doble pulpo escarlata, el mismo que he visto enroscado al vientre de las vasijas de Creta y de Micenas, en las vitrinas polvorientas de los museos del Archipiélago. Inmediatamente, cerrando los ojos (vueltos a colocar los guijarros), suprimo el presente. Las bestias con tentáculos, después de una llama verde de cromo, se extinguen. Recuperado el pasado, esto es lo que más quiero recordar de aquella noche: el momento en que, después de haber desembarcado, me encontré de nuevo, pero solo, ante la estatua acostada entre los cipreses de la isla.

Formaban un conjunto demasiado macizo para que el viento pudiera soplar directamente sobre la zona de hierba, pero sus cabezas se plegaban bajo los golpes; a cada ráfaga un poco fuerte, surgía del hermafrodita un ruido que podría comparar con el vagido de un párvulo (si fuera posible) de tres o cuatro toneladas, ruido éste que me llenó de espanto las primeras veces que lo oí. Después comprendí que el viento, al pasar sobre el estrecho círculo de los cipreses, producía una violenta aspiración en la cavidad abierta en la tonsura; pensé también que las veinticinco columnas, cuya distribución en el interior de la caja torácica me había extrañado, formaban en realidad una especie de arpa eólica, y que eran los sonidos de este instrumento los que resonaban, como la pena de un joven titán, en el silencio de la medianoche solitaria.

El miedo dió paso a una nueva curiosidad. Penetré en las altas hierbas entre el cubo y el octaedro; aproximándome al coloso mugiente, subí la frágil escalera y atravesé la entrada. Después de haber ambulado a ciegas por las profundidades del abdomen, llegué a la segunda sala en la que una tenue claridad que se filtraba a través de las heridas del tórax me permió ver que no me había equivocado en nada. Las columnas, en efecto, bajo sus pinturas de carnicería y de sangre, vibraban con las fuertes corrientes de aire como estalactitas huecas y, de lo grave a lo agudo, emitían a coro sonidos extrañamente quejumbrosos, mucho más potentes, en este sitio de excelente acústica, que todo lo que había oído afuera.

Satisfecho por haber acertado, preferí rehacer el recorrido de mi primera exploración antes de volverme atrás y subí hasta la última sala (a la que podría muy bien llamar capital), en que las representaciones de la locura habían tomado, con los rayos verticales de la luna, tonalidades de verde y de amarillo que daban a los cuerpos desnudos de los adoradores una irrisión siniestra y esmaltadas podredumbres. Cuando llegué, a riesgo de desnucarme, al balcón circular, creí volverme loco ante el asombroso cuadro que se presentaba a mis ojos.

A distancia estrictamente igual de mi observatorio se elevaban, en el abra, los cinco cuerpos platónicos; pero se habían vuelto transparentes. Las aristas de las caras posteriores que habían debido, de acuerdo a lo normal, estar ocultas, y que de hecho durante el día habían resultado invisibles, atravesaban ahora la masa de cada poliedro como si hubiera tenido delante de mí bloques de vidrio (o de cualquier otro material traslúcido), dorados al fuego del satélite. Los cipreses, a su alrededor, elevaban un muro perfectamente redondo, soberanamente negro y de un aspecto extremadamente duro, que aislaba de modo absoluto del resto del mundo el lugar en que yo estaba. Y mientras contemplaba, en ese recinto tan parecido al cráter de un volcán o a la boca de un cañón prodigioso, destellar los hermosos cuerpos cristalinos, y escuchaba los gemidos modulados por la gran estatua, me sorprendió el contraste existente entre la *divina armonía* de tal escena y las imágenes de sangre y delirio por las cuales, como por pruebas de iniciación, me había sido necesario pasar para llegar al punto de vista superior. Se imponía así, no sé por qué, pero de un modo bien neto, una idea de *florecimiento* (con todo lo que esta palabra comporta de transitorio): me parecía como si el hermafrodita fuera el pistilo

dilatado de una vasta flor de agua; los cinco sólidos, los estambres agrupados en corte de amor en torno a él. Esta idea no podía dejar de sugerir gérmenes de fecundidad y de muerte, que actuaban ya para arruinarla bajo la visión maravillosa. Me perdí, imaginando un orgasmo mineral, una caída de tensión, el coloso afónico, y que la isla habría de hundirse en el fondo del lago. Por primera vez en la noche, y no de miedo, me sentí helado. Y aún ahora, sólo por el hecho de rememorar esas divagaciones, se instala un frío en mí, por más que siento que el sol quema y que apenas puedo soportarlo.

Más tarde, al reflexionar en las *causas* del fenómeno, no logré llegar a otra conclusión (de haber alguna) que la siguiente: sobre la piedra con que se construyeron los monumentos geométricos, habían sido pintadas las aristas posteriores en el lugar exacto en que habría debido vérselas desde lo alto de la tonsura y que esas (falsas) aristas, invisibles a la luz del sol por la naturaleza propia del estuco, se volvían visibles de noche bajo los rayos de la luna en su apogeo. Una especie de engañifa teatral intermitente. Pero el problema está lejos de quedar resuelto; debido a la erosión, que no deja de limar el calcáreo, había que suponer que ciertos hombres (¿Quiénes? ¿Y fieles a qué ritos? ¿Y con qué fines inconcebibles?), en un pasado reciente, hubieran reconstruído al pincel las líneas de las aristas.

¿Alguien, si yo contara esta historia, sería capaz de dar con una explicación mejor? Lo dudo. Pero si fuera posible, y si tal hombre, curioso como lo fuí yo, quisiera verificar mis recuerdos, le indicaría complacido la situación del lago y el nombre del pueblo, y le daría una carta de presentación para Flavia. De él solo dependería que ella lo hiciera tan feliz como a mí; a menos que su marido hubiera vuelto del cuartel, lo que perjudicaría, posiblemente, las ocasiones de navegar en barca.

Nunca vi el baño de la reina Amalasonte; nunca lo veré. Volví a la casa aquella noche, sin más ruido que el que había producido al escurrirme afuera, y partí al mediodía siguiente, luego de una despedida llena de amabilidad. A la tarde estaba en Roma. Pude entregarme allí a diversos placerees, aunque el carnaval hubiera pasado. Después vine a esta costa y he conseguido alojarme en una vieja torre de atalaya, desde la que puede escupirse en el mar".

Un embotamiento, como los que preceden a las insolaciones, adormeció el pensamiento de Ferréol, y los cuerpos platónicos, con su acompañamiento, fueron arrojados en esas profundidades de la conciencia en las que ya habían desaparecido la sencilla Flavia, las comidas de gusto fangoso, el cadáver de la serpiente esmeralda, los tallos de euforbio, el pie de cardo marítimo. Sólo quedó lo vago. Ferréol Buq, cediendo al embotamiento, durmió algunos minutos. Pero antes de que el sol lo maltratara demasiado, se despertó, bostezó largamente, se estiró, saltó al agua que le pareció helada y nadó, completamente desnudo, mar adentro.

(*Traducción de José Quirno*)

*ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES*

# EL "CANCIONERO" POSTUMO DE UNAMUNO

## Imagen y lengua

Una de las más claras imágenes que conservo de Don Miguel de Unamuno es la de cierta sobremesa estival. Fué en Santander, en la Universidad Internacional de Verano —instalada en el que había sido Palacio Real de la Magdalena—: en esa península izada sobre las rocas, cara al Cantábrico, reciente apéndice intelectual de la ciudad burguesa y marinera, aureolada empero ya de antes por cierto letrado prestigio decimonónico, merced al recuerdo que en ella dejaron Pereda, Menéndez Pelayo y Galdós. Al final del almuerzo, nuestro grupo inicial, encabezado por Unamuno, fué engrosado por otros profesores y estudiantes de diversos países. Mientras apartados a una sala de maderas oscuras y ventanales claros tomábamos el café, don Miguel —fiel a su imagen legendaria, aunque advertir esto le hubiera horrorizado . . . — sacaba octavillas del bolsillo y doblaba diestramente pajaritas. Entre aquellas octavillas surgían algunas escritas con su letra menuda, regular, unida. Eran poesías. No fué menester ninguna insistencia para que Don Miguel se aprestara a leérnoslas. Aún más, el plurilin-

güismo de los circunstantes, las preguntas de algún profesor o estudante extranjero por ciertas palabras o sentidos, diole pretexto para recitar luego poesías ajenas en otros idiomas: y durante un par de horas, sin forzar su memoria, dijo versos en catalán, en portugués y otras lenguas fronterizas del español. Ningún alarde en su caso: simple demostración de un españolismo íntegro.

Pocos meses antes, mientras se debatía la cuestión regional en el Congreso, Unamuno, a lo largo de un discurso, había afirmado cuanto se "regodeaba en esas lenguas", mas no, como otros, con el fin de darles prioridad, no para excluir o minimizar el castellano, sino —decía— "para hacerme mi lengua propia, para rehacer el castellano haciéndolo español, para rehacerlo y recrearlo en el español, recreándome en él". Y oponiéndose claramente a todo intento de secesión, explicó con modos conceptistas que "España no es nación, es renación de renacimiento y renación de renacer, allí donde se funden todas las diferencias, donde desaparece esa triste y pobre personalidad diferencial" de las regiones. Ideas unamunianas de siempre éstas de la unidad central en la pluralidad dispersa, articulada en el idioma, que se hicieron todavía más obsesivas en sus últimos años, según confirman otras palabras suyas de poco tiempo después: las pronunciadas durante la última lección, al jubilarse de la cátedra, en 1934. "La lengua viva —dijo—, de veras viva, ha de ser individual, nacional y universal. Dialectal, es decir, de diálogo, de conversación y de concordia. Y de dialéctica. Y hasta de polémica, que es, a su modo, una concordia entre discordias. Cada uno ha de formarse y reformarse y transformarse su propio idioma —idioma quiere decir propiedad —dentro del idioma común, y enriquecerse de él y enriquecerlo enriqueciéndose". Y concluía: "El español que no piense en lengua española, si es que no sabe otra, es que no piensa, no es racional. Y pensar en lengua española es pensar lo que esa lengua ha pensado, creer lo que ha creído".

## Vicisitudes del "Cancionero"

Pero volviendo a aquellas poesías que Unamuno nos leyó —aunque no me haya alejado de su referencia, sino todo lo contrario, pues para situarlas debidamente es menester relacionarlas con su preocupación idiomática general y con su afán por hacerse un idioma personal del que estas fueran la expresión más definida; una

lengua donde se desnudara —y no vistiera, según frase feliz del mismo —con toda intimidad su pensamiento. Sabíamos que dichos versos —y otros muchos, conservados inéditos— formaban parte de una suerte de diario poético, escrito desde los tiempos de su destierro. Lo empezó en Hendaya, en 1928, después de publicar un año antes el *Romancero del destierro,* y desde entonces seguía agregando poesías caudalosamente. Eran ya centenares las octavillas que guardaba manuscritas, sin urgencia alguna de darlas a la luz. Sólo se resolvió a ello pocos meses antes de su muerte, por instancias de su yerno José María Quiroga Pla, a quien entregó el manuscrito en junio de 1936. Se disponía éste a mandarlo a la imprenta cuando estalló la guerra y, por consiguiente, la edición quedó postergada. Sabíamos de los cambios de dueño y de país que sufrió el importante manuscrito. De manos de Quiroga Pla, en París, pasó a las de María, hija de Unamuno, quien a su vez lo transmitió en Nueva York a Federico de Onís. A éste, antiguo alumno salmanticense de Unamuno, le ha incumbido, en definitiva, la delicada y honrosa tarea de transcribir el manuscrito con el mayor rigor, preparándolo para la impresión [1].

Suma en total 1755 poesías, casi todas ellas breves. Comienza el 26 de febrero de 1928 y la última está fechada el 28 de diciembre de 1936, es decir, tres días antes de morir el autor. Sin embargo, pocas o nulas referencias a las circunstancias siniestras de aquellas fechas, ni tampoco a otras anteriores, pues el *Cancionero* es esencialmente un dietario de intimidades, de preocupaciones inactuales, pero permanentes y características de Unamuno — según más adelante detallaremos.

Sobre el título inicial de la compilación advertimos alguna leve discrepancia entre las noticias que nos dan José María Quiroga Pla y Federico de Onís. Mientras el primero (al transcribir algunas poesías en *Hora de España,* durante la guerra) sostiene que el primitivo título fué *En la frontera. Cancionero espiritual de un despatriado,* el segundo lo transcribe así en dos primitivas lecciones, según una octavilla fechada el 25 de marzo de 1928: *Cancionero espiritual en la frontera del destierro* y *En la frontera. Cancionero,* pues esta "frontera" no es sólo la de la patria, sino "la frontera del cielo", linde entre la vida y la muerte, "leit-motiv" unamuniano. Asumen, pues, estas páginas un carácter emocionadamente tes-

[1] Se halla en prensa y aparecerá próximamente editado por Losada, Buenos Aires.

tamentario, son el último mensaje explícito de un soberano espíritu quien auguraba su pervivencia, al modo de Walt Whitman en sus *Cantos de adiós*:

> Camarada, esto no es un libro.
> Quien vuelve sus hojas toca un hombre

Y escribía Unamuno:

> Cuando me creais más muerto
> retemblaré en vuestras manos.
> Aquí os dejo mi alma —libro,
> hombre—, mundo verdadero.
> Cuando vibres todo entero,
> soy yo, lector, que en ti vibro.

Filiación whitmaniana que el autor del *Cancionero* recuerda también por su cuenta:

> Walt Whitman, tú que dijiste:
> esto no es un libro, es un hombre;
> esto no es hombre, es el mundo
> de Dios a que pongo nombre.

### ¿UNAMUNO, GRAN POETA LÍRICO?

Ninguna faceta del espíritu unamuniano puede sernos indiferente. Este *Cancionero,* junto con la recopilación de sus artículos y escritos sueltos (los dos tomos publicados hasta la fecha de *De esto y de aquello* a que seguirán cuatro más, reunidos todos por M. García Blanco) y algunas muestras del epistolario, es la contribución más importante incorporada póstumanente a su legado. Sin embargo, siento irreprimible esta cruda interrogación: ¿era Unamuno un gran poeta? ¿Tiene en conjunto su obra poética la misma originalidad, riqueza y trascendencia intelectual que su obra en prosa? ¿Acaso —y aun sin considerar sus libros capitales —no encontramos mayor vigor, densidad o abundancia de incitaciones en el más breve artículo de Unamuno que en la más lograda de sus muy desiguales poesías? No se estimen irreverentes —y menos aun

caprichosas— estas interrogaciones. Unamuno —a diferencia de tantos otros— gana al ser releído, y como quiera que en los últimos años, solicitado por el motivo central —él mismo— o por las mil cuestiones laterales que refluyen en sus libros, he vuelto frecuentemente a ellos, más de una vez también —en diversos trabajos— tuve ocasión de expresar públicamente una devoción sin reservas. Ahora bien, pues que hablar de Unamuno no tolera insinceridades ni ambigüedades, entiendo inexcusable afrontar rectamente aquellas interrogaciones. Y aun el más leve conato de examen de su personalidad en cuanto poeta exige algunas precisiones . . . —antipoéticas, si se quiere, pero las únicas esclarecedoras.

A diferencia de tantos otros escritores europeos —para quienes el libro inicial de versos viene a ser estrictamente "la tarjeta de presentación" en el mundo de las letras— Unamuno es un poeta de revelación tardía. Cuando publica su primer obra de este género —*Poesías,* en 1907, y probablemente por su cuenta, aunque lleve el nombre de un editor, según nos permite sospechar algún detalle tipográfico— tiene cuarenta y tres años y viene después de algunas importantes obras en prosa: las novelas *Paz en la guerra* y *Amor y Pedagogía,* los ensayos *En torno al casticismo,* la *Vida de Don Quijote y Sancho.* Sin embargo, tales poesías no son en Unamuno una expresión marginal: las reputa tan íntimas y significativas como sus más ahincados escritos en prosa. Insistió varias veces en el género, aunque espaciadamente. A las *Poesías* siguieron *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El cristo de Velázquez* (1920), *Rimas de dentro* (1923), *Teresa* (1924), *De Fuenteventura a París* (1925), *Romancero del destierro* (1927), sin olvidar las "Visiones rítmicas" que rematan las *Andanzas y visiones españolas* (1922). Hasta no vaciló en otorgarles una preferencia sentimental. "Cuando amigos oficiosos —escribió en cierta ocasión— me aconsejan que *haga* lingüística y concrete mi labor, es cuando con mayor ahinco me pongo a repasar mis pobres poesías, a verter en ellas mi preciosa libertad, la dulce indiscreción de mi espíritu; es cuando con mayor deleite me baño en nubes de misterio." Otras expresiones semejantes de la misma predilección podrían espigarse fácilmente en distintas páginas de sus libros y de sus cartas privadas. Con todo ¿puede creerse —según algunas hipérboles críticas a que luego aludiremos— que fué la poesía preocupación esencial o constante de su vida? Muy poco habla de ella en sus miles de artículos al hilo de los más plurales temas. Los motivos, los hechos y los libros que

le brindan más habitualmente pretexto para sus reflexiones son de muy otra naturaleza. Tampoco en este "énfasis" de la poética sobre otros modos de expresión, podía haber en su caso una mera supervaloración genérica —del género por sí mismo, con abstracción de virtudes más intrínsecas— como sucede actualmente en otros escritores. Por lo demás, podríamos asegurar —sin gran riesgo de hipérbole— que para Unamuno no había géneros literarios propiamente dichos, y en este punto su "crocismo" era mayor que el del filósofo napolitano. Mejor dicho, Unamuno los "desclasificaba": amoldaba o remoldeaba cualquier género bajo el troquel de su singularísima, su poderosa personalidad. Por otra parte, quedaban ya lejos aquellos tiempos —siglo XVII— en que el título de poeta (mas no lírico, sino dramático) era la más alta excelencia y en que un Cervantes infravalorizaba erróneamente sus dotes de prosista y novelador, ambicionando las gracias de poeta que "no quiso darle el cielo"... Un profundo sentimiento de contradictor, la tendencia a sobrestimar aquellas producciones suyas, más queridas cuanto menos preferencias generales hubieran suscitado, obraban consciente —y subconscientemente— en Unamuno.

No faltaron —claro es— voces concordes con la suya, en primer término, la de Rubén Darío, admirándole esencialmente como poeta. Una de las últimas atenidas a tal criterio es la de Luis Felipe Vivanco, quien en el prólogo a una *Antología poética* (Madrid, 1942) de Unamuno, escribía: "...lo que de un modo más entrañado y definitivo es hoy día para nosotros: poeta, y hasta un poeta lírico excepcional". Aun salvando lo que ya queda salvado de preferencia particular en el pronombre *nosotros* ¿hasta qué punto tal afirmación no está influída por la sobrestimación *in genere* de la poesía —hay tan extendida, y no para mayor excelencia del género, individuo antes que especie fundamentalmente—? ¿En qué grado puede ser compartida objetivamente por quienes no participando de tan caprichosa —por no decir peligrosa— sobrestimación poética, admiran rendidamente a Unamuno, encuentran constantemente en sus obras renovados intereses, pero no aciertan, salvo casos excepcionales, a descubrir en sus poesías las extraordinarias excelencias —el ímpetu, la sinceridad, la pasión— que sobreabundan de modo ininterrumpido en sus demás producciones? Ello no quiere decir que sea imposible extraer de su obra poética cierto conjunto de poesías plenamente felices, antológicas, empezando con la serie "Castilla" de *Poesías*, siguiendo con los "Salmos" del mismo

libro, con algunas *Rimas de dentro* y con numerosas páginas de *El cristo de Velázquez*. Y cosa distinta fuera decir que —orillando los géneros y dejando en segundo plano la forma poética, aun entendida ésta con la máxima latitud— Unamuno, al rebasar los géneros y aplicar a todos ellos un espíritu, un vuelo, una fantasía muy peculiares, es poético en último extremo.

## Frente al arte y la estética

Los reproches de orden técnico, que desde un comienzo —desde la aparición de sus *Poesías* y del *Rosario de sonetos líricos*— se le hicieron, podrían, en definitiva, no impresionarnos demasiado. Que tantos versos de Unamuno sean duros, pedregosos, mal escandidos, con voces insalvablemente prosaicas, que abunden en impropiedades, abstracciones —y demás defectos desmenuzados por M. Romera Navarro en un libro— podría importarnos en segunda potencia. Lo grave es que muchas veces no son poéticos, son insalvablemente prosaicos. No por la naturaleza de los temas, no por el hecho de que el pensamiento prive en ellos sobre la sensibilidad, sino porque la extravasación poética de tal pensamiento cae fuera de la poesía: sólo encuentra ocasionalmente cauces bellos de expresión. Argumentos no le faltaron, no podrían faltar a Unamuno para defender su poética; y así ya en las páginas iniciales de su primer libro encontramos un *Credo poético* de intensión suasoria donde exalta lo denso y la expresión desnuda:

Peso necesitan, en las alas peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pesada sólo queda.
Lo pesado es, no lo dudes, lo sentido.
¿Sentimiento puro? Quien en ello crea
de la fuente del sentir nunca ha llegado
a la viva y honda vena.
No te cuides, en exceso, del ropaje,
de escultor, no de sastre, es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

"Esculpir la idea" vitalizar lo abstracto era su último designio. Sin embargo, sucede que aquella desnudez, en un arte verbal cual la poesía, ha de quedar expresada mediante palabras, y por someras que éstas sean deberán traducir y comunicar visiones, sensaciones. Unamuno no renuncia a aquella "cobertura", pero sí a lo "irrenunciable", al mundo sensorial. Señalando muy certeramente este menosprecio unamuniano de los sentidos, escribía hace años Ortega: "ojos, oídos, tacto, son la hacienda del espíritu; el poeta, muy especialmente, tiene que empezar por una muy amplia cultura de los sentidos".

En cuanto a lo formal: Unamuno se desentiende por completo de la retórica modernista, imperante en aquellos días, no guarda el menor contacto con las fórmulas de aportación rubendariana y aspira a una suerte de lenguaje poético sin sello de época. Bien. Pero puesto a elegir una forma, resulta que acierta a dar con la menos viable, con los residuos pseudo clásicos del siglo XIX. Su verso, pues, en lo formal, no suena a "clásico", suena a retórica algo enranciada, en último término, académica, según se advierte de modo más especial en el folletín rimado que tituló *Teresa*. Si ideológica, moralmente, la imparidad de Unamuno respecto a la época contribuye a su grandeza, estéticamente tal discrepancia le presenta como anacrónico. "Su cultura literaria —apuntó muy atinadamente, a raíz de su muerte, José F. Montesinos en *Hora de España*—, el sistema de sus preferencias nos fingen a veces extrañas lejanías desde nuestro tiempo hasta su figura." Si considerásemos únicamente su obra desde el lado estético, nada tendría de común con la de los demás hombres del 98. No hay en él la voluntad de renovación formal que se manifiesta en Azorín o Valle-Inclán, inclusive en Baroja, la preocupación por nuevos modos expresivos. "A un hombre del 98 —corrobora Montesinos— debió de parecerle pésimo el gusto literario de Unamuno." Como que en realidad no lo tenía; y aun de esta carencia sacaba riquezas; de este demérito —que en cualquier otro hubiera sido más que negativo, anulador—, excelencias. En sus limitaciones radica buena parte de sus grandezas. Reconocerlo así —cuando se le mira desde el costado estético, según exige el examen de su obra poética— no es disminuirle, es darle su medida. Y a este propósito transcribamos los siguientes versos de su *Cancionero*:

Manco era Cervantes, tuerto
Camoens; sólo una mano
levanta un mundo, y un ojo
cabe a alumbrar un océano.
Mas no, que brotó el *Quijote*
de la flaqueza del brazo,
y saudosa ceguera
*Los Lusiadas* ha llorado.

Mas ¿por qué Unamuno puesto en el trance o en la necesidad interior de escribir poesías no hizo aquí lo mismo que en otros géneros literarios que abordó —la novela con hallazgos singulares; el teatro, menos felizmente—: esto es, sacarlos de cauce, amoldarlos a sus personales recursos y necesidades? Sin ser de modo estricto nada definido genéricamente —cabalmente evadirse de la catalogación estricta de ensayista, novelista, etc., es una de sus ambiciones más constantes y logradas, a tono con su "antiprogramatismo" radical— Unamuno fué —e hizo— muchas cosas genialmente. Pero no fué, ni quiso, ni pudo ser nunca un artista. Fácil es comprobar, entre otras de esta índole, la absoluta falta de referencias en su obra al universo de las formas plásticas y musicales. No sentía fundamentalmente como artista ni se expresaba con sentido artístico. Aunque en la prosa esta despreocupación estética diese relieve a otros valores de más fuste (recuérdese su diatriba contra la "prosa aceitada") lógico es que en la poesía no rindiese los mismos resultados. Partiendo de su "extranjería" vasca, de su asombro ante el castellano y uniéndolo a su preocupación filológica, que le llevaba a escarbar la raíz de cada palabra y a encontrar en ello materia para sus disociaciones ideológicas, Unamuno logró al cabo de algunos años un instrumento de prosista personalísimo. Pero en el verso nos da la sensación de haberse movido siempre como enjaulado por los moldes preceptistas, más que por sus preocupaciones de "densidad" lírica y por sus últimas vistas metafísicas. No es que sea imposible una poesía metafísica (quizá más bien no sea posible otra), pero siempre que la vestidura tenga apresto poético.

## Muestrario de motivos

Por lo demás, resulta obvio que el punto de vista estético no es el único ni el primero para juzgar una personalidad cuyas dimen-

siones máximas no sean artísticas. Todo un sector de la crítica literaria tiende actualmente a dejar en segundo plano los valores puramente literarios de una obra —estilo, composición, etc.— dando la preferencia y aun la exclusiva, a otros valores— morales, filosóficos, trascendentales... Tal enfoque en el caso de Unamuno —y aunque se trate de una obra formalmente artística, poética, como es el *Cancionero* póstumo— puede resultar a la postre el más adecuado y hasta el más pródigo en perspectivas. No perdamos tampoco de vista que el *Cancionero* es esencialmente —como ya advertí—, antes que obra de arte deliberada un documento íntimo, un legado testamentario donde se suman y refluyen casi todos los motivos esenciales de las más constantes preocupaciones y cogitaciones unamunescas.

Por ejemplo: la preocupación del tiempo, de la vida como un sueño y del sueño como vida surge ya inicialmente en las primeras páginas (poesía núm. 3):

> Soñé que acababa el sueño y desperté; estaba oscuro
> No había luna ni estrellas y estaba solo en el mundo.
> Volví hacia atrás mi mirada y al no ver, mi fe se puso;
> la gané al mirar de frente; sólo se cree en lo futuro.

También un poco más adelante (núm. 9):

> El pasado es el olvido; —el porvenir, la esperanza;
> el presente es el recuerdo— y la eternidad el alma

O en esta otra (núm. 267):

> Soñé que me moría y me dormí,
> soñé que renacía y desperté,
> soñé que me soñaba y ¡ay de mí!
> perdiose en sueños el que me soñé.

Y la misma idea resurge culminante en la poesía final (núm. 1755):

> Morir, soñando, sí, mas si se sueña
> morir, la muerte es sueño; una ventana
> hacia el vacío; no soñar; nirvana;
> del tiempo al fin la eternidad se adueña...
> . . . . . .

¿Soñar la muerte no es matar el sueño?
¿Vivir el sueño no es matar la vida?

Aciertos, felicidades epigráficas como la de este último díptico, aisladas del contexto, pueden espigarse con cierta frecuencia a través del copioso volumen. Fácil es imaginar, por consiguiente, cuan más limpiamente resultarían aisladas, desprendidas de lo discursivo, del formulario retórico en que Unamuno se envuelve otras veces, no obstante sus propósitos de desnudez. Pero ni las condensaciones, ni las selecciones casaban con su temperamento —hubo de reprobarlas expresamente—; de suerte que estos espicilegios incumbirá a cada lector el hacerlos. Por nuestra parte, puestos aseguir anotando simplemente los motivos capitales más reiterados y definitorios del *Cancionero* señalaremos: el tema de España, vista hasta la época de su repatriación, desde el destierro; y aun este destierro mismo, considerado como una patria permanente (núm. 83):

Es el destierro mi tierra, —donde llueve manso orvallo
sin duro sol de justicia— en la mocedad del año

O cuando más adelante, con orgullo de desterrado libre, exclama desde Hendaya (núm. 323):

Bajo el cielo de la patria
os podrís en un desierto,
mientras yo vivo mi España
bajo la patria del cielo.

O la invocación al justiciero "Dios de España" (núm. 25):

Padre nuestro que estás en los cielos,
pon en marcha a los hijos de España
. . . . . .
ciudadanos de España ¡a las armas!
y a cerrar nuestras filas cerradas;
. . . . . .

Marchemos, marchemos: ¡así sea!
¡Reino sólo de Dios sea España!

Y la exaltación de la rebelión concreta, por encima de la teoría (núm. 68):

> No la acción, no la acción, antes del acto;
> no la pasión, sino lo padecido.
> . . . . . .
> ¿Doctrinas? Dios me libre. Sucumbimos
> a los tiranos que por burla torpe
> de verdugos en jueces convertidos
> hacen sistema de la tiranía
> y la bautizan nombre de fajismo.

Dentro del mismo espíritu reencontramos esta cuarteta, ya de antes conocida:

> No un manojo, una manada
> es el fajo del fajismo;
> detrás del saludo, nada,
> detrás de la nada, abismo.

Aparece más de una vez la reminiscencia de lugares y nombres españoles, pretexto para sartas enumerativas (núms. 28, 271, 274):

> Ávila, Málaga, Cáceres — Játiva, Mérida, Córdoba,
> Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, — Úbeda, Arévalo, Frómista,
> Zumárraga, Salamanca, — Turégano, Zaragoza,
> Lérida, Zamarramala, — Arracundiaga, Zamora.
> Sois nombres de cuerpo entero, — libres, propios, los de nómina,
> el tuétano intraductible — de nuestra lengua española.

Es asimismo la remembranza de su pasado más lejano, estribillos de ritmos y canciones infantiles; es la reiteración de sus preocupaciones filológicas, del afán por revolver la entraña de las palabras, mas no por juego sino con toda seriedad (núms. 127 y 611):

> Juegos de palabras,
> palabras de juego,
> así, alma, te labras;
> es jugar con fuego!
> . . . . . .

Niño viejo, a mi juguete, — al romance castellano
me dí a sacarle las tripas —por mejor matar mis años.
Mas de pronto estremecida — y se me arredró la mano,
pues temblorosas entrañas — vertían sonoro llanto,
con el hueso de la lengua, de la tradición badajo,
miserere, Ave María, — tañían en bronce sacro.

Junto al elogio de la rima (núm. 168, passim):

¿Memoria? . . . ¡Escoria, victoria y gloria!
¡Lo que enseña la rima, Dios divino!
Rima generatriz, fuente de historia;
que discurra la lengua en nuestro sino.

encontramos también, muy insospechadamente, el menoscabo de la prosa:

Porque es con versos no hechos
como se trama la prosa,
igual que en la choza astrosa
se hace cama con helechos . . .
. . . . . .
¡Prosa, cama de basura!

Hipérbole desagradecida en quien como Unamuno alcanzó con este instrumento su maestría. Mas ello no quiere decir —insistimos— que en un repertorio tan frondoso y desigual como el *Cancionero* no pueden aislarse algunas piezas cabales, logradas. A veces, las más breves, las de concisión epigráfica, sentenciosa (núm. 541):

El hombre es lo que hace al nombre;
mas la nombradía,
pura nadería.

Sentencia que pudiera volverse del revés, como todo lo aforístico . . . O esta otra, análogamente reversible (núm. 377):

La eternidad, que es muerte, sólo abarca
el pasado, el presente, el porvenir;
pero la vida que es de Dios el arca
el vívido, el viviente, el porvenir.

Las excelencias más visibles están en composiciones como ésta dedicada a Salamanca, que empalma con una hermosa poesía sobre el mismo tema ("Alto sólo de torres . . .") de su primer libro.

Salamanca, Salamanca,
renaciente maravilla,
académica palanca
de mi visión de Castilla.
Oro en sillares de soto
de las riberas del Tormes,
de viejo sabor remoto
guardas recuerdos conformes.
Hechizo salmanticense
de pedantesca dulzura,
gramática del Brocense,
florón de literatura.
Ay mi raíz de Castilla
con raíz gramatical,
ay tierra que se declina
por luz sobrenatural.

Pero D. Miguel era el hombre que se defendía del arte y de sus hechizos, que consideraba pasatiempo y frivolidad la belleza en sí misma, y estimaba poco menos que como un insulto el apelativo de "hombre de letras". Léase a este propósito la composición (núm. 827) titulada *Monsieur Unamuno, homme de lettres*:

¿Hombre de letras? No, que no soy tabla,
ni humanista, ni literato;
hombre de humanidad;
soy soplo en barro, soy hombre de habla;
no escribo por pasar el rato,
sino la eternidad.

¡La eternidad! ¡Su hambre más constante y declarada! Y a aquella misma preocupación de no dejar de ser humano, tejido vivo de pasiones, rebelándose a trocar su espíritu en letra, responde también el final de otra poesía (núm. 1181):

Leer, leer, leer; seré lectura
mañana también yo;
¿Seré mi creador, mi criatura?
¿Seré lo que pasó?

Muchos otros motivos y preocupaciones esenciales, permanentes de Unamuno, reencontramos en este *Cancionero;* en rigor, si su puro valor poético alcanza distintos niveles, se mantiene siempre a la misma altura como cifra y expresión última de su personalidad. Ni siquiera faltan en él, junto a las meditaciones elevadas, los motivos cotidianos, sus filias y sus fobias más permanentes, no por menudas y aun mezquinas menos expresivas del yo singular y mayúsculo integrador del hombre —y del espíritu— Unamuno. Únicamente al llegar a las páginas postreras —después del 18 de julio de 1936— nos asombra la escasez y aun la carencia de alusiones más o menos precisas a las circunstancias de aquellos días, en contraste con las numerosas referencias prodigadas a su destierro en los tiempos de Hendaya. Sólo en cierta poesía (núm. 1754) fechada el 25 de diciembre de 1936 —es decir, seis días antes de su muerte súbita— encontramos esta estrofa reveladora:

Y yo en mi hogar, hoy cárcel desdichosa,
sueño en mis días de la libre Francia,
en la suerte de España desastrosa
y en la guerra civil, que ya en mi infancia
libró a mi seso de la dura losa
del arca santa de la podre rancia.

Y dos días después (núm. 1756 y última composición del *Cancionero* trunco) esta otra estrofa final, definitiva en todos los sentidos:

¿Soñar la muerte no es matar el sueño?
¿Vivir el sueño no es matar la vida?
A que al poner en ello tanto empeño,
aprender lo que al punto, al fin, se olvida
escudriñando el implacable ceño
—cielo desierto— del eterno dueno?

"Fuerzas de flaqueza"

¿Para qué, en fin de cuentas? —escribí ya hace algunos años, al trazar una semblanzo crítica de Unamuno. ¿Para qué juega superiormente con las antítesis, socavando hasta el trasfondo de las palabras y disociando con una destreza magistral los conceptos si los signos finales son *cero, infinito* o *nada*? Mas tampoco el *nadismo* que algunos le asestaron, y que él reivindicó orgullosamente como cifra posible de una españolidad esencial, define su ser. Tanta inquietud, tanta conmoción, tanto interrogante, el replanteo de la duda —no cartesiana, no metódica, segura al cabo de la solución, sino antimetódica y desesperanzada— ¿nos lleva a algún sitio? ¿Acaso no nos deja más bien en el camino, a los bordes del laberinto metafísico? Sin salida, aumentando una sed que no satisface —que tampoco se proponía satisfacer—. Aunque en realidad la flecha de su arco apuntara a blancos imprevisibles —que luego se han reconocido como existencialistas— lo cierto es que D. Miguel únicamente se afirmaba y era grande en la incertidumbre, —o incerteza, según él prefiere escribir.

Y esta constancia en la incertidumbre, esta seguridad en la desesperanza, esta afirmación en la perplejidad, de modo más crudo y neto aún que en sus libros o sus artículos cotidianos, resalta en el *Cancionero*. Por encima o al margen de sus virtudes intrinsecamente poéticas —que habrán de ser controvertidas— es, pues, este caudal póstumo de rimas un espejo fiel de sus días declinantes, más claro que ningún otro. No porque deje de pensar en el lector —su monologismo agudo nunca dejaba de ser dialogístico—, sino porque no lo encara tan previsto o inmediato. Leopardi, Antero de Quental, Carducci, Wordsworth, Maragall, fueron algunos de sus poetas preferidos, traducidos o asimilados; Job, San Agustín, Pascal, Spinoza, Senancour, Kierkegaard, fueron algunos de sus hombres y pensadores más queridos. Entre ellos abundan los dudadores o desesperanzados, pero ninguno quizá merezca estos apelativos tan plenamente como Unamuno. Mas ahilando los términos: no; el sentimiento final que deja el *Cancionero* unamuniano es otro, más sencillo, menos espectacular, pero más penetrante: el sentimiento de una tristeza irremisible, de una melancolía consustancial, de raíz, más allá de las circunstancias extrínsecas. ¡Y pensar que tal sentimiento existió siempre en Unamuno —aunque

en los últimos años apareciese más agudo y crecido—; pensar que coexistió, que pudo coexistir con el sentimiento, al cabo afirmativo y vital, implicado en su actitud infatigable de lucha y polémica! "Sacar fuerzas de flaqueza": este modismo tan expresivo serviría como ningún otro quizá para darnos la cifra más exacta y verídica del talante unamuniano. Y entre las páginas que de él nos faltan (aunque escribió millares; mas quien sabe si aun no reaparecerá entre los escritos póstumos), una en que hubiera sacado filo a dicha expresión, vendría a ser quizá la más reveladora, dándonos —para ahorrar exégesis ajenas— de una vez la clave de su temple de ánimo, fraguado en la "fecundidad de lo insuficiente", en la lucha de los contrarios, y sólidamente asentado, increiblemente erguido, sobre el calvero de la desesperanza.

*GUILLERMO DE TORRE*

# LOS RECURSOS DEL POETA

Cuando se propone deslumbrar, los recursos del poeta son incomparables. Tradicionalmente, el primero y más llamativo es el uso de un discurso sujeto a reglas establecidas, que no se contenta con expresar lo que dice, como parecería ser la función única del lenguaje, sino que responde por añadidura a una ambición totalmente ajena, oscura, que no es fácil definir, y cuya comprobación no deja de sorprendernos apenas nos sustraemos al espejismo de la costumbre.

Si el fin es impreciso, los medios no son misteriosos. Consisten en la repetición regular de elementos idénticos. La naturaleza de los elementos varía según las técnicas en boga, pero no el principio de una regularidad, de una repetición que engendran un ritmo. Éste constituye a tal punto el carácter principal de la poesía, que en latín, por ejemplo, se llama "discurso suelto" a la prosa. Hay ritmos de la prosa, desde luego, pero son libres y variados. El orden de los versos es siempre imperioso y simple. La métrica griega, en la poesía coral, parece sin duda complicada, pero basta compararla con las leyes infinitamente más sutiles de la composición musical para que se destaquen la pobreza y la monotonía relativas de las estruc-

turas estróficas. Más aún, estas últimas sólo admiten una tímida diversidad para ser constantemente sostenidas por la música: canto e instrumentos. Si los versos se dicen o se recitan, es necesario que su ritmo sea de una perfecta nitidez, sin lo cual dejamos de percibirlo y perdemos entonces esa propiedad física que se quiso agregar al lenguaje plegándolo a una cadencia.

Esta propiedad es por completo física. Se burla del sentido de las palabras, y si bien un hábil artesano puede en ocasiones utilizarla para hacer más expresiva tal o cual de aquéllas, según el lugar que les otorgue en el poema, si tomamos exclusivamente en cuenta el destino habitual del lenguaje tendremos que admitir que esta nueva virtud es puramente lujosa y, en todo caso, superflua. Por eso no esperamos que preste un servicio a la inteligencia, sino un placer al cuerpo.

Harto conocemos el poder de los ritmos sobre el cuerpo, que tiene a su vez los suyos propios. Algunos lo apaciguan, otros lo excitan. Le facilitan igualmente el reposo y el esfuerzo. Seguir un ritmo es fuente de bienestar y en ocasiones de exaltación, como sucede con la música y la danza. La lectura o la audición de un poema produce en menor grado un placer del mismo orden. Pero así como el agrado de bailar es más vivo que el de ver bailar, leer en voz alta multiplica el placer del ritmo: le añade un goce respiratorio, casi muscular, que se ha comparado con el de la masticación.

No hay relación entre el papel habitual que desempeña el lenguaje y semejantes goces. El poema causa otros. La rima, que sólo existe en un número bastante limitado de versificaciones, sirve únicamente para marcar el ritmo. El llamado de un sonido actúa como una señal que jalona cierta duración. La primera rima abre una espera que la segunda colma. Este sonido privilegiado indica que debemos detenernos allí y partir de nuevo. Señala al oído, a veces poco sensible al ritmo puro, un punto de referencia. Por eso no es muy grave que una rima sea débil, mientras que un pie de más o de menos, o una cesura mal colocada, producen inmediatamente un verso cojo.

Nada más necesario que la sucesión armoniosa de las sílabas. Conviene que el verso sea agradable de oír y —cosa no menos importante— fácil de pronunciar. Pero eso cuenta poco. También el prosista debe pensar en la música de su frase; sin embargo, sus deberes son exclusivamente negativos: le basta evitar las cacofonías. El resto

no es para él sino elegancia, porque se expresa con el sentido de las palabras y no con sus propiedades sonoras. El poeta, en cambio, extrae de éstas (en cierta forma, constituyen la materia prima de su arte) casi todos sus efectos: le interesa el timbre de las vocales y el punto de articulación de las consonantes. Al distribuirlas en cada caso de una manera feliz obtiene versos flúidos o rudos, plañideros o violentos, apagados o resplandecientes. No distingue, sin duda, las líquidas, las labiales, las guturales, las sibilantes. Ignora hasta sus nombres. Pero las coloca donde corresponde, a veces acumulando sonidos vecinos, a veces eligiendo los más diversos, de modo que esta sustancia física contribuya siempre a restituir la sensación que experimenta y que el mero sentido de las palabras no lograría comunicar.

Ritmo y armonía definen así el empleo poético del lenguaje, pero lo definen únicamente por el oído; están lejos de ser por sí mismos toda la poesía o sólo la esencia de la poesía. Es peligroso imaginar que la poesía pueda prescindir de ellos y no menos peligroso reconocer en ellos las diferencias únicas que separan la poesía de la prosa. En un caso, separamos la poesía del arte de los versos; en otro, estamos en camino de reducirla a la versificación. Ambas posiciones son insostenibles.

Ha sucedido que los poetas perciban en las reglas de la prosodia otras tantas convenciones arbitrarias, inútiles, molestas, únicamente aptas para tirar de las riendas de la inspiración y contener su ímpetu. ¿Acaso no estaban forzados a sacrificar a una sórdida conveniencia métrica sus más raras intuiciones, sus más exactos, irreemplazables hallazgos, felicidades expresivas, milagros que debían perder por el azar de la rima o el número de las sílabas? No tardaron en denunciar estas servidumbres como absurdas y miserables trabas a su libertad. Sometiéndose a ellas, dijeron, se consigue a lo sumo producir un ronroneo cuya monotonía adormece la atención y a favor del cual es posible introducir cualquier inepcia. ¿Qué poeta digno de este nombre aceptaría tal compromiso?

De ese escrúpulo nació el verso libre, que es una *contradictio in adjecto,* y, a decir verdad, una pura ilusión óptica, un espejismo de la letra impresa. El verso libre es, por definición, el lenguaje exento de toda regularidad rítmica; por lo tanto, es prosa. Ninguna tipografía logrará desmentir esta evidencia. La disposición en la página en blanco no reemplaza ninguna métrica. Por el contrario,

un soneto de Ronsard, un poema de Baudelaire no cambian de naturaleza si se los imprime sin dejar espacio entre verso y verso. Instantáneamente, un lector sensible los reconstituye. A la inversa, un texto de ritmo incierto, distribuído en miembros desiguales sobre líneas incompletas, sólo se vuelve poema en virtud de tal artificio. Pero aparenta serlo.

Aquí debemos razonar rigurosamente: el poeta desconfía del ritmo, o lo utiliza. Si lo utiliza, acepta al mismo tiempo los sacrificios indispensables que lleva implícito y que, por lo demás, no carecen de compensaciones. En cada caso, habrá de calcular qué le conviene. Su talento consiste en no perder nada en la operación y en acumular sin quebranto notorio las ventajas de la escritura libre y de la ritmada. Por otra parte, el trabajo al que se ajusta mantiene su espíritu en una especie de excitación favorable a la creación poética, de modo que surgen riquezas nuevas y beneficios inesperados de las dificultades que se propuso vencer.

En la otra hipótesis, desdeña plegar su discurso a las exigencias del metro. Intenta con ello liberar su inspiración. Renuncia de buena gana a este agrado suplementario que proviene del ritmo y del cual, jactanciosamente, cree posible despojar su poesía. ¿Por qué no escribe en prosa, entonces? ¿Con qué objeto fingir que sus poemas retienen alguna imperceptible cadencia sutilmente acordada al período respiratorio o a los latidos del corazón; en suma: a esos ritmos tan flexibles de los organismos vivos que la emoción retarda o precipita soberanamente?

Vano subterfugio. Por ese camino dócil a la naturaleza se llega al grito o al gemido, que la poesía tenía por vocación precisamente civilizar, imponiéndoles una regularidad que los aparta de la fisiología y señalando al hombre de qué manera puede hacerla de lado.

¿Qué otro origen tienen el sosiego y hasta cierta beatitud en que nos sume la poesía? No conviene privarla de su poder de obligar al cuerpo a respirar más ampliamente, más profundamente, más regularmente.

Por lo general, los poetas se dan cuenta de ello. Saben por instinto que necesitan de la rima, del ritmo, de la música de las palabras para poner al oyente o al lector en un estado de serenidad que lo lleve de buena gana a escuchar sus confidencias. Necesitan lectores sosegados y dispuestos a la dicha. Pero lo que amenaza al poeta es el peligro contrario.

Debemos temer, en efecto, que no se proponga sacar un partido excesivo de este poder del ritmo sobre el organismo, reduciendo lo esencial de su esfuerzo a cuestiones de pura forma.

(*Traducción de José Bianco*)

*ROGER CAILLOIS*

# LA CONSPIRACION

El cielo era azul. Los cuerpos se movían con un ritmo perfecto. El maestro había hablado del Bien. Sin embargo Calias se sentía desasosegado. Quizá fueran las últimas palabras: "el ser que no tiene color, ni forma, ni medida". La belleza de un álamo bañado por el sol le salió al paso. Y sin embargo no era el Bien. Tampoco las ideas con que vanamente tratamos de pensarlo. Oyó las voces de sus compañeros que discutían, que manejaban ideas y con amargo regocijo decidió escucharlos. Hablaban de caballos.

El cielo era menos azul y la soledad se iba poblando. El bullicio y la charla de los hombres que pasaban rompiendo el silencio. Por Zeus, ¡cómo hablan los hombres de mi ciudad! Y sin embargo descubrió que los amaba intensamente, así, charlatanes, mentirosos y pleitistas. Pero al mismo tiempo sentía que no eran nada, mucho menos que la paz entrevista en la colina.

Al llegar a su casa el fastidio había crecido. Si la realidad no era el número, la forma, la medida, si todo no era, ¿por qué no se derrumbaba todo? ¿Comprendía, en verdad, la doctrina del maestro? No lo sabía y ya no le importaba. Sabía en cambio que había dicho palabras imprudentes para las cuales los dioses de la ciudad no tenían respuesta. Palabras que reducían a cenizas sus elaboradas geometrías. Decidió vengarse.

Se levantó muy temprano y fué a buscar a Licaón. Para el caso Licaón era perfecto. Siempre se quejaba: su mujer, sus hijos, sus esclavos, el rendimiento de sus campos, la guerra, la paz, y todo lo que conocía, eran innumerables motivos de disgusto. Así encontró plausible que Calias se sintiera desdichado y resolvió alentarlo. Pero había un inconveniente: Licaón no era filósofo. Cuando se

habló de venganzas exclamó complacido: "¿Recuerdas lo que le ocurrió al maestro de tu maestro?" Calias se horrorizó. No quería matarlo. Además sabía que era inútil: todas sus palabras se tornarían más sagradas aún que las del antiguo maestro. Calias siguió hablando y Licaón comenzó a aburrirse. Por fin propuso ver a Hipias, hombre sabio que tenía respuestas para todas las cosas: si se le pagaba bien enseñaba desde la estructura del universo hasta la forma de fabricar un buen par de sandalias. Pero estaba increiblemente viejo, rico y cansado, y pocas cosas le interesaban.

Lo encontraron en su casa, con la misma expresión de siempre, y Calias recordó que Hipias había conocido al maestro cuando éste era un joven aristócrata de los que preguntaban si se puede cambiar *areté* por dinero. Y no olvidaba la hiriente ironía del viejo descalzo que se burlaba de todo, ni el desprecio con que el maestro lo había retratado. Y sin embargo amaba la filosofía. La amaba como podía amarla un hombre cuya lista de antepasados no existía, y que de pronto descubre que puede hablar de ella y ganarse la vida. Desde entonces siguió hablando sin cesar de cosas que conocía a medias y de otras que no conocía. Sus propias palabras lo envolvieron; a medida que hablaba afluían las riquezas y sentía que el objeto de toda su vida se le iba escapando. Dió innumerables lecciones, tuvo caballos y coches a la edad en que es más cómodo quedarse en casa. El grupo de los eupátridas continuó despreciándolo. En sus diálogos siempre estaba condenado a representar el papel del vencido. Había dicho innumerables palabras, muchas de las cuales había olvidado. Creía que sólo le restaba olvidarlas todas; pero cuando Calias comenzó a hablar, su rostro empezó a iluminarse. Por fin había encontrado un objetivo. Hizo planes. Preguntó si entre los discípulos no había otros que odiaran al maestro; había que buscarlos y traer los mejores. Calias encontró varios, pero no eran los mejores. También estaban los enemigos políticos que eran muchos pero valían poco. Licaón trajo a unos hombres muy ricos que no conocían al maestro, pero cuyos padres conocían a los hombres que hacían cultivar la tierra del maestro donde trabajaban como esclavos. Les resultaba difícil ponerse de acuerdo y no lo consiguieron nunca. Hipias estaba empeñado en un refutación total de la doctrina; Licaón, intrigado por ese "tercer hombre" que citaba continuamente, se quejaba de no conocer a todos los miembros del grupo. Calias escribía diálogos que reflejaban

demasiado bien la doctrina del maestro y hubo que quemarlos; pero la lista de sus nombres se ha salvado y consta en los catálogos.

Trabajaban incansablemente. Murió el maestro y ellos seguían escribiendo en noches interminables. Una vez entró la lluvia y destruyó varios rollos; otros fueron comidos por los ratones; pero la obra seguía creciendo desordenada, monstruosa. Calias al leerla se estremecía: eran las mismas palabras del maestro, pero parecía que se les hubiese cortado las alas. Por fin decidieron terminar. Calias propuso que los trabajos aparecieran como la obra de un solo discípulo, como el resultado supremo de quien había pasado veinte años en la Academia, y dió un nombre. Era el de un joven ambicioso venido de Estagira que había seguido fielmente al maestro con el deseo de sucederle, que al no conseguirlo se había peleado con Espeusipo y que finalmente murió en un viaje a Macedonia. Los demás estaban demasiado cansados para discutir y aceptaron el nombre. Amontonaron los escritos tal como estaban, algunos sin concluir; no intentaron ordenarlos y los dejaron para la posteridad. Por fin salieron a la calle. La belleza de la luz, el ruido de las gentes, el sabor del aire, los deslumbró. Y sin embargo, Calias seguía desasosegado.

*MARÍA EUGENIA VALENTIÉ*

# UN HOMBRE FUMA ACODADO A LA VENTANA

En la oscuridad, no es un rostro completo lo que revela el fulgor de la brasa sino la dureza súbita del mentón, el vago territorio de la frente, la punta de la nariz, claramente dibujada y con una lucecita de efímero destello en la piel. El rostro se presupone, como un esquema ideal de fondo, como el mapa tenuemente indicado de un antiguo continente que se hubiera hundido en el océano de la nada dejando este archipiélago de tres o cuatro rasgos salientes y aislados. Pero en tanto que el rostro parece ser una necesidad de nuestra mente —como en las fotografías de los fantasmas ectoplásmicos que, al menos, siempre tienen cara— no sucede lo mismo con el cuerpo del hombre: el cuerpo estará segu-

ramente ahí, detrás del antepecho de la ventana, pero no sentimos ninguna exigencia de representárnoslo. En cuanto a la mano que sostiene el cigarrillo, se hace también visible, consistente, cuando el hombre da la chupada, y es una mano autónoma, sin muñeca, sin antebrazo, sin brazo.

El hombre fuma asomado al patio de un alto edificio. El patio es un pozo cuyas paredes están perforadas por el resplandor cuadrado de las pocas ventanas iluminadas: una aquí, otra allá, más arriba, más abajo. En lo alto, donde está el fumador, todo es oscuridad. En el fondo del patio, también: todo es negro.

Nada sé de este hombre que fuma de bruces en la ventana trasera de su casa. Todas las noches, a la misma hora, veo su cigarrillo cuya brasa se aviva, me revela la incierta imagen de un rostro, y luego se debilita hasta ser una pálida luciérnaga roja que describe un arco lento, solitaria, cargada de intención humana, como si toda el alma que mueve este proceso estuviera ahí, en la punta del cigarrillo. Ya se va extinguiendo, ya casi no la veo . . .

¿Por qué le gusta a este hombre fumar acodado a su ventana?

Será —claro está— porque siente placer en aspirar el humo y lanzarlo al aire. (¡Vaya una respuesta idiota!) Quizá si pudiéramos separar la mera degustación del humo de ciertos contenidos mentales del fumador resultara que, en realidad, no había tal placer autónomo de fumar. El gusto no depende de las papilas de la lengua, ni siquiera de la acción de la nicotina sobre los nervios de este hombre. Es otra cosa, y en busca de ella ando yo.

Podría acechar al fumador en la calle —es mi vecino— y plantarme delante de él con mi pregunta: "¿Por qué le gusta fumar un cigarrillo por las noches acodado a su ventana?"

Si yo hiciera esto, el hombre me miraría con desconfianza, tal vez creyese que mi acto era burla y con seguridad que lo juzgaría impertinencia. Me diría: "¿A usted qué le importa?"

Y aunque mostrase buena voluntad y quisiera explicarse conmigo estoy convencido de que no tendría cosa alguna para decírmela. Acaso esto: "Porque me gusta".

En fin, estoy solo con mi problema. Él nunca pensó en esclarecer un enigma tan gratuito. Soy yo — que ni siquiera cambié en mi vida un saludo con el hombre— quien debe desentrañar tal misterio porque es a mí a quien incomoda —y aun acongoja— esta brasa que se enciende todas las noches a la misma hora en la ventana de la casa alta. Yo me angustio de que los hechos, las

cosas, los seres, pasen ante mí como imágenes de sueño, sin poder apresarlos enteros y hasta su fondo, sin poder meterme en los entresijos de cuanto existe y pueda existir en el universo, sin hacerme dueño de todo, porque yo tengo hambre de posesión universal, y quiero vivir despierto, no en distraída dormivela. Me duele la idea de pasar la vida viéndolo todo en gris desvanecido, sintiendo cómo se me escapa el mundo, cómo me escapo yo ante mí mismo, en un pasar que pasa de vagos fantasmas entrevistos y olvidados. Este hombre que vive ahí y fuma por las noches su cigarrillo de bruces en la ventana, ¿qué es para mí y aun qué es para él mismo? Para mí, sólo fragmentos de un rostro y el espectáculo de un débil fuego que se aviva, se debilita, se apaga. Y él para sí mismo no es cosa muy distinta, cuando no le duele algo o no apetece algo con violencia, cuando está vacío, como ahora, mientras fuma y no piensa en nada.

En el amanecer del tren, hallándome en un lugar desconocido, oí en el filo del despertar una historia, un pedazo de historia. Nunca supe el principio, y tampoco pude saber el desenlace porque mi compañero me sacudió un hombro y me dijo: "Hemos llegado". Tal vez me había vuelto a dormir, o quizá estuviéramos realmente entrando en la estación de destino cuando entreoí aquel retazo suelto del cuento: el caso es que hube de bajar del tren sin más dilación, y el relato continuó —si es que verdaderamente continuó— en otro tramo de vía, más allá, para terminar —si es que ha terminado alguna vez— a gran distancia de aquel sitio, frente a algún indefinido paisaje que yo no habría de ver nunca. Es terrible que la vida sea esto: unos cuantos latigazos de dolor, constantes ansiedades, placeres incompletos que pasan, imágenes inciertas de cosas y seres, un cuento sin principio ni fin, contado en cualquier parte, oído en dormivela, y nada.

Pero mi inteligencia es una bestia en celo, ansiosa de poseerlo todo y a fondo, es un caballo entero, y tiene avidez, el hambre de un lobo que trota días y noches sobre un campo nevado, sin comer, y cuando hace presa se regodea sintiendo correr sangre cálida entre las fauces. Mi inteligencia no se satisface, y quiere ser un vapor, un flúido viviente y lúcido, capaz de meterse hasta en los agujeros más pequeños e inundar el universo con su posesiva expansión. No es poder lo que mi inteligencia tiene; pero tiene ganas: sospecho que es sólo furia de vivir.

¿Y qué hará mi inteligencia con ese hombre? Lo está acechando en la oscuridad —él no sabe nada— con el deseo de devorarlo.

Está ahí en la ventana fumando, y cree que no piensa en nada mientras fuma. Hasta él llegan, como todas las noches, los ruidos del interior de la casa: el agua gorjea con intermitencias al caer del grifo en el fregadero y se oyen choques tímidos de vajilla. El muchacho no se dedica hoy a clavar tablas, como otras noches: porque tiene la manía de hacer cajones y escondrijos para sus cosas, y halla en esto el encanto de acotar un refugio para su hermetismo de adolescente. La mujer y la niña —la niña debe estar leyendo ahora alguna revista femenina mientras su madre cose —sospechan que el muchacho esconde cartas de amoríos, y encontrar esos secretos las divertiría a la una y a la otra. Pero al padre —al hombre que fuma— le irrita esta curiosidad de las mujeres, le avergüenza pudorosamente, y además cree que el jovenzuelo sólo pone bajo candado chucherías y misterios casi infantiles porque es muy inocente aunque tenga un año más que la chica. En este momento debe estar dedicado a pulir un modelo de aeroplano.

Este hombre —yo lo sé, y si se lo dijera a él me contestaría: "Es verdad" —mientras fuma su cigarrillo se siente importante, serenamente importante. Cuando tenía la edad de su hijo —el que hace ahora un aeroplano en miniatura— soñó muchas veces con eso: con la grandeza de fumar un cigarrillo acodado en una ventana. Entonces la ventana era una imagen espectral situada en el mundo de la posibilidad. Ahora la ventana existe. Es —nada menos— la ventana de "su" casa. Y él está allí frente a la noche.

Más tarde —era un muchachote que empezaba a hombrear precozmente— dió en salir con sus compañeros en las noches estivales. Los padres, al final de las jornadas calurosas, solían sentarse a tomar el fresco en las puertas de sus casas (un barrio popular), y hacían tertulia nocturna hasta hora avanzada, sobre todo los sábados. Y los chicos aprovechaban este vano de indisciplina y tiempo para emprender escapatorias prodigiosas. Se reunían junto a una tapia que coronaba el borde de un descampado, y allá en el hondón del barranco empezaba un parque. El parque, con su fronda negra, parecía un pozo de mar silencioso, sin luces. Sólo mucho más allá, lejos, una hilera de focos eléctricos marcaba las orillas del lago de tinieblas y olas presumidas de fronda verde.

Sentados en la tapia del parque, mirando la noche, ante aquel misterio negro, fumaban juntos un botín de briznas, polvos de

tabaco, colillas deshechas, raros cigarrillos enteros. Era delicioso e inquietante ver cómo los rostros, a la luz de la brasa, tomaban la carátula de seres desconocidos y casi temibles. Si el silencio hubiera durado mucho, acabarían por sentir miedo unos de otros. Pero no duraba: se oía la voz tranquilizadora de Pedro, de Rafael, de Antón.

Hablaban de cualquier cosa y siempre apasionadamente. ¿De qué hablaban los muchachos de hace cuarenta años cuando el hombre que fuma acodado a la ventana era un niño rayando en la adolescencia? Hablaban, como hoy, de fútbol y también de máquinas nuevas, de aventuras de bandidos, y alguno contaba una historia de aparecidos oída a la tía, a la abuela, y asombrosamente verídica. Más raramente hablaban de mujeres: pero ya estaba ahí el sexo, con las primeras baladronadas, lecciones mal aprendidas, iniciación en prácticas sucias, depravaciones quizás pasajeras y luego olvidadas, quizás definitivas. Pero el hombre que fuma —esto me parece— no solía tratar con gusto de tales cosas justamente porque estaba enamorado de una señora madura, a la que había llevado flores, pues en una temporada —estando cerrado el taller de zapatería donde trabajaba de aprendiz: ahora es dueño de una tienda— había sido mandadero de una florería. Ella le recibió muy descotada —los pechos atrevidamente manifiestos y móviles bajo el vestido de seda oscura que hacía volubles juegos de luz en las caderas ceñidas. El perfume de ella le mareaba de placer, y le robó un pañuelo —esto no el primer día, no la primera vez— y lo tenía escondido. La señora —estaba sola— notó con regocijo el pasmo del muchacho, y le dió un beso riendo. Eso fué todo.

A veces uno de ellos cantaba o cantaban todos a coro. Nunca volvió —nunca volverá— el hombre, a escuchar canciones tan hermosas como aquéllas. Y también callaban, y se sentían unidos en una complicidad de esoterismo y camaradería. Luego, hablaban de cosas valerosas, de temereridades, como asaltar a los transeúntes adultos, darles el alto, para asustarlos, tal vez para robarlos. Se recogían a saborear estos hazañosos espantos, y de pronto oían pasos, los pasos de alguien que se acercaba, y se callaban, en un acecho vacilante y asustado, hasta que el desconocido pasaba cerca, en la oscuridad, sin verles.

A veces uno de ellos saltaba la tapia, se deslizaba por el barranco, se metía dentro del parque negro, para hacer una valentonada. Desaparecía entre los árboles, y al cabo de unos minutos que parecían muy largos, le llamaban, y él no respondía (como si

estuviera muy lejos) o contestaba apagando la voz para hacerla parecer distante. Pero en verdad se había escondido allí mismo, en el primer matorral, y al volver contaba que había llegado al corazón de la selva, donde descubriera un lago (en el lago nadaba un animal de gran tamaño), un lago que hasta entonces habían ignorado todos los mapas. Claro está: se burlaban de estas mentiras, pero la burla no era, en el fondo, sincera del todo, porque creían de algún modo, creyendo sin creer o sin querer creyendo, y se regocijaban en la gloria de la aventura, sobre todo cuando todos participaban de ella. Si el que bajaba hasta el parque era miedoso, los demás se ocultaban para asustarle y hacerle creer que se habían ido y estaba solo.

En aquel tiempo la vida se dilataba hasta la misma eternidad. Aquélla sí que era una vida plena, lenta, rica, donde las cosas y los hechos tenían fuerte sabor y una consistencia y una verdad solidísimas. Y sin embargo —he aquí algo muy extraño— era una vida menos consciente o menos intelectual en todo caso que ahora: aquello era vela y luz, esto es danza procesional de sombras . . .

El hombre fuma ahora acodado a su ventana, y el gusto de su cigarrillo evoca aquellos otros cigarrillos lejanos y clandestinos de las escapadas en noches de verano, y este patio negro es aquel parque, aquel hondón de fronda y aventuras.

Pero el hombre no se acuerda de nada o se acuerda muy poco, o de cualquier modo, no se está acordando ahora mientras fuma, aun cuando el gusto de fumar sea el fantasma de aquel otro fumar sustancial. Si le preguntaran por sus compañeros juveniles sólo recordaría uno o dos nombres, asociados con rostros borrosos. Ya no ve, desde hace muchos años, a Roberto, a Pablo, a Luis, y no sabe cómo se llamaba el gordo que tenía miedo. Murieron algunos; algunos viven. También ellos olvidaron. Quizás uno recuerde un detalle, y otro recuerde otro detalle, un lance, un suceso, una frase. Si volvieran a reunirse y a cambiar entre sí estos harapos de la memoria ninguno reconocería el pedazo del otro, y sería como si se contaran hechos ignorados, nunca vividos, ajenos, sin sentido comunal.

Aquella vida que era de todos, se hizo añicos. No habría modo de casar los pedazos, de reconstruir el rompecabezas de un mundo que tuvo —o parece que tuvo— una belleza incomparable.

Esa vida que pasó y está rota es la clave de este placer actual del hombre que fuma sintiéndose vagamente importante. Empero

la importancia no ha cesado de menguar con los años, y el placer también se empobreció en su recóndito y verdadero centro, y hubo de sustituirse, mal o bien, por la mera sensualidad de aspirar el humo y expelerlo. Noche a noche la referencia secreta a los orígenes de este gusto se ha ido extraviando porque el hombre sufre, inconfesadamente, sin lucidez, de un progresivo desabrimiento hacia todo, incluso hacia este acto de fumar de bruces en su ventana.

El desabrimiento que siente el fumador, si lo reducimos a su esencia —prescindiendo de la maraña anecdótica tan variable como los individuos— es un producto de frustración e insuficiencia de la vida, de toda vida humana. Es el sabor de este pasar y pasar en dormivela —con sobresaltos y trasudores de pesadillas y congojas— sin alcanzar nunca la totalidad anhelada que intuímos como posible y nos parece haber gozado en ese tiempo eterno de certezas y ricas sustancialidades de la infancia, cuando lo sabíamos todo y poseíamos el mundo. Esa misma plenitud la he estado buscando yo, en una de las direcciones y con uno de los medios, el único que parece ofrecérseme: la expansión de la conciencia, movida por el hambre de sustancialidad verdadera, y acuciada por el terror de sentir como la fantasmagoría de la vida desfila sin cesar dejándome sólo unos cuantos recuerdos, nociones espectrales, ideas pálidas. ¡Oh realidad lisa, escurridiza, que se me escapa sin poder asirme a nada! Para aplacar mi sed en este río cuyas aguas son de metal brillante y no se dejan beber, hube de inventar cuanto dije acerca del hombre que fuma acodado a su ventana. Tuve que llenar este vacío y satisfacerme con mis propias fabulaciones, aun cuando de algún modo me llenan, enriquecen y ensanchan. Para crear estos fantasmas estoy yo en el mundo: con ellos y por ellos me extiendo, y los brindo a los demás: poco o mucho es todo cuanto tengo. Me regocijo con la idea o la ilusión de que le hacen a uno vivir más dilatadamente, y son cuando menos una voluntad de despertar de este sueño, y no vivirlo y perderlo en estado de completo sonambulismo.

El hombre sigue fumando de pecho en su ventana. Enfrente, una casa alta cierra el horizonte —tres ventanas iluminadas— y su mole se le hace extraña, misteriosamente hostil. El pozo que tiene a sus pies parece profundo hasta la desolación, una desolación sin gracia y sin esperanza, la vulgar desolación del que, estando dormido, del todo dormido, siente una incomodidad que es mero malestar, pura sensación de angustia, sin ideas y sin imágenes con-

templadas con la nitidez y la relativa congruencia de la vigilia. Tira el resto del cigarrillo al patio y la brasa se aviva mientras desciende para estallar en el suelo de cemento con un chiporroteo que ilumina fugazmente un mínimo círculo. Después, yace como un gusano de luz abatido. Y muere.

El hombre ha dejado de pensar en nada, y ahora piensa en el día siguiente, en cosas concretas, en sus negocios, en sus proyectos, en sus apetitos definidos (vuelve a ser la máquina de reacciones afanosas). Se ha retirado hacia adentro: ya no se le ve. Cierra la ventana con un golpe seco que le incomunica infinitamente conmigo.

*ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ*

# PAPELES

## Historia de la ilusión teatral

Se habla, en crítica teatral, de las tres unidades: de acción, de lugar, de tiempo.

¿Y la unidad de ilusión?

Es la única imprescindible. Si la imaginación del espectador no entra en la boca del escenario (como la rata fascinada en la boca de la boa), de nada vale que el drama tenga una situación o varias, que transcurra en un solo sitio o en varios, que dure continuamente o salte en el tiempo. Sin la unidad de ilusión el drama no sería real, no existiría. A esa unidad el autor la crea y el espectador la recrea. Con una excitación de la fantasía que dobla simpáticamente la excitación original del autor, el espectador entra en el juego de la ilusión y va limpiando el espectáculo hasta dejarlo reluciente. No ve al traspunte por la raja de una bambalina, ni oye al apuntador en la concha, ni duda del decorado, ni advierte la torpeza de un actor. Se le hace el espectáculo pura transparencia, y va viendo, detrás del espectáculo hecho cristal, el mundo ideal de la creación dramática. Es lástima que no se haya escrito todavía una historia del teatro teniendo en cuenta esta proyección imaginativa del espectador sobre

la escena. Sería una historia de las convenciones usadas, no en la construcción exterior del drama, sino en el goce íntimo de la representación. Historia de la invisible unidad de ilusión.

### Pérez Bonalde

¿Qué secretas afinidades hicieron que Juan Antonio Pérez Bonalde (Venezuela; 1846-1892) tradujese a Heine y a Poe? No lo sabemos. Tan secretas eran que ni siquiera se revelaron en las poesías originales que escribió. Sin embargo, el hecho de haber traducido a Heine y a Poe, que pocos años más tarde serían redescubiertos por los de la generación "modernista", ha hecho creer que el elegíaco Pérez Bonalde fué un precursor del tono poético, rico en matiz y en exquisitez, que prevalece desde 1880 en adelante.

¿Precursor? Puede ser...

Pero ¿por qué no decir que fué un rezagado?

Poe, Heine, habían entrado en la literatura española antes de que Pérez Bonalde naciera. El gusto por lo germánico, con sus preferencias por lo misterioso, lo legendario, lo sobrenatural, se advierte ya en la década del 1840. El mismo Bécquer, que lo manifestó mejor que nadie, vino después. Un venezolano de nacimiento —aunque su carrera literaria fué española—, Ros de Olano (1802-1887), había ido con su Heine, su Poe, su Hoffmann mucho más lejos de lo que, en verso, iría el compatriota Pérez Bonalde. Por su romanticismo nórdico, neblinoso, estremecido, se consideró a Pérez Bonalde un "raro", un "moderno", casi un "modernista". Pero sus libros de poesía —*Estrofas*, 1877; *Ritmos*, 1880— no pertenecen, no digamos al ciclo que abre *Azul*... de Rubén Darío, pero ni siquiera al de Zorrilla de San Martín, quien sí llevó el becquerismo al pórtico de la estética "modernista".

### El valor

Cuando te digan que la Belleza es un valor absoluto y que, en cambio, lo que te ofrece un poeta particular es apenas un conocimiento relativo de aquel valor, no se te vaya a ocurrir despreciar al poeta. En primer lugar ¿qué valor es ése que no podemos conocer? O no existe o es como si no existiera. Es absoluto sólo en el sentido de que lo pensamos desligado (ab-solutus) de nuestra vida. Llama "valor" al que te es inherente y, por afinidad espiritual, disfruta

en tus poetas preferidos. Por muy relativo que sea, es el único que te espera, como un buen amigo, en uno de los horizontes de tu existencia. A lo más, educa la elasticidad de tu gusto para que puedas rescatar de la historia los valores vistos por personas no afines a ti desde situaciones desafinadas a la tuya.

### Clásico, barroco

En el camino del siglo XVI al siglo XVII la literatura española se fué haciendo cada vez más irregular, compleja, angustiada, dinámica. Ciertos historiadores describen ese proceso con un juego de conceptos opuestos: Clasicismo, Barroco. En nuestra América se reflejaron ambos estilos. Es curioso verlos, cada cual a su modo, en el mismo tema de la mano cortada.

Alonso de Ercilla (1533?1594) relata la escena en que los españoles cortan las manos a Galvarino:

> Nuestro campo por orden recogido,
> retirado del todo el enemigo,
> fué entre algunos un bárbaro cogido,
> que mucho se alargó del bando amigo:
> el cual acaso a mi cuartel traído,
> hubo de ser para ejemplar castigo
> de los rebeldes pueblos comarcanos,
> mandándole cortar ambas las manos.
>
> Donde sobre una rama destroncada
> puso la diestra mano, yo presente,
> la cual de un golpe con rigor cortado,
> sacó luego la izquierda alegremente,
> que del tronco también saltó apartada,
> sin torcer ceja, ni arrugar la frente,
> y con desdén y menosprecio dello,
> alargó la cabeza y tendió el cuello.
>
> (La Araucana, parte segunda, canto XXII).

En contraste con esta tranquilidad clásica se ve el atormentado análisis descriptivo del barroco Pedro de Oña (1570-1643). Se demora en el truculento detalle de la mano derecha, que salta ya sin

vida y va a golpear el rostro de un cristiano para revolcarse luego en el suelo, ensangrentada y arañando todavía la tierra:

Saltó del crudo golpe la derecha,
y con estar de vida ya privada,
quedó tan bien impuesta y enseñada
que al rostro de un cristiano fué derecha;
mas, poco del encuentro satisfecha,
se revolcó en la tierra ensangrentada,
adonde haciendo arańos y señales
la dió de sus espíritus vitales.

No se despide bien de su muñeca
sin sombra de dolor la diestra fuerte,
cuando la que es y fué siniestra en suerte,
lugar con la truncada mano trueca;
y cual si la tuviera el sueño seca,
o fuera de otro cuerpo de esa suerte
recibe en ella el golpe tan sin miedo
cuanto con rostro firme y brazo quedo.

(Arauco domado, canto XII).

## Tipos de prosa

La prosa es siempre artística, puesto que supone un arte, una técnica de articular el pensamiento con clara eficacia. Pero no es siempre literaria. El arte de exponer ideas o el arte de persuadir no pertenecen normalmente a la Literatura. Aunque no podamos definir la Literatura, toda persona culta se la representa como una provincia estética en la que el hombre expresa modos afectivos de intuir la realidad. Llamemos, pues, "prosa literaria" a ésa de las novelas, cuentos, dramas, comedias, crónicas, descripciones de viaje, memorias, diarios íntimos, epistolarios, parábolas, ensayos y cierto tipo de filosofía, de historia y aun de crítica en que la intención es desplegar en imágenes una visión del mundo y de la vida.

La "prosa poética" se especializa en lo lírico de esa visión del mundo y de la vida.

Para acentuar el distingo entre "prosa literaria" y "prosa poética" veamos cómo obran dentro de un mismo género: la novela, por ejemplo.

En una novela normal el novelista aplica su visión del mundo y de la vida a una realidad que, por imaginaria que sea, la reconocemos como exterior, pública, común. Su prosa se transparenta para que veamos las articulaciones de una realidad objetiva: caracteres, conflictos de conciencia, problemas sociales, diálogos, descripciones de la naturaleza o de la sociedad, procesos históricos, situaciones reales o ficticias, aventuras . . .

El poeta-prosista, si está escribiendo una novela —y admitamos que la novela no es su quicio propio— tenderá a menospreciar la realidad ordinaria. No puede prescindir de ella, puesto que está novelando vidas de hombres que se agitan en situaciones sociales problemáticas, en medio de la naturaleza, disparados hacia horizontes de posibilidades. Pero su apoyo en la realidad será mínimo y desganado. Lo que él quiere es retraerse hacia el fondo último de su alma, desprenderse de la red de determinaciones naturales, libertarse de las cosas que lo circundan. Por eso tiende al poema en prosa, a la miniatura preciosa, a momentos de suma belleza, a antologías de imágenes que valen por sí mismas. Vistos desde lo alto de la construcción novelística esos pasajes parecen fragmentarios; pero lo cierto es que son totalidades líricas. El poeta-prosista regula sus ritmos, su selección de palabras, su sintaxis, sus metáforas, no por el uso lingüístico de la comunidad, sino por su ímpetu lírico individual. Des-realiza, pues, la realidad física, humana, social en que se apoya la novela; y en cambio arroja fuera de sí una realidad puramente ideal.

*ENRIQUE ANDERSON IMBERT*

# SALUDO A LOS DOS SERGIOS

En el cuarto número de SUR (primavera de 1931) aparecieron algunas fotografías del film que Sergio Eisenstein estaba haciendo en México: campos de maguey, mujeres de Tehuantepec y de Yucatán, perfiles de indios. Yo había obtenido esas primicias gracias a mi fortuito encuentro con el artista de la pantalla por excelencia, el año anterior, en el East River. Una lancha rápida y lujosa, perteneciente a un mecenas millonario, nos trasportó a su

propiedad de Long Island donde Eisenstein y yo debíamos almorzar esa mañana. Los dos estábamos de paso en Nueva York. Él debía seguir a Hollywood para dirigir *An American Tragedy*.

Después de aquel almuerzo nos vimos en más de una oportunidad. Y, ciertamente, nuestro segundo encuentro tuvo un marco mucho menos fastuoso que el primero: Harlem. Yo había contado a Eisenstein, cuando volvíamos de Long Island, que un amigo negro, Taylor Gordon, me llevaría al día siguiente a una iglesia de aquel barrio para escuchar a un predicador negro. Eisenstein me preguntó si podía acompañarnos. Y de tal modo asistí al más sorprendente servicio religioso, cómico por momentos, teatral y conmovedor, sentada entre un brillante y auténtico artista de la Rusia soviética y un modesto aunque no menos auténtico cantante de *spirituals*, nieto de esclavos y autor de un libro de memorias, *Born to be*.

Después de aquella tarde memorable (que he tratado de describir en el primer tomo de *Testimonios*) vi de nuevo a Eisenstein y conversé con él. Me dió a entender claramente que no esperaba gran cosa de su estadía en Hollywood; más aún, que temía el desastre: verse obligado a dejar su trabajo inconcluso. "En ese caso —le dije— ¿por qué no viene usted a la Argentina? En la Argentina, no me cabe duda, haría usted una extraordinaria película. Los temas fotogénicos no faltan. Si renuncia usted a Hollywood ¿quiere que trate de organizar ese viaje y facilitar ese trabajo?"

La proposición no desagradó a Eisenstein y convinimos en que la tomaría en cuenta (debía, sin duda, consultar a las altas autoridades de su país). Me aseguró que si las circunstancias lo permitían, podía contar con él. Me advertiría por cable en el instante mismo de rescindir su contrato con Hollywood, en caso de rescindirlo. Por mi lado, la idea del film, los beneficios que la presencia y la enseñanza de tan gran maestro podían aportar a nuestro futuro arte cinematográfico me llenaban de entusiasmo y me hacían trepidar de impaciencia. A tal punto, que este nuevo proyecto me llevaba a descuidar casi el de la revista, cuyo formato y título discutíamos ya con algunos amigos.

Imaginaba una especie de poema documental de nuestra tierra, con su riqueza y su miseria, con su diversidad y con la monotonía oceánica de la pampa. Tenía la certidumbre de que el ojo de Eisenstein sabría percibir y traducir en la pantalla, en forma de un gran

fresco viviente, la inmensidad del país y la lucha del hombre perdido en la vastedad de ese esplendor.

Llegó, en efecto, el tan esperado cable de Eisenstein anunciándome que abandonaba Hollywood y que podía venir a la Argentina. Mi contento sólo pudo compararse con mi desesperación cuando después de mendigar, de puerta en puerta, no conseguí reunir la ayuda financiera necesaria para llevar a cabo el proyecto. No era una ayuda grande, pero indispensable. En esa época yo no disponía de dinero. Nadie consintió en arriesgar un centavo. "¿No ven ustedes que es una ocasión única —les decía— y que ni siquiera perderán su capital? Lo recuperarán con creces". Mi palabra no parecía convencerlos. ¡Qué no hubiera dado yo, en esa ocasión, por tener un capital que *perder!* ¡Tan bien perdido hubiera estado! Me parecía que el porvenir cinematográfico de mi país estaba en la balanza.

Tuve que renunciar a mi sueño y, como la lechera de la fábula, suspirar: ¡Adiós ternero, vaca, cerdo, pollada! Mis compatriotas no me tuvieron nunca bastante fe para colocar dinero en mis empresas. Fuese porque mis condiciones de organizadora les inspiraban dudas (y tal vez no se equivocaban), fuese porque mi olfato artístico les parecía indigno de confianza (y tal vez se equivocaban).

En lo que concierne al proyecto de film, el tiempo demostró que yo tenía indiscutiblemente razón. El genial Sergio Eisenstein dió a México (a donde fué cuando le telegrafié que mis gestiones habían fracasado) lo que hubiese podido dar a la Argentina: no sólo un film lleno de belleza sino también una lección inolvidable, que supieron aprovechar algunos cameramen y directores mexicanos. Lo que hoy se hace de bueno en México en materia de cine (con excepción de Cantinflas, que posee un talento original) está marcado por el sello de las lecciones del gran ruso.

En 1931, Eisenstein me escribía: "Roberto Montenegro acaba de decirme que usted, a pesar de toda su actividad de periodista y editora, ha conservado un pequeño recuerdo de mi persona. Me regocija mucho y me apresuro a enviarle un pequeño muestrario de fotos del film que hacemos aquí. Esbozan cuatro caracteres (aspectos) bajo los cuales veo México ( en el film, que los desarrolla largamente, aparecen ocho): el Tehuantepec tropical y languideciente, la áspera aridez de la meseta mexicana, el barroco de la tradición española pura (corridas de toros, etc.) y la monumentalidad austera del Yucatán. El film está integrado por siete u ocho episodios independientes, situados en diferentes regiones, y forma algo así

como una colección de cuentos (un "Bocaccio mexicano", pero no "indecente"). Espero que le gusten y que les haga el honor de presentarlas en su revista (la mayoría son absolutamente inéditas)".

El honor era para SUR, joven revista que daba sus primeros pasos.

Mucho contribuyeron estas cartas a reavivar mi disgusto, porque la *actividad periodística,* en vez de borrar el recuerdo (el "pequeño recuerdo") de Eisenstein y de nuestros frustrados proyectos, aumentaba mi pesar. Había perdido irremediablemente la ocasión de llevar a buen término una obra que, a mi parecer, estaba llamada a dejar rastros en la historia del cine argentino.

Cuando en 1940 vi *Alejandro Nevsky,* medí aún mejor la magnitud de esta pérdida. El film me pareció una rara obra maestra. Al salir del cine, a las doce y media de la noche, telegrafié a Eisenstein para felicitarlo. Como había perdido su dirección, me limité a poner Moscú. El cable llegó, naturalmente, porque fué respondido: "Encantado de su telegrama y de que mi *Alejandro Nevsky* le haya gustado". Era un *understatement. Alejandro Nevsky* no me había gustado sino maravillado. Encargué a Roger Caillois que escribiera la nota para SUR. Hablamos mucho del film, lo analizamos desde todos los puntos de vista. "No es posible —escribía Caillois— discutir la magnificencia de esta película, su excepcional valor como espectáculo". Pero no se contentó con describir la belleza de sus imágenes, la riqueza de ese admirable fresco en movimiento (remito a los lectores al Nº 72 de la revista). El título de la nota revelaba su contenido: "Arte y Propaganda". Caillois examinaba en ella los efectos de las "consignas" dictatoriales sobre las obras de arte, las características de la creación "dirigida". Era el punto débil de un film, tan notable bajo sus demás aspectos. Esa debilidad se acentuó en *Ivan el terrible,* cuyo nivel no es ya el de *Alejandro Nevsky.* Caillois había predicho que cualquier cambio de política (cuestión de oportunismo y de "el fin justifica los medios") proporcionaría a la pantalla un tema tan fotogénico como aquel cuyo desarrollo acabábamos de admirar. Que en esta materia el arte de propaganda se identifica, paradójicamente, con el arte por el arte (al menos, cuando la calidad de la técnica misma no se convierte en obstáculo infranqueable para la rápida difusión y comprensión de la idea que se trata de propagar en las masas. Y tal es generalmente el caso del cinematógrafo). Caillois se equivocaba. Hasta el genio de un Eisenstein se deteriora si está sometido demasiado tiempo a las tiránicas exigencias

de la propaganda. *Ivan el terrible* lo prueba. El artista, para crear, no puede estar ligado por consignas. Ignoro qué pensaba Eisenstein cuando hizo este film, si seguía o no la línea de su inspiración espontánea, de sus verdaderas creencias. Pero basta tener ojos para ver que hay un descenso de nivel, una caída de *Alejandro* a *Ivan*. No lo comprobé con satisfacción, por cierto, sino con tristeza (al revés de lo que puede imaginarse la generalidad de los comunistas, que no perdona que se los juzgue imparcialmente y que responde incluso a la equidad con la agresión). Tengo por Sergio Eisenstein la mayor admiración. Hubiese querido que siempre se superara a sí mismo. La máxima expresión de su arte fué *Alejandro Nevsky*, a pesar de que este film haya nacido —como todos los demás— bajo el signo de la propaganda. El genio de Eisenstein logró sortear el obstáculo. La exaltación metódica del nacionalismo ruso y la incitación al odio hacia los alemanes, único contenido del film, estaban contrarrestadas, se disolvían para nosotros en el deslumbramiento de las imágenes y del sonido. Las pasábamos por alto. Pasábamos por alto ese prurito de poner todas las virtudes de un lado, todos los vicios del otro... (prurito tan común a la humanidad). El mismo Shakespeare no se escapó de pecar en ese sentido. Pecado venial, el suyo (ejemplo: *Enrique V*), y ocasional.

Dice Israel V. Nestyev en su libro *Prokovief*: "El horror y la fealdad encarnados por los caballeros teutones en *Alejandro Nevsky* están representados hoy por los rostros bestiales de los provocadores de la guerra". (A buen entendedor...) En 1931, Eisenstein me pedía que le escribiera a México, *Care of the American Embassy*. Así es el mundo.

Roger Caillois, en su nota, había cometido una falta, por omisión. Pura probidad. Como no entiende nada de música (según me contaba él, riendo, sus compañeros de clase se divertían en hacerlo cantar, por lo cómica que les resultaba su manera de desentonar) se abstuvo de todo comentario sobre la música que acompaña al film, o mejor dicho que lo arrastra en su impetuoso torrente. La omisión era verdaderamente grave, pues se trataba de un acontecimiento: por primera vez, en la corta historia del cine mundial, podía escucharse en una película de gran calidad una música de valor no menos extraordinario, compuesta expresamente para adaptarse a ella, para plegarse a las curvas de un drama y crear su clima. En *Alejandro Nevsky* no es exagerado decir que un cuarenta por ciento de Prokofiev se mezcla a un sesenta por ciento de Eisenstein. Al menos,

para aquellos que tienen el oído tan alerta como la vista. La colaboración de los dos artistas debió de ser estrecha e íntima, porque las imágenes y la música han quedado adheridas y forman una sola y misma cosa.

Después de la muerte de Prokofiev, puse los discos de *Alejandro Nevsky*, tantas veces escuchados, y releí la nota de Caillois. Entonces pensé que era necesario llenar esa laguna, ese silencio sobre la música del film.

Pero ¿cómo llenarla? ¡Debo tanto a la música rusa! A Prokofiev. ¿Cómo pretender pagar goces tan profundos con algunas líneas que, en suma, podrían limitarse a estas palabras: "Prokofiev, he escuchado tu música, he amado tu música, he amado lo que dices en notas (como otros los dicen en palabras, en colores, en mármol): gracias por ese don". O quizá sea ésta la única moneda válida para pagar esa deuda. ¿A qué puede aspirar un gran músico que no sea, a fin de cuentas, a arrebatar a quienes lo escuchan? ¿A saber que su música es para ellos "le sortilege bu"? Es que una crítica docta, articulada, calculada y elogiosa de Olin Downes o de René Leibowitz los recompensa mejor? "No me atrevo a agregar que el ser letrado perjudica la comprensión de la poesía —afirma Valéry—; pero da la casualidad que así sucede, y siete veces sobre diez". Yo tampoco me atrevo a agregar algo análogo sobre música. Por ejemplo, que no basta ser musicólogo para llegar al corazón mismo de la música, y que puede uno penetrar perfectamente en él sin ser capaz de traducir su sentimiento en términos técnicos y doctos. Sin duda, la crítica musical —como las otras— desempeña un papel muy necesario. El mío es el del *oyente* que goza con inocencia de la música.

Eisenstein comparaba a su tocayo con Stendhal por su claridad y exactitud; con Matisse por sus audacias; con el joven Picasso por su áspera arrogancia. Yo estaría tentada de compararlo a si mismo, es decir a la gran música y a la gran literatura de su país natal. La Fontaine se complacía en esa clase de juego: comparar las cosas con ellas mismas.

*L'onde était transparente ainsi qu'aux plux beaux jours . . .*

Transparente como en los más hermosos días de la música rusa es el río sonoro que se llama Prokofiev. P-R-K-F-V, como a él le gustaba firmarse, vivió sin embargo en una época turbia, en la que sólo hay buen tiempo por excepción, y debió sufrir por ello.

Hemos caído muy mal, él y nosotros, artistas y *oyentes*. No es raro que en nuestra época se prohiba a los unos expresarse en el lenguaje que se les dé la gana, a los otros escuchar (leer, ver) lo que les interesa.

No hemos olvidado las declaraciones del Comité Central del Partido Comunista sobre los principales compositores soviéticos: "En el terreno de la música sinfónica y teatral, el estado actual de la compuesta por los músicos soviéticos es especialmente malo. Hablamos de los compositores que confinan su arte en direcciones formalistas y antipopulares. Estas direcciones han alcanzado su plena manifestación en las obras de músicos como los camaradas Shostakovitch, Prokofiev, Khachaturyan, Shebalin, Popov, Miaskowsky y otros, en cuyas composiciones las distorciones formalistas, las tendencias antidemocráticas en la música, extrañas al pueblo soviético y a su gusto artístico, se hallan gráficamente representadas . . . Esta música se resiente fuertemente de la actitud de los modernistas burgueses contemporáneos de Europa y América, quienes reflejan el marasmo de la cultura burguesa, la completa negación del arte musical, el camino cerrado en que se encuentran", etc. Como se sabe, Prokofiev, enfermo, no compareció ante la Asamblea de la Unión de Compositores, pero envió una carta agradeciendo al Comité "la asistencia que me ha prestado con la corrección de mis errores". No hay nada nuevo bajo el sol, por supuesto, y esta intervención en el terreno musical de autoridades extrañas a ese arte no es una innovación de la U.R.S.S. Es, por el contrario, un salto atrás. Platón creía que el estilo musical no cambia sin que se alteren los principios del Estado. De ahí que ciertos cambios resultaran temibles. La música religiosa ha tenido también sus altercados con la música profana. Un Consistorio reprochó a Bach que se entregara, mientras tocaba el órgano, a improvisaciones y variaciones osadas que lo alejaban de la melodía y desconcertaban a los fieles. El Comité Central del Partido Comunista se mantiene pues dentro de una tradición vieja como el mundo y agresivamente bien pensante . . . (Los impertinentes agregarían: *pompière*.) Daniel Quiroga Novoa, en un artículo de la "Revista Musical Chilena", se pregunta qué consecuencias tuvieron las medidas coercitivas tomadas contra la necesidad que sentía Bach de improvisar en el órgano. Nulas, por suerte. El genio tiene razones (y poderes) que la razón no comprende. Sin embargo, recordemos que parte del mundo vive

bajo el imperio de una nueva diosa Razón capaz de emplear métodos coercitivos atrozmente eficaces. No es el caso de echarlo a broma.

¿Es que Prokofiev creyó verdaderamente en sus "errores"?

¿Eran sinceras cien por ciento sus retractaciones públicas?

Algunas declaraciones del plan quinquenal de los compositores y músicos de Checoslovaquia no son particularmente tranquilizadoras:

"La música debe ser un reflejo de la lucha de clases en contra de la reacción adentro o fuera de nosotros mismos. Es por esto que debemos terminar con toda tentativa de música vocal apolítica y por lo tanto sin contenido ideológico".

¿Cuál es pues esta música antipopular, antidemocrática, que refleja el marasmo de la cultura burguesa, etc.? ¿La *Sinfonía de los Salmos? ¿Wozzek?* ¿Es la música de Bartok y de Schoenberg? Los *Valses nobles y sentimentales, Pelléas, El Retablo de Maese Pedro, La Violación de Lucrecia?* ¿La música dodecafónica, sobre todo? El infeliz Muradeli no ha hecho sino desencadenar la ofensiva. Es bastante cómico que su ópera se llame *La Gran Amistad*. Una gran enemistad saldría de ella.

*Wozzek* fué pésimamente recibido en la Scala de Milán. El público de este teatro se complace en el ronrón de lo ya oído hasta la saciedad. Está en su derecho. Tanto peor para él. Cambiará de opinión lentamente (es de esa clase de público que nada quiso saber con Bizet, Wagner, Strawinsky, Debussy, cuando comenzaban, y que poco a poco los ha adoptado, en parte). Sería lamentable que a semejante público le fuera acordado dictar sus leyes y sus gustos a los compositores. Menos mal que la burguesía decadente y podrida sólo se ha arrogado el muy modesto derecho de silbar y armar alboroto. ¿Por qué no? Este desahogo me parece natural e incluso sano. A los asnos les corresponde rebuznar y dar coces. Tal es su manera de expresarse, y somos *partidarios* de la libertad de expresión. Si hay un medio de educar a ese público —y lo hay—, también somos *partidarios* de educarlo. Sea cual fuere el sacrificio que cueste. Pero no se eleva el nivel de las masas rebajando el de la creación artística para que las obras de arte sean accesibles y gusten desde el primer momento a la mayoría de los ignorantes.

Y debo decir que esta tendencia no es sólo imputable a la U.R.S.S., aunque en ese "imperio" haya llegado a extremos fabulosos. La vemos florecer un poco en todas partes, si bien en una escala menor,

y a menudo he observado síntomas de este mal en los Estados Unidos. Es sin duda la ÉPOCA.

Regularmente, a partir del otoño, paso largas temporadas sola, en un lugar de Mar del Plata abandonado por los veraneantes. Mi casa se ha vaciado de amigos. Los ruidos de las calles se apagan. Urracas mansas y gordas se dan cita en el jardín, justo debajo de mi ventana. Cuando se posan sobre el césped, se diría que la largura de sus colas está a punto de hacerles perder el equilibrio. Hay un instante de balanceo que me deleita y que acecho. Un balanceo como para traducirlo en música.

En este Mar del Plata desierto, con frecuencia pongo discos durante horas mientras camino de punta a punta, como por la cubierta de un barco, por el corredor. Me ofrezco hasta la saturación óperas enteras, cuartetos, sinfonías, conciertos, baladas, ballets. Cuando tengo huéspedes, rara vez me atrevo a someterlos a dosis tan masivas de música. Y de música que se repite (porque me gustan los bis). Durante esos *tête à tête* con el fonógrafo, he hecho más de un descubrimiento. Entre otros, éste (que pertenece a las verdades de Perogrullo): las grandes músicas de cada país, sea cual fuere la diferencia que existe entre sus compositores y sean cuales fueren las diversas y extrañas influencias sufridas por ellos, tiene cada una su peculiar sabor a terruño. Pasamos de un país a otro, alternándolas. Pero el "nacionalismo" de los músicos es semejante al que podrían jactarse de tener las naranjas o la Santa Rita: el único llevadero y delicioso, porque sólo se traduce por una calidad de la pulpa, un matiz de la corteza, una coloración que la flor ha extraído del suelo, trasmitida, impuesta por él con santa inocencia (y tanto más buscado internacionalmente). Wagner se vuelve francés *pronunciado* por Debussy, en quien discernimos las huellas de aquél. Cuando nos alejamos del gran pino de *Tristán* para sentarnos junto a la fuente de *Pelléas,* medimos la distancia que los separa así como el vínculo que los une subterráneamente. Se produce como un cambio brusco de clima. Pero podemos pasar de la lección de geografía de *Boris Godunoff* a *Las estepas del Asia Central,* y de *Las estepas del Asia Central* a la feria de *Petruchka,* y de la feria de *Petruchka* a la *Cantata de Alejandro Nevsky* sin que la atmósfera se altere en lo más mínimo. *Telle qu'en elle même enfin les grands génies la changent,* ahí está Rusia en carne y hueso así como en espíritu.

Tal es, al menos, el testimonio de mis sentidos . . . o de mi ce-

rebro, porque, como decía Wilde, es en el cerebro donde la amapola es roja. (¿O será en alguna región del corazón?)

Qué a menudo me habré dicho, al cerrar el fonógrafo: "¡Ay, cuánto quiero a Francia, Alemania, Rusia, España, Hungría, Italia, Inglaterra, Polonia! . . . " como si las riquezas de esos países se me acabaran de revelar de nuevo a través de Bach o de Purcell, de Falla o de Ravel, de Chopin, Scarlatti, Prokofiev, Brahms, Strawinsky, Bartok y tantos otros.

Admiro, quiero a Rusia, la de Dostoievsky y de Mussorsky, de Tolstoy y de Strawinsky (que no admira mucho a Tolstoy), en fin, la de Eisenstein y de Prokofiev. Sí. La quiero APOLÍTICAMENTE, SACRÍLEGAMENTE, quizá, desde el punto de vista de los que hoy la gobiernan como dueños absolutos e intransigentes.

En este mes de abril —el 5, para ser más precisos—, allí por el año 1242, los habitantes de Novgorod lucharon con los caballeros teutones sobre el hielo del lago Chud, cerca de Pskov. Es un mes oportuno, por lo tanto, para consagrar un "pequeño recuerdo" a los dos Sergios. Fué en abril cuando Alejandro Nevsky, héroe de la batalla, se convirtió en un símbolo del valor guerrero. Casi mil años después, los dos Sergios habrían de proyectar con esplendor esta victoria en el cuadrado blanco de la pantalla, desenrollando las algas sombrías de la celuloide y registrando los sonidos en aparatos de hechicería moderna, tan misteriosos para la mayoría de nosotros como podían serlo para los Cruzados de la Edad Media. Eisenstein cita un pasaje de Valéry sobre Degas en que el poeta describe su concepción del arte futuro. Se fabricará, sin duda, en talleres que tendrán algo de las salas de operaciones y de las usinas de luz eléctrica. Valery debía de poner cierta ironía en la predicción, pero Eisenstein la recoge tal cual y agrega escuetamente: al final de la vida de Degas, apareció el cinematógrafo. La predicción, pues, se ha cumplido. Se ha cumplido, pensamos nosotros, en ciertos casos excepcionales y particulares: el de *Alejandro Nevsky*, por ejemplo. La belleza se alcanza en este film por las imágenes y por la música. Y cuando uno lo ha visto, la sola música basta para evocar sus imágenes, a tal punto las impregna y queda impregnada de ellas. Durante estos días la he escuchado repetidamente. Y por encima de ese otro combate sobre el hielo que es nuestra moderna guerra fría, más allá de las querellas de los vivos y de sus odios estériles, quiero decirles a esos dos Sergios, dormidos a su vez en la tierra rusa como los caballeros teutones en las aguas del lago Chud: Sois nues-

tros hermanos admirados, porque en arte, como los verdaderos cristianos en Dios, todos somos hermanos. Que estas líneas os lleguen, aun sin dirección (como el cable enviado en otra época a uno de vosotros). No sé ya vuestra dirección. La muchacha rusa que canta en el campo de los muertos con el acento tan solemne y poderoso que Prokofiev le presta

*Atravesaré el campo cubierto de nieve.*
*Volaré sobre el campo de la muerte . . .*

supera su dolor en un ímpetu de patriotismo. Nosotros cantamos con ella:

*Volaré sobre el campo de la muerte . . .*

Pero nos parece que esta música de ímpetu soberano trasciende las fronteras de una patria, sea cual fuere. De otro modo, no podríamos oírla tan distintamente y tan cerca de nosotros.

*El que murió [por Rusia] en noble muerte*
*Será bendecido con un beso de mis labios sobre sus ojos muertos . . .*

El que muere en noble muerte es digno de ese beso. Pero el que muere en noble muerte no es sólo el héroe que muere matando en un campo de batalla. Es también el artista que dedicó su vida a una obra de belleza perdurable. Y la muerte puede ser noble en cualquier país, porque no es el país el que da nobleza a una muerte. El acento de tu canto, Sergio Prokofiev, ha proclamado lo que tus palabras no se atrevieron a decir. A ti y al otro Sergio, a través del lago de hielo, va este beso que pusiste en boca de una muchacha rusa, este beso sobre unos ojos muertos.

*Mar del Plata, 5 de abril de 1953.*

*VICTORIA OCAMPO*

# CRÓNICAS

## MARCEL JOUHANDEAU O LA TRAGEDIA DEL MATRIMONIO

Este autor casi confidencial (aunque escribe en una lengua muy pura y muy clara) no había despertado hasta ahora el interés del gran público; de pronto, sin que sean demasiado evidentes las razones de su éxito, adquiere una súbita nombradía. ¿Le ocurrirá lo mismo que a Claudel, Gide, Proust y algunos otros? Es posible, y entonces valdría la pena averiguar qué tienen en común escritores tan diversos para conocer un destino semejante.

Pero todavía no ha llegado el momento de la exégesis, y Jouhandeau basta por sí solo para colmar nuestra curiosidad. De pretexto puede servirnos uno de sus libros: *Elise architecte* [1]. No es un pretexto deleznable. Jouhandeau nos relata en este libro sus malandanzas conyugales. No son las que todo el mundo piensa: Marcel no es cornudo. Pese a ello, las cosas no se presentan mucho mejor para Marcel ni para su mujer, Elise, y Marcel se consuela divulgando sus conflictos privados.

Algunos lectores severos consideran que las aventuras de Marcel, un poco exageradas, un poco deformadas, quizá, no merecen tanta publicidad. Ésta es, sin duda, la opinión de Elise (se dice que muy pronto habrá de vengarse publicando sus propias memorias). No es mi opinión, desde luego. Como Jouhandeau ha sabido dar interés a su caso, puede tomar al mundo de testigo. Después de todo, la mayoría de los escritores no hacen más que publicar en forma novelada sus memorias más o menos imaginarias. Jouhandeau es más franco. Habla en primera persona, y somos nosotros quienes debemos juzgar si sus historias merecían contarse.

En primer lugar, Marcel habla, o por lo menos escribe, muy bien —cosa digna de tomarse en cuenta—. Su estilo, un poco pre-

[1] Grasset, Paris, 1951.

ciosista, es de una fuerza y de una nitidez admirables y la frase, cuando se alarga felinamente, dibuja con arte tal que vemos los objetos como si estuvieran modelados. Además, no escribe —aunque lo hiciera bien— para no decir nada. Sus historias conyugales, deliberadamente sórdidas, son de aquellas que nos afectan a todos y que plantean un problema general e importante: el de las relaciones entre dos seres que se han elegido sin saber muy bien por qué, la mayoría de las veces, y que deben afrontarse hasta el día de su muerte.

Elise es un misterio para Marcel, y Marcel para Elise. Tienen, sin embargo, un conocimiento profundo y recíproco de su comportamiento. Cuando Elise adopta determinada actitud, Marcel sabe lo que le espera. Pero ¿quién es Elise? Marcel ignora el nombre misterioso que Dios le ha dado al crearla y que Él sólo conoce. Tan extraños e íntimos entre sí como dos seres pueden serlo, caminan juntos por una ruta sembrada de precipicios donde sólo una cosa es indudable: toda separación les está vedada porque se necesitan mutuamente.

Tal vez Elise nos confiese algún día que no puede vivir sin Marcel, pero Marcel sabe que no podría vivir sin Elise y que los tormentos que le inflige su mujer le son tan necesarios como los reveses de la vida a la que nadie puede escapar. He omitido decir que Marcel Jouhandeau es católico. Cree en Dios y en el diablo, tal vez un poco más en el diablo que en Dios. Cree también en nuestra voluntad soberana y en que la omnipotencia de Dios se ha impuesto voluntariamente como límite nuestro libre albedrío. Marcel continúa al lado de Elise porque lo quiere. Nada le impide realizar un acto que muchos considerarían liberador, pero que él se prohibe a sí mismo. Después de una injuria imperdonable, escribe: "La impasibilidad, sin altivez ni bajeza, habrá de impresionarla más que la cólera que me haría descender a su nivel. Al conservar mi dignidad, la juzgo, la castigo. He observado que nada la humilla tanto como mi negativa a comprometerme con ella en el insulto, que le dejo como algo de su propiedad, para que se debata en él sola, más sola que nunca, e inquieta. Sin mí, sin nuestras disputas, sin mi estima, sin mi admiración, sin nuestro amor tal como es, o tal como puede ser ¿qué otra cosa le quedaría de sí misma fuera de un mal recuerdo? Sería una proscripta en su propia casa. Quisiera preservarla de tanta amargura, de tanto remordimiento. ¿Hay algo todavía entre nosotros que pueda ser destruído? Con ese fin, trabaja

sin cejar. No la ayudaré. Tan cerca como estamos de acontecimientos infinitamente más graves, a la primera ocasión, sin embargo, iré a su encuentro para salvarlo todo".

Éstas son las últimas líneas de la *increíble jornada* y del libro. En la actitud de Marcel hay orgullo, como también hay orgullo, aunque más inocente, en la actitud de Elise. Lo que a estos dos seres les falta, trágicamente, es saberse olvidar. Para comprenderlo, dejemos de lado las apariencias. Marcel, oponiendo una resistencia pasiva a las persecuciones de que es continuamente objeto, soporta los golpes para contarlos mejor, y juzgar. Elise sólo piensa en sí misma, pero no por vana complacencia. Cuando se hace construir una casa magnífica y sin sentido, no busca su bienestar ni su comodidad: sencillamente, exalta al ídolo monstruoso que la posee. Se afirma como una fuerza de la naturaleza, sin conciencia ninguna. Marcel es su conciencia, y por eso no puede soportarlo ni prescindir de él. Para entrar en esa conciencia lejana y perseguida tendría que salir de sí misma, de lo cual es radicalmente incapaz. Si Marcel, por su lado, olvidara por un instante su propia dignidad, esa sacrosanta dignidad tanto más exigente cuanto más pisoteada, quizá lograse, como Orfeo, domar las fuerzas que ha desencadenado.

Pero no quiere hacerlo. Y esta actitud, de una perversidad profunda, nos lleva a evocar —a propósito de menudos incidentes conyugales— un libro que escribió hace algún tiempo: *Algèbre des valeurs morales*. Entre los muchos dones que Dios le ha dado, Jouhandeau posee el don terrible de la lucidez. Sabe siempre lo que hay que hacer, pero deliberadamente prefiere no hacerlo. Su orgullo es infinitamente más profundo y está más escondido que el de Elise. Desconfiemos de la modestia que simula y que es lo contrario de la verdadera humildad. Marcel sabe que tiene genio; Elise lo sabe, como lo sabía también Veronique, antigua compañera de Marcel, tan curiosamente evocada en el libro. Ese genio le confiere derechos soberanos, de los que tiene una conciencia tanto más aguda cuanto menos se le reconocen.

Desearíamos que este gran escritor se entregara por fin a otros ejercicios, aunque los ejecute con tan singular maestría. La acumulación de sus *Chroniques maritales* puede fatigar a un lector impaciente, pero éste debe convenir que Jouhandeau pertenece a la raza de los grandes moralistas de la lengua francesa. Allí figura, junto a La Rochefoucauld, lo que es una nueva prueba, si nos hiciera falta, de la permanencia del clasicismo francés. Gide ha des-

aparecido. Jouhandeau, que tan poco se le parece, no lo sustituye, ni siquiera lo continúa. Pero es del mismo linaje frágil y nervioso. Más ascético, eso sí, más teólogo, más áspero. Como en su extraño universo los incidentes archicotidianos adquieren una amplitud épica, para ser uno de los más perfectos escritores franceses sólo necesita esa gracia suprema que es el abandono.

(*Traducción de Carlos Heredia*)

*JACQUES MADAULE*

## "LUNES DE CARNAVAL" [1]

UN comerciante de yuyos medicinales, después de ocho años de matrimonio desavenido, repasa mentalmente las etapas previas a la separación impuesta por la mujer. El divorcio hubiera sido el último acto de obsecuencia conyugal de no tener que pagar tributo desde la infancia a una reversión entre los deseos y los hechos, entre las manos de que está dotado, capaces de oprimir con violencia, y su naturaleza conciliadora. Sólo que los "dedos de gran chimpancé indolente", ante los denuestos de la esposa fuera de sí, taponaron una noche aquella provocadora boca de tormenta. Desde entonces el protagonista de *Lunes de Carnaval* continúa siendo víctima de sus impulsos opuestos, cada vez más obsesivos. Quizás él, en el sótano de la calle 25 de Mayo, vende yuyos para curar el mal de ausencia; por su parte, ocho años después de consumado el divorcio, sufre todavía la atadura sentimental a sus frustradas nupcias. Redes invisibles lo aprisionan a lo que, tras el rompimiento, fué al principio un hábito de curiosidad y se transformó a la vuelta de los años en una manía persecutoria. ¿Son los celos de Manuel Antúnez los que montan guardia mientras ambula detrás de los pasos de su ex-consorte entre el tumulto callejero o es un espía, a ratos sádico, de su propio infortunio? Abandonado por Herminda y por la hija, se deja ir pendiente abajo —como un furgón desprendido—, presa de su desmoronada voluntad. El infeliz marido, con la terca zozobra a cuestas, se obstina en desandar el presente con los ojos puestos en el pasado, a modo del transeúnte que recorre un trayecto a la inversa en busca de un objeto perdido. Así Antúnez rastrea su ración de dicha no menos escurridiza que

[1] Ediciones SUR, Buenos Aires, 1952.

la captura del jabón en el agua. Ya no distingue la realidad soñada de la que vive a remolque, pues en ninguna hace pie su módica esperanza de solidaridad afectuosa o cuando menos comprensiva de su suerte absurda. Antúnez rueda así por sucesivos antros donde el vicio y el delito tienen fronteras comunes. Su fláccidez interior se confunde con las miasmas de los ambientes crapulosos que frecuenta: sus emanaciones hieden a agua estancada. Unas tras otras se suceden las amistades y las aparcerías fallidas que preparan el fracaso supremo del comerciante mitad estrafalario, mitad taciturno. Por fin el débil hércules de circo, el vacilante poseedor de las manos temibles, va a descargar lo único que es digno del volumen de ellas: el peso de su averiado corazón ávido de ternura. Manuel Antúnez, vendedor de yuyos, cae baleado en plena calle por un agente. Por una paradoja muere —no mata— en defensa propia, encuentra la muerte por equivocación como corresponde a quien se había desencontrado con la vida. Pitos y matracas saludan la entrada de la máscara suelta en el Limbo un "lunes de Carnaval".

Juan Goyanarte conduce el ritmo del relato con la ágil simultaneidad de facetas de que dió pruebas tan acabadas en novelas precedentes. Sin embargo, no es el medio familiar el que ahora absorbe el interés: no intervienen ni el paisaje cimarrón ni los anchurosos escenarios aptos para mover conjunto de seres. El ámbito de esta novela lo ocupa el tejer y destejer psicológico en función de la promiscuidad de aberraciones que dramatiza la miseria humana. Desde cambiantes ángulos asiste el lector al derrumbe moral de Antúnez, irresoluto, dueño de una fuerza física ociosa porque teme emplearla. Lo acorrala su impotencia en cuya contemplación se abisma al fin como si fuera un espectáculo. Primero son los apuros económicos bajo el acoso del abogado Santillana, ducho en eufemismos profesionales de supuesto amigo, aunque inflexible en el cobro de la cuota de "alimentos" para la esposa. Luego viene la recóndita fruición de apabullarla con dinero más allá de la suma convenida. A la humillación sigue la parodia de poder que satisface el desquite por el menosprecio sufrido. Antúnez abulta las remesas aún a costa de desatinadas privaciones casi rayanas en la observancia de las reglas mendicantes. En rigor se trata de raptos pendulares entre la misantropía y el cinismo. La fe nada tiene que hacer en los capítulos de *Lunes de Carnaval* donde el autor desmenuza el análisis de la desolación del protagonista, lastimosa y en

ocasiones patéticamente grotesca. Por más que él no explota a Chuca, su rendida y ambigua amistad con la mujerzuela lo presenta como un rufián honorario. En derredor rondan contrabandistas, proxenetas, prostitutas y perdularios de todo pelaje como el "renguito" Antón Schuf que parece extraído de una "Corte de los Milagros". Abundan escenas en que la abyección se exhibe en suculentas *tranches de vie* de recalentado dejo naturalista. En medio de tal desfile, a veces truculento, no falta el rasgo de inesperada contrición. La devoción supersticiosa de la buscona pone una nota que, sea o no inverosímil, completa el aguafuerte solanesco con reminiscencias locales de algunas páginas de Roberto Arlt.

La acción de esta novela se desarrolla en un "lunes de Carnaval" o sea cuando el vulgo no se pone la máscara; antes bien, se arranca la de uso ordinario. Juan Goyanarte ha sido parcialmente fiel a la sugestión de tragicomedia, propia de tales festejos, ya que los tintes torvos predominan en el relato con exclusión de los escapes de humor. En cambio, utilizó a sus anchas la licencia para exhibir a los personajes sin embozo alguno. El desenfreno orgiástico de las carnestolendas, propicio al holocausto ritual, se insinúa sobre el fondo de las situaciones. A través de ellas cobra evidencia el deleznable carácter de Antúnez, mientras se precipita la crisis de su drama de hombre a medias ridículo. En su psicología entran retazos del "hombre del subsuelo" aparejados con difusas aspiraciones del ideal cínico y de la liberación de las necesidades. En suma, el tonel de Diógenes —cueva de contrabandistas— instalado en el sótano de la calle 25 de Mayo para la venta de yuyos...

Goyanarte, con trazos escuetos y decisivos, logra dar una impresión de fuerte vivacidad y renovado movimiento a la pintura de un sector de los bajos fondos porteños. Es cierto que los antagonismos quedan necesariamente circunscritos a una esfera donde los sentimientos nobles, si es que no están confinados, asoman mediatizados por arrebatos de coprolalia y depresiones de psicopatía sexual. Extractores de aire al revés, parecen haber contribuído para asegurarle a la novela una hermética atmósfera viciada, a cubierto de filtraciones de rachas respirables. A tal extremo privan las pasiones primarias y los intereses brutales no expuestos además a novedosas fricciones. El conflicto de almas, salvo en lo tocante a Antúnez, resulta así un tanto anodino. Gravita demasiado la nivela-

dora inferioridad de quienes vegetan de espaldas al sistema de normas que ordenan la conducta consigo mismo y con el prójimo. Estos seres turbios aparecen espoleados por apetitos carnales, aun cuando no exceden la medianía de la crónica policial, vale decir, no son tampoco pecadores de gran envergadura, pasibles de una dramática redención.

Por otra parte, el enfoque neorrealista de *Lunes de Carnaval* tolera un corto despliegue de la fantasía en procura de la expresión multilateral de lo humano. A título ilustrativo, recuérdese una situación algo semejante a la de Manuel Antúnez, vigilando a su ex-cónyuge durante ocho años. Wakefield —el personaje del cuento de Hawthorne— también separado de su esposa, aunque en circunstancias distintas, la espía por espacio de veinte años. Su transcurso está lleno entretanto de notas de perplejidad, de añoranza, de ocurrencias irracionales mechadas con arranques de imprevista cordura. El contrapunto de caprichosas emociones asume sorpresivos contornos al ser traspuestas del plano de la realidad cotidiana al de la fantasía de Wakefield que altera luego la monotonía de aquel orden de existencia. Para el logro de lo cual, dicho sea de paso, no ha sido indispensable la reproducción de escenas de relajamiento ni mucho menos el inventario prolijo de tareas repulsivas.

Dentro de las restricciones voluntariamente impuestas, el autor de *Lunes de Carnaval* supo sacar partido de las vicisitudes de su torturado protagonista. Con su notoria maestría psicológica y narrativa pone de relieve el contraste entre el medio social y la adaptación de dicho personaje a sus hábitos, sobre todo en la medida que formula algunas reservas puritanas. Antúnez, timorato, aunque no libra resueltas luchas de conciencia, monologa bajo el escrúpulo de cometer una bajeza y se reprocha a cada instante: "¡Soy un cretino!" Todavía más, se entrevera con los contrabandistas para aumentar la cuota de "alimentos" y frecuenta agradecido el tugurio de Chuca, pero no cede sin reticencias a la corrupción que lo circunda. Al fin y al cabo, su desamparo encontró en el hampa el único arrimo de solidaridad. Ahora bien, lo que a primera vista parecería una incongruencia, resulta ser luego la clave de la contradictoria idiosincracia de Antúnez, que Goyanarte ha observado más sutilmente. Porque el atribulado expendedor de yuyos medicinales, hijo de un suicida, no ha padecido impunemente ocho años de matrimonio con una mujer vacía de afecto y propensa al odio.

Tampoco el ataque de meningismo, después de la separación, es ajeno al deshielo sexual que lo empuja como un témpano a la deriva. Partiendo de esas conexiones causales se hace transparente su neurosis, su maniática frugalidad, su indeliberada continencia. "Sentía un placer morboso en llevar sus propias economías hasta lo increíble" apunta el autor. He ahí la tramoya del desequilibrio orgánico y afectivo de Antúnez, enmascarando ante sus propios ojos las deficiencias con atavíos de presunta austeridad. Cuando el comerciante en pleno auge de los negocios constriñe sus necesidades aun por debajo de lo imprescindible y anda trajeado como un pordiosero, es su minusvalía irritada la que esgrime un gesto de rebeldía antisocial. Nada ha escapado a la intuición de Goyanarte para infundir al protagonista una intensa inestabilidad auto-estimativa. Es la dolorosa enjundia humana que despierta tanta simpatía en el lector como provoca repulsa la ostentación de envilecimiento que lo rodea y a la que sucumbe insensiblemente. Todo eso esclarece el secreto que esconden los muelles desvencijados del ánimo de Antúnez, su cobardía ante la vida, su agobiadora incapacidad para sobreponerse al golpe moral, abandonándose a pesar suyo a lo peor. De tal conformidad proviene sin duda lo estático de la conducta del protagonista, abstraído por sus fantasmas interiores, mientras que el movimiento de los compinches, aparte del detonante recuadro de sus truhanerías, desdibuja a ratos la fisonomía de aquél o la pone fuera de foco. De cualquier modo, es la disección de la voluntad atascada —por no decir abolida— de Antúnez, el examen de su conciencia de espectador pasivo del propio oprobio y de sus reacciones a contrapelo las que tornan apasionante la lectura de *Lunes de Carnaval*.

Juan Goyanarte penetra a lo largo del dédalo introspectivo de una psiquis descentrada no tanto por la disolución del matrimonio ni por el alejamiento de la mujer y de la hija, sino porque la pérdida de ellas le patentizó a Antúnez la sospecha de que no las merecía. Sus intempestivas explosiones de furia son los desahogos de un histérico que se siente más que nunca inseguro ante el mundo y ante sí mismo. Los personajes, tratados por el autor con despiadada objetividad, tampoco suscitan piedad ni simpatía en el lector, salvo la torpeza constitucional de Antúnez, pusilánime y por momentos irascible, forzado a pasearse dentro de la jaula de sus cavilaciones sin salida. Desde el campo neutral de su posición, Goyanarte ultima impasible los escabrosos sondeos psicológicos y mo-

rales. *Lunes de Carnaval* constituye así un notable aporte en el que el erotismo "camuflado" y la frustración desempeñan roles importantes. Ambos fenómenos están en contacto con las surgentes sociales del sadismo literario que estudió Alex Comfort en la narrativa actual y que sobresale en la novela italiana.

Con todo, Goyanarte no pisa el terreno firme de sus anteriores avances en la literatura de ficción. Tampoco su gusto por la tenacidad del "pioneer" y por la lucha con el medio que dignifican las empresas del hombre encuentran aquí una ocasión propicia para emplearse a fondo. La mansedumbre sedentaria de Antúnez equivale acaso a la "apatía soñolienta" de las ovejas sepultadas bajo la nieve que el autor ha evocado épicamente en su mejor novela. Pero el apocamiento de esa oruga humana no le ofrece la resistencia que acicatea su fantasía creadora. Es un insuficiente estímulo para su poder de identificación que alcanza la plenitud cuando exhorta el esfuerzo pujante y la vida pura. Nadie que sepamos ha igualado la belleza de los inolvidables lienzos descritivos tan frecuentes en *Lago Argentino*. Es hasta ahora la novela por excelencia de la soledad patagónica, del empeño sobrehumano de rescatar en provecho de la convivencia civilizada un espacio donde perdura todavía el silencio planetario. Goyanarte narra allí la epopeya de los rudos colonos con acentos proporcionados al asombro de los cronistas que acompañaron a los conquistadores. El forcejeo del hombre con los instintos primitivos guarda relación con el marco de la naturaleza que desata las fuerzas elementales en salvaguardia de la indómita virginidad. Claro está que sujeta a esa escala de vastas construcciones, la concepción y la técnica narrativa de *Lunes de Carnaval* exigía un violento cambio de enfoque. Donde más incide es en el sentido de la vida que fluye de ambos libros. La valoración vital que trasciende de la trama novelesca se desplaza de la pasión afirmativa al vaho deprimente, del optimismo de la moral de lucha al sabor de ceniza que despierta este escaparate de almas contrahechas.

Intentamos poner de resalto en *Lunes de Carnaval* algunas luces y sombras. No se puede decir que Goyanarte se complace en el recuento de minucias execrables; sin embargo, no disimula cierta tendencia a acumular episodios cuya estridente crudeza viola las reglas de juego estético, pues no responde a ninguna necesidad.

El más grave pecado de tales recursos, artística y literariamente subalternos, consiste en que son superfluos. Por lo demás, desde el punto de vista estético, la exhibición del vicio por el mero atractivo morboso es tan inoperante como la exhibición moralista de la virtud. Pero dicha particularidad de *Lunes de Carnaval* forma parte del pesimismo intrínseco al giro del relato donde sólo obtienen derecho de asilo las deformidades y los ecos deprimentes de la vida. En último caso, la fría objetividad puesta al servicio de la visión mutilada del mundo que ofrece Goyanarte tendría el descargo de ser tributaria de las corrientes nihilistas de la novela contemporánea. Quizás esta expresión de la literatura de post-guerra corre el riesgo de convertirse en un estercolero de pasiones sin los gemidos de ningún descendiente de Job.

Sin perjuicio de lo expuesto podrían entresacarse de *Lunes de Carnaval* muchas páginas reveladoras del instinto del novelista. Dos situaciones, entre otras, ponen de manifiesto en gran estilo la crisis íntima del personaje central. Ambas bastan para atestiguar la garra descriptiva y narrativa de Juan Goyanarte. En la primera, Antúnez merodea por los vaciaderos de desperdicios, atraído acaso por la afinidad simbólica con los detritos que fermentan en su corazón magullado. La segunda lo muestra con su llevadera ignominia al hombro, extraviado en un laberinto de persecuciones. No se sabe quién vigila a quién, tal la proyección subjetivamente trastrocada del hombre que desde adentro sufre un asedio y no puede evadirse. Antúnez espía en la calle a su ex-esposa mientras es observado como cómplice de contrabandistas por el pesquisa Páton, a quien el primero a su vez trata de dar alcance con fines de soborno. Goyanarte consigue efectos de lacerante emoción digna de asociarse al recuerdo de la clásica fuga chaplinesca, precedida de rodeos y coartadas a granel. Además, ni Chuca, ni el pesquisa, ni siquiera el chófer, nadie acepta el dinero de sus manos estérilmente forzudas. Cosa curiosa: tales manos colmadas de dinero son para cualquiera un símbolo de poder; para él resultan inservibles. Difícilmente olvidará el lector el frenesí delirante con que concluye arrojando el envoltorio lleno de billetes en una cloaca como si los restituyera a su origen. Se los saca de encima a semejanza de un leproso que se arrancara el estigma del que huye la gente. Falta todavía el trago más amargo del espionaje familiar que en el fondo del abatimiento no excluye la conjetura de permitirle correr en auxilio de su querida hija o de prevenir su inexperiencia. Pero la

realidad le arrebata brutalmente la imagen de la supuesta pureza de Nena. Atónito sorprende un día su aprendizaje como mujer fácil, precozmente diestra en las astucias del oficio de la tía Margot. El anonadamiento del padre siguiendo los pasos de la hija dos veces perdida alterna con las argucias mentales para desmentir el testimonio de sus propios ojos. Estupor, vértigo de sensaciones, imágenes e ideas; agotamiento nervioso de las tremendas crisis emocionales, en fin, desarticulación con el mundo circundante de la conciencia devastada por la angustia, todo ese torbellino de impulsos ha sido magistralmente captado en *Lunes de Carnaval.*

Así culmina la agonía de Manuel Antúnez de la que lo libera la bala del agente, quien se cree amenazado por las actitudes sospechosas de aquél. No ha advertido el matador la turbación del pobre diablo ni ha reparado en lo que sobresalía de su bolsillo: un inocente revólver de juguete comprado por Antúnez, para el hijo de la portera. Con el tiro por error terminan las desazones de un ser inofensivo, caído en un medio sórdido a causa de andar por la vida con el paso cambiado. De igual modo que la búsqueda de la ilusoria "normalidad" desasosiega a los personajes de Moravia, el protagonista de *Lunes de Carnaval* marcha a tumbos, víctima de una dislocación de su destino en el trato con sus semejantes. "Cuando empieza a levantar cabeza, cuando quiere hacer algo realmente humano, cuando siente impulsos de entrar en la corriente de los hombres normales . . . algo le sale siempre a la cruzada para manosearlo . . . " (pág. 171).

Los diálogos de esta novela, si bien se resienten a veces de una forzada adecuación a la jerga propia de las situaciones, armonizan en general con la reciedumbre sanguínea de la prosa de Goyanarte. La aspereza incisiva del análisis, junto a la perspicacia del poder de observación, imprimen al relato un interés contundente y alternativo. En efecto, irrita al mismo tiempo que subyuga.

*LUIS EMILIO SOTO*

# NOTAS

## *Libros*

### NOVELA, RELATOS

LANZA DEL VASTO: *Judas* (Sur, Buenos Aires, 1952).

CONFIESA Lanza del Vasto en una carta a Jacques Maritain: "Un libro como *Judas* es una trampa". Bien, todos los libros lo son. Pero ¿existe un libro donde la trampa sea la necesidad tan inmanente y fructífera de su expresión? Continúa Lanza del Vasto en la citada carta: "Pero una trampa de la que hay que soltarse para comprender su resorte". Sí, pero ¿quién puede soltarse? Creo que de esa manera será difícil comprender, pues nadie podrá escapar de *Judas,* al menos con lucidez. Precisamente, es un libro de horror. El horror nos absorbe a medida que este Judas Iscariote descubre su alma. Es un proceso lento, organizado. No es de un momento, de una palabra, de un acto. Es de una estrategia. La vida de Judas es esa estrategia del horror ante todo aquello que no existe. Por eso su penúltimo pensamiento es todavía la duda: "¿Y si del otro lado fuera a encontrarlo?" y su último grito es todavía la esperanza de un místico de sí mismo: "Creo en ti, sólo en ti. Nada".

Como el horror no tiene perspectivas, es imposible "ver" a Judas. Judas es una criatura para palpar, no podría existir fuera del contacto directo, y si momentáneamente lo vemos se nos aparece como un bicho colgado de nuestras pestañas. Judas es el hombre que vive. Tiene el carácter —no la proyección— de las revoluciones porque arraiga y crece en el exceso. Más allá de su insaciable pasión por el mal —que es su pasión por el mundo— Judas se siente impulsado por un exceso de incomodidad ante el equilibrio razón-antirazón. Por eso Judas no actúa. Elabora una doctrina, comprende, refuta, analiza, calcula —sobre todo piensa—, pero no actúa. Si actuara, sería Jesús. En cambio le corresponde el trajín breve, astuto y mezquino de esa colaboración que siempre exige el descanso. No es la indiferencia ni la fuga. Judas encarna la otra inteligencia, la otra fuerza de la balanza, el reverso de la moneda que centraliza en Cristo un problema común. Ambos, Judas y Cristo, conocen bien sus papeles y no se desaprovechan. Por eso dejan que entre ellos todo sea

posible. ¿Hasta qué punto, entonces, la traición de Judas es un acto de absoluta conciencia? Judas llega a ella porque el movimiento de su economía interior le aconseja una recuperación. Cree que todo está perdido y como es un hombre práctico necesita salvar, no las grandes ideas o la última revelación, sino todas las circunstancias, los intereses, el cuerpo. ¿No intercede acaso por la libertad de los apóstoles y aun por la de Jesús? Su actitud ante Caifás es la de quien ha vivido siempre despreciado, incomprendido y solitario en el anónimo, y que de pronto encuentra la primera oportunidad de existir. 'Siempre has querido ignorarme; ahora tendrás que darte cuenta de que yo soy yo", testimonia a Jesús. Evidentemente, la traición fué para Judas la justificación de toda su vida, la mirada de amor, el último recurso de su eternidad.

Hasta aquí muy poco molesta el atribuir a Judas su libertad. Pero ya en el remordimiento Lanza del Vasto nos propone una reconciliación de lo que llama "controversia secular sobre si Judas era libre o predestinado, y por lo tanto, culpable o no". Él mismo declara que una respuesta "sólo parece posible por la vía poética que une los contrarios". Sin embargo, para que nos estremezca, Judas debe ser rotundamente un hombre libre, es decir, un culpable que eligió la culpa. Podrá no aparecer ante sus propios ojos como un traidor, pero ello no significaría una reivindicación sino el error posible de toda libertad humana. Por otra parte una reivindicación sería impropia si consideramos que toda predestinación desvaloriza la tragedia cristiana. En efecto, si Judas y quienes lo rodearon no integraran una sociedad de seres responsables de sí mismos sin más vínculo que la simple camaradería de nuestra libertad, ¿qué sentido tendría la crucifixión, por ejemplo, o menos aún, la entrega del pan y del vino? La gravitación de Jesús sobre nuestro anhelo de inmortalidad reside cabalmente en el proceso constructivo de su personalidad, ese proceso que lo hace perdurar como un ferviente peregrino dominado por el miedo de morir sin Dios. No amamos en Jesús lo divino sino lo profundamente religioso. El símbolo de la resurrección sólo puede trascendernos —y en su mayor medida— como misterio hacia donde aferramos nuestra creación, pero nunca nuestra invención. Además, no olvidemos que en este punto el excesivo materialismo de la ortodoxia cristiana ha difundido por los pueblos una avaricia, una celosa administración de beneficios, una mentalidad general que al reducir el deseo a la categoría del deber sembró un ateísmo insospechado. Por suerte el Judas de Lanza del Vasto no es ateo, no es inhumano. Y aunque no deja de ser totalmente un fantasma, su carne y su hueso se hunden en las cosas, participan, se comprometen con la realidad. Así acompaña a Jesús: por propia voluntad, porque lo ama. Pero Judas es el individuo típico de la ciudad, el que lamenta a Sodoma, el suicida de cualquier rascacielo. Por eso su amor es dinamismo, es decir, contradicción y delirio. El afán de conocimiento lo enrola como discípulo, aunque nunca será un discípulo porque una natural insatisfacción lo extranjeriza. De aquí la constante tribulación de encrucijada por la cual no puede aceptar ni rechazar nada. Y así como advertimos más el cuerpo cuando

se nos enferma un órgano, así Judas necesita la destrucción de alguna parte para sentir la pulsación del todo. Destruye porque quiere integrar. Luego de la gran aventura, ya sobre la última hora, Judas pronunciará las palabras del verdadero amor: "Ahora que te destruyo me perteneces un poco". Palabras como éstas denuncian su único acto patético, entregado, diríamos auténtico: el suicidio.

Todo suicidio no es más que una tentativa. Se suicida aquel que agotó los vínculos de su pasión y quiere recobrarlos. Judas y Cristo declinan juntos hacia el suicidio. Ambos ya no pueden vivir sino por su intermedio. Todo el itinerario de su beso, ¿no es acaso para Judas el camino del Calvario? ¿Y no empieza Jesús a suicidarse cuando ofrece sus manos a la primera atadura? Lanza del Vasto en una sola imagen —"y allí está la higuera maldita como una cruz retorcida"— contrapone los extremos con terrible crudeza. Es, verdaderamente, el fin donde uno en otro no acabaron todavía de morir.

A pesar de que la tendencia católica de Lanza del Vasto amenace reducir a Judas a un puro concepto, la verdad existencial del personaje desvía sus intenciones y hace del libro un documento exclusivo del siglo XX. Judas no es, sin embargo, un producto de éste. Judas produce el siglo XX. Por él los campos de concentración, las arquitecturas económicas y los discursos políticos son inquisiciones gnoseológicas que dan a nuestro tiempo, como Lanza del Vasto a su novela, la forma externa del vómito y la interna de la cruz.

*HÉCTOR MIGUEL ÁNGELI*

ROSA CHACEL: *Sobre el piélago* (Imán, Buenos Aires, 1952).

A veces un libro que leemos no suscita un juicio claro, ni una imagen, sino una exclamación indigente que habrá que interrogar y desenredar para los demás y para nosotros mismos. Leo *Sobre el piélago* y pienso (siento, en realidad): ¡qué fidelidad!, ¡qué independencia! Y ya tengo ante mí la tarea de explicar estas interjecciones.

Las cosas o los seres que se describen en estos relatos (un bordado, un dosel, una máquina de portentos en un Luna Park asiático, una flor azteca, un pájaro cruel) están recortados en forma tajante, como si cada uno de ellos fuera "la única cosa que existe en el mundo", como vista con ojos fieles de niño huraño, afirmada con independencia de loco, a quién nadie puede enseñar lo que ha visto realmente, pues él lo ve de otro modo, no cree a los demás. Hay una concentración intensa en cada imagen aislada, una gravedad física que tira para abajo: se vislumbra un mundo de fe, de gestos justos, de recóndita certidumbre.

Los relatos de *Sobre el piélago* tienen un secreto que no se agota con la explicación verosímil que a veces acierto a darles. Un botero se clava una

espina en el pie: de ese dolor ínfimo en su carne abrasada, del vaivén incierto del mar balear, de lo que cree ver en la cresta de una ola, saca una revelación, la del Innombrable, la de Ese que está más cerca de mí que yo mismo. Y Ése se asemeja a la voluptuosidad más secreta, a la forma más íntima y radical del orgullo, al orgullo adentrado, vulnerable, lacerante, que no se puede mostrar, porque sólo admite los miramientos del amor. Y la revelación se describe ambiguamente, con un lirismo que no está lejos del encantamiento del sexo, vestida del esplendor de lo absolutamente necesario, de lo que en nosotros (o contra nosotros) tiene el hábito del triunfo. Ese tirano innombrable tiene los atributos del Poder. Y el misterio le conviene.

En "La cámara de los cinco ojos" un hombre de mar visita una tenue barraca de un puerto oriental. "...todo estaba recubierto de estera de paja de arroz con soportes de bambú y todo era frágil, todo parecía que podía desarmarse de un empujón: sin embargo aprisionaba. Quiero decir que yo veía con la razón que todo aquello era tan endeble como la jaula de un canario y sentía al mismo tiempo que mis fuerzas eran como las de un canario en relación a la jaula". Sí: la fuerza más irresistible es la que nos desarma con su apariencia de debilidad fascinante, la que nos incita al abandono como si el abandono fuera una culminación. Y en una juguetería de puerto, frente a una pared, el personaje mete en un boquete la mano, después el hombro, explorando el turbador juego mágico. Luego, de repente, la mano ciega reconoce el apretón de otra mano, "segura y suave". Es el instante de la revelación.

La espina del botero mallorquí, la mano fraternal en la máquina portentosa son emblemas de la divinidad. Pero son inquietantes porque encierran, insinúan, la reconciliación, la alianza, la perversión, los disfraces, el crimen. La vitalidad de esta literatura proviene del tremendo peso específico de estos símbolos entrañables, deliberadamente sombríos. Un encaje o un dibujo geométrico aparecen con la intensidad alucinatoria, la densidad infernal de objetos pecaminosos: inocentes en sí, están vistos con la potencia creadora de la *delectación morosa*. Próximos a la embriaguez, al mundo equívoco de la sensualidad, estos emblemas divinos pueden no trascender, subyugar con su policromía, y entonces Satanás se afirma en ellos: sus méritos literarios provienen de esta inminencia. Como mandalas tibetanos, como la rosa inagotable de los ocultistas, estas imágenes están engendradas por un sentido ciego, que nada ve y todo lo presiente. Su misma indeterminación les permite sugerir infinitamente. Si fueran tan sólo cifras de un mundo trascendente —y, por momentos, ésa parece ser la intención de la autora— perderían su irradiación, pero tienen la presencia brutal de lo que acaba de nacer, no se han librado de velos carnales, de confusos tejidos protectores; no tienen nombre, no han pasado por la cripta bautismal.

Abundan en estos cuentos los instantes de ensoñación. El movimiento del agua visto desde un bote, un tranvía en que viajamos que se interna por una avenida arbolada, las atmósferas cambiantes y umbrosas, los oasis de la pereza y la distracción dejan surgir un sentimiento deleitoso de la existencia. En ins-

tantes como éste creemos descubrir nuestra cara verdadera. Engendrado por la pereza, alimentado con la soberbia, ese momento de esplendor es una entrevista con Dios (piensa el favorecido).

"La ciudad de las grandes pruebas" tiene un movimiento progresivo e impetuoso que recuerda el último canto del *Paradiso*, después de la invocación a María. En este cuento se describe una flor azteca que adivina enigmas en una feria. La adivinación es real y el espectador que describe la escena tiene un rapto admirativo ante esta cabeza omnisciente, sacrificada al Conocimiento absoluto. El tono se enciende, se vuelve ditirámbico, llega a una altura vertiginosa, el movimiento empieza a girar, pues está en la cumbre y no puede frenarse el impulso.

*Nel suo profondo vidi che s'interna,*
*legato con amore in un volume,*
*ciò che per l'universo si squaderna;*
*sustanzia ed accidenti, e lor costume,*
*quasi conflati insieme per tal modo,*
*che ciò ch'io dico è un semplice lume.*

También en "La ciudad de las grandes pruebas" hay esta visión desde el centro de un diamante, esta abolición del tiempo, este brusco abandono de la palabra a favor de la imaginación del lector. "Todo estaba allí y se repetía sin repetirse, todo giraba o rebrotaba, pero no con la paz con que en el seno de Flora se repite el proyecto del lirio. No; todo reflorecía con la seguridad de la pasión eterna... y en ese momento ya no vi más: perdí el sentido". ¿No es esto un síntoma claro de la época? ¿No coincide aquí un poeta creyente con el estado de ánimo de los descreídos de este siglo? Sensibles a los momentos más altos de la poesía universal, nuestros poetas improvisan verticalmente una escena de adoración rendida ante un truco de circo, no ante la Gloria. Así debe ser. La Gloria, sin Dante, tiende a esfumarse, y lo que realmente nos conmueve o perturba es el espectáculo humilde de la vida: una cabeza degollada de perro, una triquiñuela de saltimbanquis. De este modo, la autora abarca con su arte más que con sus concepciones y gana partidas invisibles que no quiere ganar, que no reconoce.

Se ha dicho que un escritor sólo puede hablar de sí mismo, aunque pretenda describir el mundo. Esta idea banal y poco provechosa (no inexacta) genera las imprudencias de los críticos, que la imprecisión urbaniza. Lo cierto es que todos nos hemos sorprendido describiéndonos a nosotros mismos cuando creíamos estar hablando de otra cosa. De modo análogo, a veces una frase trasmite el sabor único de un libro. En "Sobre el piélago", se describe a un botero de las islas Baleares: "...tenía los ojos del color del vidrio ordinario, esto es, sin color... En el cráneo... el pelo abrasado por la sal le formaba mechones casi blancos, y la ropa, sobre todo la camisa, abierta junto al cuello tostado, tenía siempre la limpieza acerba que corroe y descarna el hilo en la ropa de los marineros". Y la prosa de estos relatos tiene también una limpieza acerba,

que "corroe y descarna", que sugiere insidiosamente, bajo la fachada ascética, una impaciente sensualidad. Mauro, el botero, ve el cadáver de un árabe que flota en el mar. "El pecho, desde los hombros anchísimos, era seco, enteramente seco, como gastado en la guerra o en la piedad." Como los cuerpos que describe, esta prosa está reducida a su mínima expresión: al primer contacto muestra el color del vidrio ordinario, es decir, no tiene color. El color existe, sin embargo, aunque no haya palabras que le haga justicia. Esos ojos sin color resumen todos los colores y esta prosa muestra una desnudez que no admite las comparaciones. Como una tela excesivamente lavada, como unos ojos que sólo ven mar y caseríos blancos que brillan bajo el sol, la prosa de Rosa Chacel tiene el ardor simple de lo necesario, el refinamiento desencantado de la belleza que se sabe en país de ciegos. Este ascetismo voluptuoso no es ingenuo: es lujoso, busca la seducción. Pero la nota constante es un absolutismo tajante que se apoya en el suelo firme del dogma. Ese suelo duro permite los gestos finales. "No se sabe cómo terminó la historia, no se sabe si terminó aun ni si terminará jamás: se sabe cómo culminó."

Todos estos cuentos preparan con cierta displicencia la escena en que ha de darse la culminación de una situación. El contacto con la divinidad es una forma de remate, como el crimen en los cuentos policiales. Y la comunicación avanza en frases rotundas y lapidarias, que caen perpendicularmente sobre el terreno marmóreo de una fe, de una forma de convicción que crea el basamento inconmovible hacia el cual gravita la historia. Aunque postulan una visión totalizada, dogmática, del mundo, no creo que se pueda hablar aquí de catolicismo, pues lo "numinoso" no llega a tomar formas determinadas: es. la urdimbre perenne de unas figuras bordadas con libertad. El andamiaje indiscutido permite la nitidez de las imágenes. Abundan en estas páginas los pájaros sanguinarios, las degollaciones, toda una escenografía de historia semita. En el mundo natural, Rosa Chacel favorece la antigua violencia ritual; en el sobrenatural, deja entrever la Historia Sagrada, que tiene un principio conocido y se encamina hacia su fin ineluctable. Una vez aquí, todos los mandobles están permitidos. Se piensa inevitablemente en el catolicismo triunfal de Claudel, pero no hay ninguna semejanza. La imaginería de este libro, no cristiana, apenas católica, emblemática, cabalística, se hermana más bien con el Corán y el Cercano Oriente.

"Ahora, me encuentro ya otra vez en el borde del embudo y no quiero hablar desmesuradamente del punto oscuro que fué el vértice de su profundidad."

Símbolo del vértice, del remolino: la divinidad como el centro de ese ciclón que tira hacia abajo y nos traga. Las imágenes religiosas de Rosa Chacel son ancestrales: pueden ser pavorosas, nunca amenazadoras o sentimentales (matiz "concentracionario") como las de Graham Greene.

En estas narraciones depuradas apenas hay lugar para el ambiente físico. Pero en "Eros bifronte" aparece Buenos Aires con su antigua Facultad de Derecho, sus palomas y gavilanes (inusitados). La atmósfera de nuestra ciu-

dad logra no quedar por debajo de esta prosa noble y simple (Buenos Aires no es noble y su sobriedad es un engolamiento más). "Las ojivas de la Facultad se liberaban por su presencia [*la de los gavilanes*] de la materia deleznable en que estaban inscriptas y quedaban en pura forma, o más bien *en pura idea*..." Una pena que los gavilanes no hayan sugerido al arquitecto la misma idea. ¿Hay algo más noble que los espacios vacíos? El protagonista de ese relato toma un tranvía en dirección a Plaza Italia y entra en las cuadras arboladas: "Al entrar el tranvía en la zona sombreada por los árboles, mi ensoñación sistemática alcanzaba su cúspide: un túnel de verdura, una perspectiva de glicinas enlazadas a los troncos oscuros y, de cuando en cuando, un claro, una irrupción de la luz que pasaba entre los árboles como un cuerpo blanco". Lo cual enseña que Buenos Aires debe ser visto desde la ventanilla de un tranvía rápido, entre sombras cambiantes y ligeras, como una parte del mundo que a veces no se parece a sí misma. Dos hombres se insultan groseramente en el tranvía, hay un tumulto y ante los ojos del héroe pasa la cara de una niña de diez años, "como una antorcha llevada a la carrera". Y en ella reconoce "la cara anhelante, ávida, ansiosa del Amor".

"Eso es lo que queríamos los que pasábamos por contempladores: la rapidez de la flecha. No el tanteo ni el bandazo ni la carambola como los que viven para los trámites... queríamos que el acto creador fuese tan inmediato y tan idéntico al deseo como es el acto destructor."

Este estilo diáfano, esta repetida culminación constituyen una imperiosa presencia. Hay muchos problemas que suscita *Sobre el piélago,* que en una nota estarían fuera de lugar. De todos modos, creo que conviene acercarse a esta obra por su forma. ¿Tenemos los argentinos la necesaria astringencia para apreciar esta delicada sequedad española? Nuestra ciudad es tan aguachenta, con sus calas prudentes, sus gordos caracoles de río, sus frutas algodonosas e insípidas; además, esta hidropesía empieza a ser complaciente, a preferirse.

*PATRICIO CANTO*

GIOVANNI GUARESCHI: *Don Camilo* (Kraft, Buenos Aires).

POR diversas razones *Don Camilo* merecía tener la difusión que ha tenido: por darnos un respiro en el sótano de la literatura actual; por poner en escena a Dios, el personaje de éxito más seguro en la narrativa contemporánea, no como un principio reducido a un control o una influencia sino como Cristo en la Cruz, desde donde habla lleno de bondad y comprensión con un cura de aldea; por tratarse de una gigantomaquía; por la tolerancia de su mensaje que ve en los hombres, antes que católicos y comunistas, primeramente hombres, luego de lo cual son católicos o comunistas; por... Iba a decir por la calidad de su relato, pero evidentemente esto que constituye un mérito no es una condición indispensable —aunque sí más necesaria de lo que se suele

admitir— para distinguirse en un momento dado. Una calidad anti-intelectual cuya sencillez al encontrar el consenso popular que encontró, ha sumido en un mar de perplejidad y recelo lo que pudo, sin éxito, haber sido la aprobación de tanto escritor oral de café, librerías y revistas. Es bastante común desconfiar del éxito popular; sin embargo, si volvemos hacia atrás, veremos que en general los textos que hoy son clásicos han sido de éxito popular en su época. Y de todos modos, aunque sea humana esa desconfianza, no justifica un error de enfoque que ha llevado a juzgar como un libro convencional lo que en realidad es una historieta literaria, similar a esas tiras de dibujos que constituyen el motivo por el cual muchas personas continúan comprando diarios. Si admitimos momentáneamente este punto de vista podremos englobar todas las razones de la aceptación de *Don Camilo* en él, las que se detallaron al principio y otras, y podremos ocuparnos ligeramente de su concepto.

Cuando digo que es una historieta, quiero decir que repetimos con cierta frecuencia que la novela de detectives llena en nuestra época el lugar de los libros de caballería en la suya, sin tener presente un género pretendidamente infantil, que tiene un público más o menos declarado, más o menos importante en otras edades, que lee regocijado las travesuras de los sobrinos del Pato Donald mientras vuelve de su trabajo, o sigue los efectos maravillosos de la ingestión de espinacas por Espagueti; un género que ha tomado entre otras las características de las declinantes revistas de aventuras. No se trata de la simple lectura de las tiras de dibujos de los diarios sino de la de los semanarios con tiradas populares dedicados exclusivamente a la publicación de historietas. Esas publicaciones cubren la más amplia variedad de especies, desde aquellas donde lo predominante es la sorpresa del chiste, hasta las que escenifican en sus rectángulos luchas interplanetarias. Un género que participa casi todo él de la acción y descripción, utilizando las posibilidades de síntesis del dibujo, capaces de reemplazar en pocos centímetros cuadrados a varias páginas literarias, debe llenar buena parte de las necesidades imaginativas del hombre que en otra época tenía las novelas de caballería para satisfacerlas. Y aunque éste no es el lugar de desarrollar el tema, es sí el de anotar que esa técnica de la historieta gráfica, a la que concurre la palabra, ha repercutido sobre ella y modificado a su vez las posibilidades de expresión oral; así entendemos hoy chistes que no hubieran sido inteligibles sin un amplio período de preparación a través de las historietas (o de los dibujos animados, que son las historietas del cine).

Es con ese concepto de literatura modificada por la historieta que he llamado a *Don Camilo* un historieta literaria; sus circunstancias son perfectamente compatibles con las de las tiras de dibujos, y fácilmente puede admitirse que tal como en Rusia se ponen en escena las novelas de Dostoievsky, simplemente tomando su diálogo sin añadidos ni modificaciones, el tomo de Guareschi podría convertirse en una historieta de periódico con sólo dibujar sus principales personajes y utilizar su diálogo sin cambios. Pues los gigantes que son Don Camilo, el cura párroco, y Pepón, el comunista, alcalde de la misma aldea,

llenan una necesidad de lo extraordinario que hoy sólo es capaz de llenar sin ridículo la tira de dibujos: el gigantismo se ha perdido para la novela. Solamente Chesterton, entre bromas y veras, atestiguando con su vacilación el anhelo de que hubiera algo de cierto, se ha animado a crear gigantes y dar el sentido de lo gigantesco que exige un énfasis espumoso; el gigantismo, y tanto más la gigantomaquía, únicamente tiene cabida en las historietas, y a ellas recurrimos los que necesitamos encontrarlo en algún lado. Don Camilo y Pepón son dos hombrones capaces de marcar mil en la máquina de probar fuerzas, de llevar en sus brazos una bomba con cien kilos de contenido (cosas que ocurren en el libro) y de decidir a puñetazos si el hijo de Pepón se llamará Lenín o Camilo. Don Camilo es un cura capaz de sostener a puñetazos su nombre al lado de la pila bautismal y Pepón un comunista que bautiza a sus hijos.

Que es exactamente lo que están haciendo muchos comunistas en Italia, según se desprende de lo que todos pudimos leer el lunes 8 de diciembre último en los diarios de la mañana, donde se decía que sesenta de ellos se habían presentado ante las autoridades del Partido para pedir que los suprimieran de sus registros, por razones de religión, a fin de recuperar la paz de sus conciencias.

*BASILIO URIBE*

## ENSAYOS

FRANÇOIS MAURIAC: *De Pascal a Graham Greene* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

Los retratos espirituales que nos exhibe François Mauriac en este libro satisfacerán ampliamente a quienes se complacen en examinar al hombre y a su obra bajo la especie de su dificultoso perfil político o de su más ardua fisonomía moral. Concurrirá a esta conjunción la autoridad indiscutible del autor y la curiosidad creciente de cierto público por aquel tipo de examen. Es ya demasiado persistente el clamor de los escritores que, prófugos de su torre de marfil, gritan su responsabilidad política y moral como para que no se termine por hacérseles caso en un mundo en que justamente lo político y lo moral parecen hallarse en la crisis más honda. Pero este clamor, ¿no acabará por tornarse demasiado evidente? Y si no es así, el juicio que nos hagamos del hombre en cuanto artista, ¿tendrá que alcanzarlo en el centro mismo de ésta o aquella obra? Y si esto es así, ¿aquel juicio le corresponderá también al escritor, en una opinión que abrace al propio hombre estético que es, o será tan sólo la tarea del filósofo o del sociólogo? El tema que subyace en el fondo de estas preguntas y que no es otro que el muy profundo de la relación entre el arte y la moral y, dentro de éste, el más aparente del artista y su respon-

sabilidad total, es demasiado complejo para exhumarlo una vez más y tan luego en una nota. Pero lo cierto es que, cuando en alas de un incitante análisis del individuo que no trepida en descender hasta la capa escabrosa de las motivaciones psicológicas, se sacan los trapos al sol de Molière, de Rousseau, de Balzac o de Flaubert, tenemos el derecho de preguntarnos si no se nos ha metido de nuevo y sin mucha ventaja en aquel círculo difícil y si en vez de resucitar al autor de *Las Confesiones,* del *Padre Goriot* o de *Madame Bovary* para indignarse, después de la infamia del señor Rousseau, de la ceguera moral del señor Balzac y del egotismo estético del señor Flaubert, si en vez de esto, decimos, no hubiera sido mejor hablarnos, así fuese una vez más, de su estilo, de su concepción estética o novelística, de sus luchas íntimas, de sus dificultades artísticas, de sus padecimientos individuales, de su oficio, en fin. Obvio parece decir que la confesión católica del autor estrecha lo suficiente el campo de su trabajo crítico como para volver singularmente agudo el escalpelo de su análisis y fácilmente incisivo el contraste que, entre miseria y grandeza, busca mostrarnos en los escritores que examina. "Sus relaciones con Dios... Aquí es donde Chateaubriand me irrita", dice refiriéndose al autor de *El Genio del Cristianismo.* Es siempre el lado débil de una crítica que parte, con fundamento o no, de una opinión fija y mucho más cuando tal punto de vista —aquí el rigurosamente cristiano— es extraartístico por naturaleza. La intervención del juicio moral en el orbe estético conduce a excesos como éste: "Confesemos que a nuestros ojos esa pasión senil (la del padre Goriot por sus hijas), ese culto ciego y balbuciente, esa idolatría idiota, escapan a toda nobleza, no participan de ninguna grandiosidad". Y Mauriac no nos deja protestar que probablemente Balzac no quiso mostrarnos a su mártir como grande o noble, pues unas líneas más arriba no duda que el deseo del creador de Vautrin fué que el "pére" nos pareciese sublime. Claro que este libro tiene su lado fuerte. No creo que haya en él opinión que un espíritu recto no comparta del todo y en esta sinceridad y en esta justeza encontramos el mayor mérito de un ensayo en que el autor, implacable con Flaubert, alega simpáticamente por Gide, encomia a Radiguet y exalta, con una magistral economía de líneas, el valor de Graham Greene. Y es que la opinión que lo anima en todo su libro es moralmente ilevantable. "Lo que ahora me une a un escritor, a un artista, es el poder que tiene de superarse, de desembocar fuera de ese calabozo de la personalidad literaria". Falta saber, sin embargo, si esa salida le es posible y si el caso en que un gran escritor coincide con un gran hombre no es más bien un acontecimiento independiente de toda voluntad de superación, una de las varias especies de un don. La limitación parece constituir la regla, una regla que alcanza al autor y a sus personajes. ¿No es bastante que Flaubert al mostrarnos a Homais nos haya revelado la mitad de un hombre? Pero Mauriac no le perdona que no nos haya descubierto la otra mitad, aquella que, testimoniando un drama que nada tiene de risible o de cómico, "Dostoiewsky hubiera alcanzado sin esfuerzo". ¿Habrá, entonces, que juzgar al artista también por lo que no hace?

Por la valentía con que este trabajo de Mauriac se interna en los problemas abstrusos que propone la difícil vecindad entre arte y moral y por ser el testimonio calificado de un empeño que, periódicamente, ataca a los mejores espíritus, este libro será leído con sumo interés.

*MARIO A. LANCELOTTI*

EDUARDO JORGE BOSCO: *Obras.* Texto establecido por Josefa Sabor, Alberto Salas y Daniel Devoto (Ediciones del Ángel Gulab, Buenos Aires, 1952).

LA edición póstuma de los trabajos que jalonaron la breve vida de Bosco espeja la variedad de sus inquietudes y la abundancia de su corazón. Revela, asimismo, una agudeza analítica que se aplica con escrupuloso amor al esclarecimiento de los temas y los asuntos más saturados de sustancia estética. Ese gusto por lo abstracto y genérico no le impide considerar, en páginas que dicen de su honradez documental, los poemas de nuestros clásicos del campo y las voces que mejor expresan nuestra realidad inmediata. Las andanzas de Ascasubi, el culto de las virtudes gauchescas, la exhumación del *cielito* y otras formas de la poesía popular, los rasgos psicológicos del conquistador español y ciertas inclinaciones estilísticas de la poesía argentina posterior a Lugones: éstos son los acicates que mueven su afanoso espíritu, en cuya hondura descubrimos, hermanados, al poeta intenso y al crítico sagaz.

Se diría que la difícil paz del alma le llegaba, como de un manantial lejano y pródigo, de los felices campos que fueron deleite y lección de su infancia. Quiso el destino que se identificara con nuestra realidad agreste, pero esta circunstancia fundamental no le impidió comprender que el apego a lo comarcano y lugareño permite la recepción de los más diversos, de los más remotos influjos. Sintió que la suya no era la estrecha patria donde el sentimiento de clan o de comunidad cerrada es fuente de mezquina intolerancia y de vertida sangre. Por eso no lo desanimó el temor —inherente a las sociedades rudimentarias— de que la vasta materia de su canto pudiera disgregarse bajo la acción de esas energías externas que, por cierto, antes de desmedrarlos, siempre traen riqueza a los núcleos humanos inconmoviblemente centrados.

Afirma Bosco que nuestra literatura es o debe ser austera, ya que la tierra que habitamos así lo quiere. Sostiene que nuestra poesía no es visual y, dispuesto a encontrarle opacos antecedentes, se autoriza en el *Cantar del Cid* y en Unamuno. Dócil a la homogénea enseñanza de quienes, en este siglo, estudiaron el "espíritu argentino", lo consustancia con la tristeza y la soledad; en consecuencia, nos aconseja dar estado poético a esos rasgos dominantes. En estas órbitas especulativas, su ortodoxia parece responder menos a la observación de nuestro ser colectivo que a una íntima desesperanza, a una escondida y vehemente angustia.

Como lo dejamos enunciado, en la obra de Bosco se conciertan sin esfuerzo lo genérico y lo concreto, la norma literaria y el signo local, la austeridad de Séneca y el donaire gárrulamente andaluz de *Aniceto el Gallo* [1].

Los versos que abren el primer volumen de estas *Obras* rehuyen los elementos concretos y los efectos ópticos. Sólo alienta en ellos la llanura y el atardecer, la potestad del tiempo y la sugestión de algún patio:

*En el cansado aire*
*y en la luz de la tarde*
*está el patio sintiendo*
*la sombra de sus muertos.*

Muchos son los aciertos parciales que el lector puede celebrar en estos poemas. He aquí una generosa efusión en que aparece anulado, como en la doctrina idealista, el principio de identidad:

*¿Estoy llorando a los otros?*
*¿Me estoy llorando a mí mismo?*

En las sumarias páginas que reflejan la vida de Ascasubi, omite Bosco la mención de "La Rosa Argentina", la fabulosa nave en que su héroe habría cruzado el Atlántico. Se trata de un escrúpulo deliberado y encomiable: ni en los registros marítimos ni en ningún otro archivo dejó ese barco una estela visible. Análogas dudas insinúa Bosco respecto al nacimiento del poeta en la posta cordobesa de Fraile Muerto, como también a su participación en la batalla de Ituzaingó. Los misterios traídos a esta bosquejada *Vida de Ascasubi* sólo revisten una importancia documental o biográfica pero contribuyen a manifestar el espíritu escrupuloso y responsable de quien los sugiere. No por otra causa nos hemos detenido en estas circunstancias improbables y menudas.

Bosco reitera o prolonga la hereditaria disputa que enfrenta los méritos de Hernández a los de Ascasubi. Justo es agregar, sin embargo, que la pasión, mitónoma por antonomasia, nunca enturbia su aplomado juicio, cuyas conclusiones tienden naturalmente a la cordura, al equilibrio. Es preferible, parece decirnos, que la realidad sea tan diversa y tan pródiga en bienes singulares como aquellos que la narran o celebran. Sabe defenderse contra esa voluntad de simplificación que reduce un país o una época a una *suite* de cuchilladas certeras. Antes de deprimir a uno para acrecer el esplendor del otro —tarea tan frecuente como vana— se alegra a la vecindad de ambos autores. Por lo demás, Ascasubi traslada al verso las peripecias y mudanzas de su pintoresca vida; contrariamente, Hernández construye un personaje ideal o arquetípico.

Bajo el dominio de sus intérpretes urbanos y cultos, el *Martín Fierro* alcanzó una magnitud mitológica; a diferencia de lo que ocurría a fines del

[1] Por lo que sabemos, el padre del poeta, nació en la resplandeciente Andalucía.

siglo pasado, ya no es lectura de campesinos ni devuelve la imagen de quien espera encontrar un congénere en su protagonista. Su validez, mayor o menor, es sólo literaria. En consecuencia, cabe lamentar la turbia dualidad de aquellos adeptos que alaban su veracidad *realista* a la vez que lo consideran el más fuerte mito colectivo que ha producido la República. Esta última y abarcante opinión se inspira, claro está, en el propósito de convertir el *Martín Fierro* en una guía de la conducta concreta, en un manantial de energías aplicables. Extraer una ética normativa de sus páginas para plasmar de este modo nuestro futuro, vale tanto como subordinar a Homero los destinos de Grecia, o como dirigir el curso histórico de Francia en función de Racine. Impulsada por un anhelo figurativo, la humanidad tiende a reproducir, a veces mediante la exaltación de un personaje cerril, la proeza funcional de la Biblia, cuyo contenido estético, religioso y social no admite muchas equivalencias... Toda comunidad nueva quiere ostentar *su* Libro. El privativo manejo de símbolos suele ser un cómodo recurso de la inercia; a menudo sometemos a una intención pragmática y sacrificamos en el ara de lo nacional esa vasta y abstrusa diversidad que es una literatura. No les pidamos una especular verdad a esas mismas obras a las que dimos la dimensión de la epopeya, de la religión o del mito. Los poemas más vulnerables son aquellos que representan o parecen representar el espíritu de una comunidad. Cierto es que atraviesan el tiempo con gran ímpetu, pero deben soportar todo género de "sobornos", aprovechamientos y deformaciones. No sin sorpresa comprobamos que el individualista Fierro, hijo de un siglo asocial, hoy es insignia de las legiones que con más saña combaten el individualismo.

Con cauteloso andar, con recatada y prudente inteligencia, Bosco penetra en los dominios de la crítica literaria. La segunda parte de sus *Obras* contiene apuntes y bosquejos del más variado carácter; entre ellos, se destacan algunos proyectos de narraciones cuyo desarrollo, no lo dudamos, hubiera proyectado honor sobre su nombre. Los trabajos que llegó a cumplir plenamente trasuntan una fina naturaleza poética y una generosa curiosidad descubridora. Los colectores de sus páginas han realizado una labor afortunada y justiciera.

*CARLOS MASTRONARDI*

# FILOSOFÍA

## EL INTELECTUALISMO DE FRANCISCO ROMERO

A los siete años de sus *Papeles para una Filosofía,* Francisco Romero nos da "la" filosofía que aquellos "papeles" anunciaban y —rasgo definitorio— la inicia con una "teoría del hombre". En esta culminación de su trayectoria, que es índice de larga, intensa y fecunda entrega a las tareas del

espíritu, con el rigor sin desfallecimientos presente en todos sus trabajos y en éste aplicado a dilucidar problemas de los más arduos entre los de la filosofía actual, con un estilo discursivo a la altura del que han logrado las figuras más representativas del pensamiento en lengua española, no vacilo en afirmar que inaugura una nueva etapa de la filosofía en la Argentina y en Hispanoamérica.

Que alguien se disponga a escribir una antropología filosófica es —si se atiende a los supuestos en que se asienta nuestra cultura— un hecho insólito; pero que el nivel alcanzado en la meditación exceda todo provincianismo y denuncie una actitud independiente y un aporte propio, es algo rayano en lo inverosímil. No exagero, pues, si destaco el aislamiento adusto en que la obra aparece, aunque en continuidad con anteriores ensayos del autor y en prueba de un esfuerzo sistemático y creador sin precedentes— que yo sepa—, para nosotros y ahora.

En correspondencia con las vicisitudes que condicionan la vida del intelectual en nuestros países, el caso de Francisco Romero es típico. El desarrollo de su vocación ha originado en él, por modo inevitable, la acción constante orientada a crear un clima de preocupaciones que sacaran a la filosofía de la soledad de los especialistas y le otorgaran validez social. Así, generosamente, ha diseminado ideas a raudales en funciones de gran político de la cultura, en las que ha estado y en las que sigue prodigándose, con una ejemplaridad fuera de lo común, fiel a la línea de aquellos que él denominara "fundadores", padres de la filosofía en Hispanoamérica. Pero a poco que, por circunstancias obvias, aligerado de innúmeras tareas docentes, con vigoroso empeño, al centrarse en unos pocos y personalísimos temas —la condición ontológica del ser humano, la cultura, el espíritu, los valores, la trascendencia—, luego de investigaciones pacientes, de un pensar y repensar y de un volver a problematizar las seguridades ya conquistadas, nos exhibe triunfalmente un nítido exponente de "su" filosofía; lo cual es, sin lugar a dudas, mucho decir. Y al cabo de indagar de años, éste es el signo de una consciente y deliberada madurez, la que adviene en el momento de sazón especulativa, sin prisas, por el trabajo que se respalda en una vida al servicio de la filosofía.

Aparte esas mínimas consideraciones que pretenden encuadrar lo que estimo un doble acontecimiento —en la vida del autor y en el contexto histórico en que esa vida opera—, veamos de entrar al análisis de su *Teoría del Hombre* [1].

Sin clase alguna de preparación del lector —y ésta es una nota distintiva— se nos sitúa "in media res". Desde el comienzo, asistimos al desplegarse de su pensamiento en torno a dos apartados de lo real: la intencionalidad y el espíritu, desmontando sus principales implicaciones con vistas a que concurran a la "teoría del hombre", objeto de la tercera parte, aunque como meta final preside la totalidad del libro.

[1] Losada, Buenos Aires, 1952.

El itinerario adoptado es —escuetamente— el que sigue. En el capítulo I de la primera parte, estudia la conciencia intencional, que separa al hombre del animal. Con ella se origina un hecho incalculable: el de la capacidad de objetivación que, aun en las percepciones sensibles más rudimentarias, requiere un acto judicativo. Ésta es la prueba de la precedencia y el carácter fundante de lo intelectual, en relación con otros aspectos emocionales y volitivos de lo humano.

El segundo capítulo trata de la comunidad humana como humanidad objetivante y el tercero se ocupa de la cultura y sus modalidades, en el nexo con la naturaleza, así como con la comunidad, su influjo formativo en ésta, de índole pedagógica, y la sutil y permanente coerción de las normas sobre los individuos.

El capítulo cuarto indaga en la estructura yo-mundo e introduce una delimitación precisa entre el "hombre natural" —o el ser intencional— y el espíritu.

La segunda parte está dedicada en su integridad al espíritu. En el capítulo V, luego de considerar minuciosamente y por extenso los vínculos de la intencionalidad con el espíritu y del espíritu con la naturaleza, se pasa revista a los problemas de una ontología descriptiva o formal que es la materia de casi todo el libro si no de todo.

El capítulo VI que estudia la peculiaridad y significación del espíritu, remata en una metafísica de la trascendencia, pensamiento-eje que informa las tesis del autor. Cómo refluyen en la teoría de los valores las distintas cuestiones abordadas —con especial destaque del valor teórico y del valor ético— es el asunto máximo del capítulo VII.

La tercera parte, encara algunos tópicos de primordial importancia acerca del hombre: su dualidad (capítulo VIII); el enmascaramiento, la justificación y la conciencia de sí (capítulo IX); la sociabilidad (capítulo X); la historicidad (capítulo XI) y, por último, el sentido (capítulo XII), en donde asoma la grave inquietud por el sentido de la vida, de un modo genérico, luego relacionada con las respuestas que formulan cada una de las tres grandes culturas de la humanidad: la china, la hindú y la occidental (ésta con su asimilación del elemento judío).

He ahí, en descarnado esquema, el nutrido sumario. A los efectos de una caracterización de sus lineamientos básicos, diría que se unen estrechamente, una ontología descriptiva y neutral del ser real, con anticipos de una metafísica basada en la noción de trascendencia, insertándose en ellas, a su vez, una ontología de lo humano o "teoría del hombre".

A título de simple mención del clima ideológico en que se desenvuelven las investigaciones de Romero, ha de indicarse que utiliza los aportes de la fenomenología en primer término y de la denominada por Meinong teoría de los objetos, los intentos más recientes en el campo de la filosofía de la cultura, el historicismo (casi en exclusividad Dilthey y, en parte, Collingwood), las concepciones estructuralistas de lo biológico y de lo psíquico y las críticas de Meyerson al mecanicismo, aportes que convergen al propósito central de la

obra; pero que tienen un valor instrumental a su respecto y, por ningún concepto, agotan sus variados perfiles. En sentido más inmediato, toda la exposición es un sostenido diálogo con Max Scheler, bien que esto deba ser entendido en sus alcances: no sólo en cuanto a la proyección de sus ideas, sino dentro de hondas discrepancias y en ampliaciones del punto de partida de aquél que denuncian hallazgos originales, a lo que se agrega un acentuado motivo diferencial: el carácter intelectualista de la posición de Romero.

El libro aborda una mutiplicidad tal de problemas y tiene enfoques parciales tan sugestivos, que resultaría utópico aspirar a dar cuenta de ellos en los límites de una nota. Por otra parte, su cabal valoración habrá que irla realizando a través de pausados estudios, porque estamos de acuerdo con Cassirer cuando dice en su *Antropología filosófica*: "No se ocupa (la filosofía antropológica) de un problema teórico singular, por muy general que sea su alcance, sino que se halla en cuestión el destino entero del hombre y reclama una decisión última".

Por lo que atañe a mi cometido actual, he de circunscribirme a los temas relativos a la composición de la obra y a sus tesis centrales. Una primera observación sería la destinada a fijar el puesto de esta "teoría del hombre" en el cuadro de las disciplinas filosóficas. No procede asignarle un carácter independiente, en tanto se la encuentra en conexión, por una parte, con la teoría del ser real —que se correlaciona con el estado del conocimiento en los dominios de lo físico, lo vital y lo píquico— y por otra, con el esbozo de una metafísica de la trascendencia. En el punto de convergencia de ambas se posibilita el estudio ontológico del ser del hombre. Es obvio que tampoco se trata, a la manera de Heidegger, de una "analítica de la existencia" que sirva de preámbulo a la interrogación por el ser y sí, más bien, a la inversa: una hipótesis metafísica —"la verdad del ser es el trascender"— rige las proposiciones sobre el mundo en su ordenamiento y sentido y sobre el puesto que ocupa el hombre en él y su significación desde el punto de vista de aquel principio. Y los pasajes —escasos— en que lo ahonda son terminantes para probar el valor que adquiere en Romero; al margen de él, la "teoría del hombre" no subsistiría.

Más aún, sin negar previamente las pretensiones milenarias del racionalismo y de su máximo representante en el campo de la ciencia física: el mecanicismo, no hubiera sido factible prestar reconocimiento a esta nota de la trascendencia que una oportuna inducción, basada en el desarrollo de las ciencias y de la psicología y la filosofía recientes, descubre como constitutiva de lo real. Es decir, que una quiebra históricamente sobrevenida en las concepciones racionalistas, engendra una nueva solución en la que, sin renunciar a las prerrogativas de la razón, se busca acceder a la conciencia de su parcial concordancia con la realidad, y esto, a partir de hechos en cuya interpretación fracasa la tendencia analista a reducir el todo a la suma de sus elementos, v. gr. la estructura y la evolución o desarrollo.

Al reparar en esos condicionantes, se obtiene —creo— una somera orientación en el campo teórico dentro del cual cobra su perspectiva la filosofía de Romero. Igualmente, en el parágrafo sexto de la parte primera, en el que se dilucidan los vínculos de la intencionalidad con la individualidad, se hallarán explícitas las bases en que se asienta su indagar a propósito de la naturaleza y el espíritu, las clases de objetos y la estructura del ser humano. Allí se enuncia: "lo real es siempre individual, utilizando el término en el amplísimo sentido que lo opone a lo general o lo universal; las instancias generales o universales no pertenecen propiamente al reino de lo real" (p. 86). También se postula el criterio para determinar entre objetos "distintos" y objetos "diferentes". Cada "individuo es una unidad circunscrita, cerrada, aunque con entradas y salidas, un objeto distinto de los demás por razones internas" (p. 92). En tanto es una unidad, un objeto es distinto de otro; es diferente cuando presenta una "diversidad estructural o funcional" (p. 93). Así, dados distintos objetos reales —espacio-temporales o temporales— sus diferencias se explican por "las notas de posición de cada objeto en el espacio y en el tiempo, y las notas de composición o estructura" (p. 93).

Atendiendo a que la individualidad va adscripta —en todos los casos— a lo real, antes de las primeras individuaciones físicas —opina Romero— "debe ser supuesto el caso, con anterioridad temporal o, por lo menos, lógica" (p. 94), pues, al darse la coexistencia de las individualidades, el mundo es un cosmos: "realidad consistente y persistente, varia, ordenada y regular..." (p. 94).

En "lo real" —como contrapuesto al orden de lo ideal, de los objetos metafísicos y de los valores (cfr. p. 172) —la "capacidad de individuación" es: limitada a lo inorgánico y se incrementa con la aparición de la vida, a cuyo respecto "los individuos físicos no parecen sino rudimentarios esbozos de los orgánicos, los ciegos ensayos de una aptitud configuradora que luego encuentra en la vida la oportunidad para desplegarse con incomparable esplendor" (p. 94).

Pudiera creerse, en una primera inspección del asunto, que no hay grados de individualidad: se es o no se es individuo. Pero Romero aclara que, a medida que la unidad se intensifica, hay diferencias notables entre lo inorgánico, lo vital, lo psíquico y lo espiritual. La individualidad crece con cada nuevo núcleo ontológico, y ese crecimiento —que es progreso en la particularidad, en la peculiaridad— es un avance hacia lo universal que, en el espíritu, tiene su expresión máxima: en él, la individualidad perseguida deliberadamente, se rinde ante las instancias universales que hace suyas, en el abrirse hacia el ilimitado campo de lo objetivo.

Dos citas, una de Max Scheler y otra de Bergson, nos ayudan a entender la empresa ontológica en que se ha empeñado Romero. La del primero es esta: "Parecería que hay una gradación en la cual un ser primigenio se va inclinando cada vez más sobre sí mismo por grados cada vez más altos y dimensiones siempre nuevas, hasta comprenderse y poseerse íntegramente en el hombre" (p. 95). La del segundo, dice así: "el universo es una máquina de hacer dioses" (p. 233).

En relación con ambas, se halla la consecuencia que extrae Romero de la última: "la eticidad es la colaboración consciente con toda maquinaria para acelerar su ritmo y ayudarla a la producción de lo divino" (p. 233).

Según lo anticipara, en la teoría del ser real, Romero le otorga especial importancia a la crítica del mecanicismo que, con la reducción de los hechos físicos a materia y movimiento (entendido éste como un cambio de situación o distribución espacial de los elementos que componen los entes físicos), incurría en la sobreestimación del espacio y —subrepticiamente— en la negación del tiempo real. Eso aparte, el predominio de la relación de causalidad, hecha equivalente a la relación lógica de antecedente a consecuente, revela —a estar a las demostraciones de Meyerson— el intento de hacer entrar lo real en moldes inteligibles, ideales, y con ello, una tendencia —implícita y nunca realizable, pero entrañablemente afín con la razón— a reducir el principio causal al principio de identidad.

En *Papeles para una Filosofía,* Romero sostiene que el principio máximo de la razón es el de identidad y, conjuntamente, que él expresa la máxima exigencia inmanentizadora. A es A, supone que lo dado en A agota A. Por lo tanto, el mayor cargo a formular al racionalismo y al mecanicismo —cara filosófica y cara científica del mismo estilo de pensamiento— es el que —tal como lo enuncia en este trabajo— niegan todo trascender, estimándolo "ilusorio y reductible a una efectiva inmanencia" (p. 207). En suma: ambos se lanzan al colosal intento —no sin visos de afán prometeico— de racionalizar y mecanizar lo real en su totalidad, sin residuo, en la creencia de que exista una perfecta adaptación entre razón y realidad.

Como lo ha venido haciendo desde hace muchos años —recuérdese, sin más, su *"Vieja y nueva concepción de la realidad"* (1932)— Romero insiste en mostrar que en cada uno de los dominios científicos existen hechos y crisis de los fundamentos, por los que se comprueba que entre razón y realidad no hay ni adaptación perfecta ni desajuste completo. Es a este respecto que, ante los requerimientos de la razón —orden de principios ideales—, subraya el hecho de la inteligencia —mucho más comprensiva y elástica— que, por su trabajo efectivo en el conocimiento, verifica la falta de total acuerdo entre lo real y lo racional. Asimismo, en función crítica, fija en cada caso las necesarias correcciones y precisa en qué coinciden y en qué difieren. En esta línea, los momentos de estructura y de evolución dentro del general procesualismo de todo lo real, ofrecen una prueba notoria del fracaso de la razón al intentar explicarlos por vía analítica: la estructura es un todo —v. gr. un organismo, la conciencia o bien lo psíquico a lo largo de la serie vital— que importa novedad sobre las partes que lo integran, consideradas sumativamente. Lo propio ocurre con la evolución o el desenvolvimiento, que es cambio y actuación en el tiempo, en el que los momentos presentes y futuros son imprevisibles a partir del pasado, pues no se hallan contenidos en él en determinación rigurosa y, por ello, suponen también novedad, contingencia. Pues bien, estruc-

tura y evolución, son signos de una trascendencia operante, de un rebasamiento, de un salir de sí con que se manifiesta, en escala jerárquica y gradual, todo lo real. Pero si la trascendencia es irracional y realidad y trascendencia son una y la misma cosa, puesto que la trascendencia es el principio que —dicho a la manera de Hegel— "constituye la verdad del ser" ¿concluiríamos que la realidad es irracional? La respuesta ha de ser negativa: la razón cumple su servicio en el enfrentamiento del hombre con la realidad tempo-espacial, sólo que ha de renunciar a estatuir una identificación entre ella y la realidad, por la admisión de ese ingrediente positivo de lo real, que es la trascendencia. Poniéndose a cubierto, en relación con cualquier anhelo identificador e inmanentista, Romero afirma un monismo de la trascendencia, conciliable con un irreductible pluralismo ontológico, en que lo real se nos presenta en distintos grados o capas, cada una de ellas con sus notas peculiares que imposibilitan la reducción de unas a otras con miras a explicaciones desde arriba o desde abajo: ni espiritualismo —todo lo real es espíritu— ni materialismo —todo lo real es materia. Esas capas o zonas de lo real serían las de la naturaleza: inorgánica, orgánica e intencional, y el espíritu, que se le contrapone como el orden de lo absolutamente no natural. El hombre y la cultura quedarían situados, por tanto, en el cruce de los caminos de la naturaleza y el espíritu.

Aunque Romero observa que en la física actual se elaboran nuevos conceptos superadores de los que se conectan con los esquemas del mecanicismo y en los que la realidad física es interpretada como procesualidad (cfr. p. 70 y 206 y ss.) sus investigaciones se inician —y es lógico— en aquel punto en que lo vital y lo psíquico manifiestan la más rudimentaria conjunción, esto es, en el denominado por él psiquismo preintencional: "sucesión indivisa de estados", registro, eco y duplicado de la vida, en el que nada que se asemeje a la distinción sujeto-objeto tiene lugar. Este tipo de psiquismo puramente animal, en casos excepcionales, posee un "vago rudimento de intencionalidad, pero limitado y detenido en sus primeros pasos" (p. 11).

La segunda forma de psiquismo es la intencional, en que los estados pasan a ser actos con una dirección objetiva y en la que surge la distinción sujeto-objeto, fundante de todo lo humano, expresada en la nominación y en la comunicación, preparatorias de esa "inversión del interés", en que ha de consistir el espíritu.

En el tema de la intencionalidad se plantea una seria discrepancia con Scheler. El psiquismo animal —sostiene éste— revela la existencia del impulso afectivo, el instinto y la memoria asociativa. A eso Romero le presta conformidad; pero no asiente a que se hable en los animales —como lo hace Scheler— de una "inteligencia práctica", diferenciada por grados de la humana. Al suponer ésta la conciencia intencional, y con ella la contraposición consciente del sujeto y el objeto, ha de serle negada al animal. Corroborando su opinión, cita a dos psicólogos que han examinado el problema: Aloys Müller y David Katz; sin embargo, ello no quita que, en todo lo que concierne al psiquismo

animal, fuera de los estudios conductistas, las conclusiones que se establezcan se resientan de una buena dosis de interpretación antropomórfica. Que para el caso provenga de quienes se han especializado en esos problemas, les acuerda autoridad; mas no suprime las dificultades propias de la interpretación, en tales casos.

Sin conciencia intencional no hay hombre; a su vez, es propio del hombre percibir objetos, y esto, desde la más humilde de sus percepciones, prueba que los actos cognoscitivos "gozan de una indudable anterioridad y preeminencia". Entendámonos: no una anterioridad genética, en el tiempo, en la experiencia, sino una anterioridad lógica, de sentido: los actos cognoscitivos son fundantes de lo humano, de la conciencia intencional, pues "poseen el poder secreto (trascendental) de conformar objetivamente los materiales sensibles, y la capacidad patente de ofrecernos sus resultados como objetividades existentes por sí". En suma: "la actividad intencional transforma los estados en objetos"... del conocimiento. (Cfr. p. 40, arriba; p. 47 abajo; p. 16, segundo párrafo.)

Si la intencionalidad representa el "hecho de la objetivación" —decisivo en la génesis del mundo humano— ello significa que presupone el juicio en estos dos momentos: a) el trascendental, en que el objeto se convierte en objeto en cuanto tal, en el que se funda la posibilidad del darse mismo del objeto al sujeto, por un acto, en que el simple estado adquiere dirección objetiva: aquí interviene un juicio "que guarda semejanza con el juicio existencial que estudia la lógica" (p. 45) y del cual somos inconscientes (p. 45); b) el perceptivo, en que la presencia sensible del objeto remite al juicio implícito de objetivación y a partir de éste, a los juicios que se originan por las distintas operaciones cognoscitivas.

El primer marco categorial, el de la polaridad sujeto-objeto —"gran bastidor de la conciencia intencional"— indica que lo propio del hombre es ser un sujeto y, según lo expuesto, lo privativo del sujeto la actividad del juicio, al punto que: "cada vez que el hombre renuncia a juzgar, renuncia un poco a su condición de hombre" (p. 46).

Si todo juicio supone o fija la distinción entre un sujeto y un objeto, "el frente a frente", se sigue que: 1º) se debe negar categoría de conocimiento al pretendido "conocimiento unitivo" o por participación, fundado en intuiciones de índole mística, "familiares al pensamiento oriental y no raras en el de occidente" (p. 21); 2º) no existe el denominado "conocimiento sensible" con validez por sí o como un primer escalón autonómico, desconectado de elementos intelectuales: el conocimiento, desde la mera presentación objetiva, es intelectual, pues requiere una constante ingerencia del juicio (cfr. el parágrafo 3, de la primera parte).

Atento a que lo fundante para el hombre es la estructura intencional, la cual aparece con la distinción y diferenciación del sujeto y el objeto, en una "primaria aprehensión cognoscitiva del segundo por el primero" (p. 23), ello

no significa que se afirme que el hombre se inicie en la experiencia por ser un sujeto cognoscente en plenitud de atributos. En el tiempo —pienso que es esto lo que se desprende de las afirmaciones de Romero— puede hablarse de una zona o capa psíquica de lo emotivo-volitivo, no intencionalizada, vívida, el llamado psiquismo de estados o preintencional. Este psiquismo preintencional, en sentido genético, es superado —trascendido— con el aparecer de la intencionalidad, que otorga su dirección objetiva a los estados y los transforma en actos; pero no es eliminado, se vuelve a él en los casos en que, oscurecida la dualidad guía de lo subjetivo y lo objetivo, nos atenemos a una inmediatez no sabida, no pensada o pensada oscura, erróneamente; en suma, cuando por entrega al mero vivir, se retorna —al parecer— a lo indiferenciado (cfr. p. 275 y p. 22).

Lo emocional y volitivo propiamente dichos, al ser intencionales, exhiben la primacía del elemento intelectual, por las razones ya apuntadas. Con esto se comprueba que se rechaza "una especial intencionalidad emotivo-volitiva, autónoma y subsistente por sí" (p. 32), al quedar condicionada por "la constitución cognoscitiva de un mundo de objetividades" (p. 24). El intelectualismo de Romero descansa —como se ve— en la tesis de que, para el hombre, "la existencia del mundo"... "es una creación intelectual", el resultado de "las facultades intencionales", que deben ser incluídas en la esfera intelectiva, pues, toda posterior actividad intencional se origina de un proceso en que se complica y prolonga esa actitud originaria que crea un mundo de objetos. Aun admitiendo "un movimiento primordial volitivo o afín con lo volitivo, un impulso activo que podríamos llamar "voluntad de sujeto" o "voluntad de mundo", un ímpetu ciego —encarnación del universal trascender— que destacaría en la psique preintencional los elementos constitutivos de la intencionalidad" (p. 24), siempre debería reconocerse que ese ímpetu —definido tan a la manera del idealismo alemán, con sus tránsitos de la naturaleza al espíritu, de lo inconsciente a la conciencia, de lo absolutamente otro al espíritu absoluto— "no es lo fundante de lo humano, sino la estructura intencional resultante" (p. 24).

En fin, la primacía de lo intencional cognoscitivo tampoco supone que el hombre "rija su conducta constante y únicamente en vista de sus aprehensiones objetivas, o que éstas no resulten nunca deformadas por la presión de lo emotivo y de lo volitivo" (p. 34).

Puesto que el hombre es —ante todo— un sujeto objetivamente, que en la capacidad de objetivación se constituye en cuanto sujeto, el saber, la sociedad, la cultura, la historia arraigan en esa estructura primordial. Al estudiarlos separadamente, Romero aplica el principio que le sirvé de fundamento: la estructura sujeto-objeto que es determinante en el ámbito individual, "lo es también en la comunidad o colectividad de hombres y también en la productividad objetiva del hombre, o sea la cultura" (p. 100).

El hombre, en tanto ser que se define por la estructura intencional, no es ya el animal; pero tampoco es el ser que ha optado por el espíritu. Es, para

Romero, el hombre natural, el sujeto que no trasciende del círculo de sus intereses o que, a lo sumo, los amplía hasta extenderlos a un nosotros en el que su egoísmo no se anula, antes bien, se amplifica. Posee autoconciencia, aunque primaria y lo caracteriza el saberse centro o foco del mundo para traer todo a sí. Eventualmente, se muestra en comportamientos altruístas —que también se dan en los animales—, mas no contradicen lo anterior: ese salir de sí es siempre algo condicionado, en que nunca falta el regreso subjetivo; con ello la meta de la trascendencia queda arbitrariamente trunca. En la superación, por los actos espirituales, del encierro en el ámbito de la mera supervivencia, se ilumina la dramática tensión, el dualismo del hombre, que le es intrínseco y al que siempre retorna.

El espíritu —conocido *en* y *por* el hombre— es "el cabal cumplimiento de la objetividad, la perfección de la objetividad"; y en esto ya no hay continuidad con la escala de los entes, "sino un salto, una ruptura". ¿Cómo entender ese "abismo", ese hiato que revela un orden diferente al de la naturaleza? No de otro modo que como un cambio de intención, de finalidad, de interés. En el espíritu, "el resorte sigue siendo el mismo, pero la dirección se cambia en cierto instante y aun se invierte" (p. 122). O en otra fórmula: "hay identidad de materia o de contenido y diferencia de legalidad o de forma" (p. 162). Ya no se da en el espíritu la referencia a sí —a un sí mismo que se particulariza, adscripto a un contorno en el que sólo irrumpe para sacarle partido— sino el ponerse a la objetividad sin limitaciones, en absoluta trascendencia, en una proyección "condicionada por el modo de ser de lo otro (y del sujeto mismo objetivado como un otro)" (p. 167). En el yo espiritualizado, al atender libremente a cuanto es, sobreviene una "purificación" por el "participar generosamente en la totalidad al universalizarse" (p. 159) y, en ese "objetivismo radical que define al acto espiritual en su pureza", no sólo se deja atrás el plano natural: "se instaura en lo humano una partícula de divinidad" (p. 162).

Las especies de lo real se concitan en el hombre. El espíritu —como posibilidad o en acto, según los casos— es su culminación, dentro de aquel concepto de raíz aristotélica: "en cierto sentido, el alma humana es todo". Si el espíritu es objetivamente radical, trascendencia absoluta, la primacía de la inteligencia que sustenta Romero, remite a la originaria distinción entre un sujeto y un objeto, que se da en el juicio; de ella, pues, arranca la posibilidad del espíritu, que ha de ser concebido como el cumplimiento final de la actividad del sujeto orientada hacia el objeto, que anula cualquier inminencia y hasta le impone considerarse a sí mismo —en la postura espiritual— según la perspectiva de un "él", antes que en la de un "yo". Sólo con el hombre el espíritu se manifiesta en la realidad; pero, a su vez, sólo por el juicio el hombre se configura en cuanto tal. De ahí que una fórmula no enteramente infiel para caracterizar el intelectualismo antropológico de Romero pudiera ser la siguiente: el hombre es el ser que juzga y juzgando se funda a sí mismo, al mundo en su objetividad, y a Dios incluso.

Creo en lo justo si sostengo que, con esta obra, los hispanoamericanos nos obligamos a salir del balbuceo en el peor de los casos, o de los ensayos prometedores que se han quedado en eso: en promesas; o bien, de los libros mejor realizados de las personalidades señeras, que no pudieron dejar de ser la enunciación —tensa y urgente— de una filosofía que se buscaba a sí misma, sin alcanzar la conciencia decisiva, la que probara que se la hubiera hallado.

Con *Teoría del Hombre,* en cambio, según un ordenamiento de bien trazadas perspectivas y en arquitectónica coordinación, tenemos la prueba de una filosofía de acento personal, que se arriesga a hacerse cargo de sus intenciones últimas, con la grave y responsable disposición del que sólo da por seguras las conclusiones demostrables a que ha arribado, cuidando en otros aspectos, de no perder la saludable y salvadora visión de las posibilidades no contempladas, pero a encarar más adelante, y sin omitir las dudas, los "quizás" y "tal vez" que, aunque parecieran no condecir con el afán de necesidad que anima al filósofo, ilustran la actitud de quien se impide forzar la marcha en las consecuencias, por atrayentes que parezcan.

Saliendo al paso de una posible objeción, aclaro que no es mi propósito sentar el derecho al "borrón y cuenta nueva". No pienso que en nuestras tierras la filosofía empiece con Romero y, por lo mismo, no desconozco el mérito de los que lo han precedido en el tiempo y de los que, contemporáneamente, testimonian una jerarquía que no desmerece la de ellos; consigno el hecho de la rotundidad con que se afirma un libro de excepción. No paso por alto algunas realizaciones notables; señalo esta sólida y recia muestra de una filosofía del hombre en perspectiva universal y celebro con júbilo a quien en la América Hispánica hoy se halla al frente de los que siguen poblando el desierto.

*NORBERTO RODRÍGUEZ BUSTAMANTE*

# CIENCIA

## UNA INTERPRETACIÓN "ECONÓMICA" DE LA HISTORIA

Hace cerca de veinte años, al estampar un historiador de la ciencia en la introducción de uno de sus libros que "la historia como la teoría física se hace a priori" y que "conviene *construir* la historia del pensamiento", agregaba prudentemente que era posible que tales expresiones fueran consideradas por la mayoría de los científicos como paradójicas o escandalosas.

Es probable que hoy ahorraría ese agregado, ante la comprobación empírica de la aparición de numerosas obras históricas que son cabales construcciones, en especial si la visión histórica, en lugar de limitarse a la aventura

humana en una determinada región o época, abarca al hombre en su universalidad; es decir, cuando trata de forjar una "historia universal del hombre", tarea a la que se inclina cada vez más el historiador de hoy.

La cosa no sorprende si se reflexiona que la historia no es mera información cronológica; la historia es una ciencia y como tal es una construcción conceptual de un conjunto coherente de enunciados que no sólo ha de componerse de materiales sólidamente ensamblados, sino que además ha de fundarse sobre una base firme y segura. En otras palabras, toda construcción histórica no sólo enlaza sus enunciados respetando las convenciones genéricas de la lógica y del lenguaje, sino atiende, explícita o implícitamente, en forma confesada u oculta, otras convenciones más profundas, específicas, que son precisamente las que otorgan un "sentido" especial a esa construcción.

Hay una sintaxis gramatical y hay una sintaxis lógica, pero hay también una sintaxis científica, llamémosla así, que fija la manera especial de coordinar los juicios propios de cada ciencia según las reglas de la lógica y del lenguaje. Y cuando esta ciencia es la historia, que por su misma índole presupone una concepción del hombre y de su conducta, esa sintaxis científica no es única, pues no es única tal concepción, y las construcciones históricas adquieren entonces fisonomía propia y sentido distinto, convirtiéndose en "interpretaciones" históricas.

Puede que las distintas interpretaciones históricas posean alguna nota común: quizá sea una de ellas el presupuesto de la identidad del espíritu humano, sin el cual la historia no parece posible; quizá sea otro el hecho de ser toda historia "contemporánea", es decir que refleja más la época del historiador que la de los sucesos que relata. Pero al lado de tales notas comunes, cada interpretación posee notas propias que la caracterizan y a veces suelen bautizarla, como ocurre con la "interpretación materialista de la historia", interpretación bastante difundida, ya en sentido ortodoxo, ya con variantes, a partir de mediados del siglo pasado. Es a una de esas variantes que pertenece el libro del reputado profesor de arqueología prehistórica Vere Gordon Childe, publicado en los *Pelican Books* de 1942 y que ha sido traducido entre nosotros [1].

En ese libro el autor nos dice que ha "concentrado la atención en lo que, desde el punto de vista de Europa y América en 1941, parece ser la corriente principal del progreso humano", que "...la historia, con su preludio la prehistoria, se convierte en una prolongación de la historia natural", y, sin adherir a la opinión ortodoxa de ser la economía la que determina la ideología (aquí esta palabra significa las "supersticiones, creencias religiosas, opiniones e ideales artísticos" de la sociedad), agrega que "a la larga una ideología sólo puede sobrevivir si facilita el funcionamiento regular y eficiente de la economía".

Sobre estas bases Gordon Childe construye un gran fresco histórico, a cuyo servicio pone inteligentemente su amplia erudición arqueológica e histórica,

[1] *Qué sucedió en la historia* (trad. Elena Dukelski), Lautaro, Buenos Aires, 1950.

que desde las penumbras prehistóricas llega hasta la caída del imperio romano, y en el cual las culturas de Asia y de Europa se enhebran una tras otra sin aparente solución de continuidad, y donde el protagonista no es una cultura determinada, ni un lugar o época dados, sino el hombre mismo (quizá no el *homo sapiens;* más bien el *homo economicus*: animal social con herramientas).

En este gran fresco se pasa del salvaje paleolítico recolector al bárbaro neolítico, productor y creador, y por tanto con un nuevo tipo de economía, hasta el momento en que las aldeas en que regía el autoabastecimiento se convierten en ciudades que obligan a los labradores a producir un excedente para alimentar una población de artesanos especializados. La economía de este nuevo tipo de cultura urbana trae como subproducto la escritura y las ciencias exactas, rasgos que confieren carácter civilizado a esta cultura que culmina con la primera edad de los metales: cobre y bronce, hasta que el uso del hierro y la lenta sustitución de una economía natural por una economía "monetaria" produce el nuevo tipo de economía clásica grecorromana.

Una consecuencia, implícita en la visión materialista de la historia, es la concepción pragmática de la ciencia. Así nos dice Gordon Childe: "...el objetivo de la ciencia es seguramente acumular y sistematizar los conocimientos que la sociedad puede usar para dominar los fenómenos del mundo exterior, para actuar de modo más eficaz sobre la naturaleza: la mejor prueba de la 'verdad' de las leyes científicas parece ser su éxito en tal sentido." El argumento histórico que sostiene tal concepción parecería ser: 1º la magia es de finalidad pragmática (lo que es cierto); 2º la ciencia (y el arte) no es sino "una magia más sutil", y por ende su finalidad pragmática se mantiene.

Ahora bien, esto es válido, si se admite para la ciencia la concepción limitada de conjunto de "conocimientos que la sociedad puede usar para dominar los fenómenos del mundo exterior", lo que equivale a identificar la ciencia con la técnica, pero si se entiende la ciencia como una actividad humana que tiende al conocimiento, como tal, y no a un conocimiento con finalidad determinada, entonces aquella finalidad pragmática ya no es válida, pues no puede explicar el afán humano por la filosofía, por las ciencias abstractas y hasta por la misma ciencia que practica Gordon Childe: la historia.

Se explican así las frases nostálgicas que salpican el libro de Gordon Childe, cuando reconoce que no siempre el móvil económico o la finalidad pragmática mueven al hombre: "...en verdad parece que los hombres son impulsados a acciones mucho más enérgicas y difíciles por la idea del águila bicéfala, la inmortalidad o la libertad, que por las bananas más suculentas...". "Por extraño que nos parezca los inventos mecánicos hallaron escasa aplicación en la práctica..." y al referirse a "la teoría de un mundo de las ideas suprasensibles y eterno, independiente de la observación, teoría que desde entonces ha hechizado a la filosofía idealista". "Pero hasta los actuales hombres de ciencia experimentadores, a pesar de Einstein y Darwin (¿Einstein físico experimentador?)

parecen poco dispuestos a abandonar la búsqueda de una realidad eterna, invariable, ahistórica, cuyo modelo podría ser la matemática pura." •

Sin embargo es en estas "sutilezas metafísicas", como las califica Gordon Childe, donde podemos encontrar uno de los puntos débiles de toda concepción puramente económica de la historia. Veamos algo más de cerca lo que se refiere a la matemática.

Dice Gordon Childe: "Las llamadas tabletas y papiros matemáticos son colecciones de ejemplos concretos ideados y en realidad especialmente trazados para concordar con los medios asequibles a sus autores." En realidad esos ejemplos son mucho más abstractos de lo que hace suponer la frase anterior. He aquí el enunciado de un problema egipcio de un papiro de hace unos cuarenta siglos: "Dividir 100 panes (en progresión aritmética) entre cinco personas, de manera que la parte de las dos primeras sea un séptimo de la de las tres últimas." Es claro que tal problema no tiene sentido "práctico" alguno, como tampoco lo tienen los problemas de las tablillas sumerias, más antiguos aún, donde se pide, por ejemplo, calcular los lados de un rectángulo mediante datos que en definitiva equivalen a dar su producto y su cociente, y aun menos concordantes con "los medios asequibles a sus autores" son problemas donde se habla de sumar longitudes con superficies, cosa simplemente absurda, desde el punto de vista real. Tales problemas, más que perseguir una finalidad práctica inmediata, parecen obedecer o bien a una finalidad didáctica, de aprendizaje escolar, en cuyo caso no habríamos realizado grandes progresos si consideramos los pueriles y frecuentemente absurdos problemas aritméticos y geométricos con que aún hoy abrumamos a nuestros chicos; o bien una finalidad esotérica, mística, probable resabio de la atmósfera mágica y religiosa en que nacieron esas cuestiones. Gordon Childe al recordar que la misma palabra akadia significa "hacer una suma" que "ejecutar un acto ritual" comprobaría ese origen, aunque no justificaría una finalidad pragmática. Ya lo dijo Platón al censurar la terminología de los geómetras "...demasiado ridícula y mezquina... hablan siempre de cuadrar, de prolongar o de agregar u otras operaciones semejantes. Mientras que toda la ciencia se cultiva con el objeto de conocer".

Cuando leemos en Gordon Childe, al referirse al período helenístico, que "la investigación era estimulada y financiada por los jefes de estados poderosos, ansiosos de explotar los recursos de los nuevos dominios", o que "los reyes helénicos y sus dignatarios advirtieron las posibilidades de beneficios políticos y comerciales implícitas en las aplicaciones del conocimiento sistematizado", pensamos en Alejandría y en los estudios filológicos, anatómicos y matemáticos que en ella se realizaron, y en especial en Euclides, cuyos *Elementos* son tan poco prácticos y tan abstractos, que en sus 500 proposiciones no figura un solo ejemplo concreto y que su libro más extenso, el décimo, aún suscita discusiones respecto de su finalidad dentro del cuerpo mismo de la geometría.

Al referirse a Apolonio y a su máxima creación: el estudio casi completo de las curvas que él designó *cónicas*, dice Gordon Childe que "el mismo nom-

bre revela cómo estas figuras de la 'geometría pura' derivan de objetos reales hechos por el hombre; las curvas que estudia 'teóricamente' incluyen la parábola que describían los proyectiles de las catapultas del período helenístico...". Dejando de lado el sentido irónico que encierran las palabras entre comillas, observemos solamente que la dinámica griega, muy rudimentaria, jamás dió cuenta de la trayectoria de los proyectiles, y que todavía en pleno siglo XVI la balística tenía sobre esas trayectorias las ideas más confusas y erróneas hasta que Galileo da la demostración que esa trayectoria es una parábola, es decir una de las cónicas que casi dos milenios antes había estudiado Apolonio.

No es más feliz Gordon Childe con los ejemplos tomados de Arquímedes. Empieza por referirse a la determinación exacta del número $\pi$ que dió Arquímedes y que según él tendía a satisfacer exigencias prácticas pues "el valor babilónico 3 bien podía causar trastornos" en los pozos y ruedas de grandes dimensiones que se construían en la época de Arquímedes. Si bien es cierto que el valor aproximado de Arquímedes: 22/7, es más aproximado que el 3 de los babilonios y de los hebreos y también, del 256/81 de los egipcios, lo esencial del asunto no reside en eso, sino en que los orientales encontraron esos valores aproximados de manera totalmente empírica, partiendo probablemente de mediciones, mientras que Arquímedes, que da además un método para hallar ese valor con la aproximación que se desee, deduce ese valor de los postulados de la geometría y por tanto sin recurrir a medición alguna.

Por último dice Gordon Childe: "Arquímedes no sólo estudió las propiedades geométricas de la espiral, sino que aplicó también los resultados a la construcción de una máquina para sacar agua." Esto ya es una "gaffe". La espiral, que los matemáticos hoy llaman "espiral de Arquímedes" es una curva plana, mientras que el tornillo hidráulico atribuído a Arquímedes es helicoidal, es decir utiliza una propiedad de la hélice, que es una curva... no plana. Y en verdad, mientras que el libro de Arquímedes sobre la espiral es uno de los más teóricos y difíciles del gran siracusano, el tornillo hidráulico es, entre los numerosos inventos que se le atribuyen (pues Arquímedes no dejó una sola palabra escrita sobre ninguno de ellos), el invento acerca del cual los mismos autores antiguos disienten respecto de la pretendida paternidad de Arquímedes. Así Vitruvio, Strabon y Filón de Bizancio hablan del tornillo "para sacar agua", pero sin atribuir su invención a Arquímedes.

Para terminar dos palabras acerca de la traducción. Es buena. Quizá el apresuramiento hizo incurrir a la traductora en un lapsus matemático. Dice la traductora que Arquímedes se ocupó de "ecuaciones y de series de tercer grado", expresión sin sentido técnico, mientras que Gordon Childe dice "ecuaciones cúbicas y series", frase con sentido matemático aunque quizá no correcta históricamente, pues en verdad Arquímedes no se ocupó de series, sino de algunas progresiones aritméticas de orden superior y de progresiones geométricas. Quizá

por la misma causa la traductora omitió convertir las medidas anglosajonas en métricas, pues un intento inicial fué luego abandonado. Y esto es criticable; en primer lugar porque hay una ley que exige esa conversión y es bueno cumplir las leyes; en segundo lugar porque no es de buen gusto imitar malas costumbres, y en tercer lugar porque al no hacer la conversión los lectores nos quedamos sin entender cabalmente lo que leemos. Pues, sin papel, lápiz, una tabla de conversión y algunas multiplicaciones, jamás nos daríamos cuenta, por ejemplo, de cuál era la extensión de las comunidades de algunas poblaciones neolíticas que, según Gordon Childe, cubrían extensiones de 1½ a 6½ acres.

*JOSÉ BABINI*

# LIBROS DE ARTE

ANA M. BERRY: *Understanding Art. The Studio Publications,* London and New York, 1952. Volumen publicado bajo la dirección de Judith Wogan y Bride Scratton, en colaboración con Eleanor M. Elder e ilustrado con 8 citocromías y 89 reproducciones en negro de obras de arte de diversas épocas y latitudes.

AUNQUE su nombre no figura en la portada de la obra, Mrs. Robert Salmon, de Buenos Aires, prestó una colaboración valiosa a la empresa de editar en Londres y Nueva York el libro *Understanding Art* (Para comprender el arte) de Ana M. Berry. Tal cooperación era indispensable para llevar a cabo esa edición, pues el libro fué escrito en la Argentina y sus materiales quedaron aquí al fallecer en 1947, en esta capital, la notable escritora anglochilena cuya actividad apostólica de propagandista de las artes fué tan fecunda en Europa como en América y cuyo recuerdo perdura, tierno y vivo, en quienes, conociéndola, admiraron y amaron a la activa, despierta y juvenil anciana que llamaban cariñosamente "Anita" Berry. Sus amigos no podían permitir que el rico caudal de su pensamiento, volcado en páginas largamente meditadas y amorosamente pulidas, permaneciera inédito, e hicieron conocer en Gran Bretaña la existencia de escritos póstumos de la autora de *Art for Children* (Arte para los niños), un libro que había obtenido sonado y largo éxito editorial. Interesadas The Studio Publications en llevar al público *Understanding Art,* la Sra. de Salmon actuó como eficaz partícipe en la selección de textos y como activa intermediaria entre Buenos Aires y Londres. Su esfuerzo es, por cierto, agradecido en términos cordiales, en el prólogo del libro, por Judith Wogan y Eleanor M. Elder.

Ana M. Berry, que hizo estudios artísticos en Francia, antes de la primera guerra mundial y conocía a fondo los museos de Europa, estaba dotada de un

gusto seguro y una gran independencia de juicio, que le permitía valorar las formas menos convencionales del arte y reconocer la belleza tanto en lo nuevo como en lo antiguo. Gran admiradora de las realizaciones artísticas orientales, conocía como pocos las obras maestras de Persia, de la India, de China y del Japón. Y su sensibilidad e inteligencia le permitían asociarlas en lúcidos cotejos con los productos del arte occidental. La dominaba una singular vocación de propulsora del talento y de intérprete y guía en el escabroso terreno artístico. A menudo se dirigía, en sus escritos, a los niños. Comprendía los resortes que era preciso tocar para interesar a las mentes infantiles en las creaciones de los artistas. Y sus comentarios resultaban tan substanciales que interesaban al adulto, a quien no estaban dirigidos. Cuando escribe, como es el caso en *Understanding Art*, para los mayores, sus virtudes de persuasión no son menos activas y fecundas y el procedimiento analógico que aplica invariablemente para comunicar su pensamiento y transmitir su convicción se revela eficacísimo. En este libro, Ana M. Berry enuncia principios fundamentales para la comprensión del arte, desarrolla el tema de la visión artística por oposición a la visión práctica, analiza el error del profano que busca en un cuadro o una estatua las precisiones de un documento fotográfico, compara las formas del arte de Oriente y Occidente, proporciona las bases para la inteligencia de la cultura y señala, en suma, con autoridad y seguro criterio la actitud que el espectador debe asumir ante una creación artística. Las ilustraciones, muy bien impresas y sumamente aleccionadoras por las asociaciones de ideas que inspiran (por ejemplo, al confrontar un paisaje de Patinir con otro del Greco, o un Buda khmer con el dibujo de *La Gioconda* desnuda, de Leornardo), están acompañadas por epígrafes que revelan la honda capacidad interpretativa de la autora, la originalidad de su pensamiento, su conocimiento de las técnicas y los estilos y su don didáctico excepcional.

Al presentar *Understanding Art*, quienes dirigieron su publicación y recogieron elogiosos juicios sobre Ana M. Berry, firmados por Edith Sitwell, J. D. Fergusson, Cedric Morris, Margaret Morris, Frank Dobson, Kathleen Hale, John Skeaping y Susana Larguía, subrayan la actuación de la extinta escritora en Gran Bretaña, su valiosa participación en los esfuerzos de la Arts League of Service y citan los libros publicados anteriormente por ella en inglés, que son el ya nombrado *Art for Children* y *Animals in Art* (Los animales en el arte). No mencionan la larga y brillante colaboración de Anita Berry (que vino a la Argentina en 1931) en el suplemento dominical ilustrado de "La Nación" ni los volúmenes que publicó en Buenos Aires y que, por cierto, no desmerecen bajo ningún concepto de los editados en el extranjero. Recordemos, por lo menos, nosotros, que la bibliografía artística debe a Ana M. Berry una monografía sobre Bruegel el Viejo (1942), *Infancia de Jesús a través del arte* (1942), (en que la autora anticipó el procedimiento del relato de la Historia Sagrada a través de la obra de arte, utilizado con tanto éxito por la película francesa "L'Evangile de pierre") y *Leyendas de las*

*Vidas de los Santos* (1942). No es éste el único caso demostrativo de que, para un escritor, el mejor modo de ser ignorado en el Viejo Mundo consiste en escribir en castellano.

*J. E. P.*

# MÚSICA

ÉMILE VUILLERMOZ: *Historia de la música* (Hachette, Buenos Aires, 1952).

DESDE que en 1934 la editorial Labor nos familiarizó en nuestro idioma con la *Historia de la música* de Wolf son varios los tratados de este tipo que en los últimos veinte años han venido a satisfacer en nuestro medio la justificada curiosidad del melómano por los orígenes y el desenvolvimiento de un arte a cuya explicación necesitaba acercarse como a un obligado complemento de la emoción viva que le procuraba el acto de escuchar. Era, es verdad, agregar al inefable sentimiento de la música un elemento intelectual que, aunque no podía intercambiarse con aquel acto maravillosamente primitivo, se justificaba sin ninguna duda en la revelación del músico, del hombre, en fin, que sustentaba la partitura que nos conmovía. Fieles a esta doble apetencia, que prolonga en la quieta soledad de la lectura la experiencia magnífica de la audición, las historias de la música nos descubrían las formas musicales, los instrumentos a que sirven (y de los que a veces proceden por un movimiento imponderablemente recíproco) y las vidas mismas en que han conjugado su secreto sonoro. Y todavía el amante de la música se veía colmado en su insaciable curiosidad de "saber" lo que gozaba al acceder —por un camino en que Romain Rolland lo abandonaba deteniéndolo en el releído *Beethoven* o en el *Juan Cristóbal* con quien en algún momento juvenil se identificaría— a una explicación sociológica, rica en novísimos enfoques, del fenómeno musical. El tema de "arte y sociedad" nos conmueve desde hace unos años con el mismo y apasionante interés que, hace más de veinte, dedicábamos a las biografías de los grandes músicos. La circunstancia de que fuese un español, Adolfo Salazar, quien nos trajera en el terreno de la música el sesgo interpretativo que en la historia universal cumplía un Dilthey —para no citar sino a uno de los que, a partir de Burckhardt, introducían el punto de vista de una fisiognómica y de una captación extensiva y esencialmente "actual" del material que estudiaban— no haría sino aumentar aquel interés que, suscitado por *Música y sociedad en el siglo XX* (1939), continuaríamos en *La rosa de los vientos en la música europea* (1940) y culminaríamos en *La música en la sociedad europea* (1942-46) y en *La música moderna* (1944). Como estudiosos o curiosos, pues, del fenómeno musical habíamos hecho una experiencia bastante completa de su literatura y aparte de obras como las citadas el lector argentino ha podido acudir con idéntica facilidad a libros de un contenido tan distinto como pueden

serlo *Música, historia e ideas* de Leichtentritt, o *Enciclopedia abreviada de música* de Turina, valgan los ejemplos. A tal altura, otra *Historia de la música* no debía sorprendernos demasiado. Pero ¿quién se resistiría a seguirla una vez más desde el trazo fino y erudito, irónico y elegante de un melómano tan calificado como Émile Vuillermoz? ¿Quién no se precipitaría con avidez en el capítulo que el eminente crítico francés dedica a Debussy, a su maestro Fauré o a sus camaradas de escuela Florent Schmitt y Maurice Ravel? Hojear sus páginas y descubrir que los lugares más comunes de la historia musical se renuevan en la pluma del crítico sagaz es todo uno. Comprobar que las condiciones y el estilo del Vuillermoz de la *Revue Musicale* —para no citar sino una de las páginas en que colaboraría el redactor en jefe de la SMI y el autor de *Música de hoy*— se mantienen una vez más a lo largo de toda la obra es admirar la proeza que nos obliga a leer una historia conocida como si fuese nueva. Y es que el libro de Vuillermoz —que no cede a la tentación de mezclar a Bach con la reforma protestante o a Beethoven con el 18 Brumario, ni se inclina a vincular una sonata con un movimiento literario o una partitura con una barricada— satisface esa humana necesidad, magníficamente colmada en sus propios artículos críticos, de asistir a la lección musical desde el plano del espectador que somos y que él, desprendido de todo empaque magistral, desempeña en este libro con tanta felicidad. Porque para quienes desde aquí seguíamos de cerca un movimiento musical que tenía en París su exquisito centro europeo, Vuillermoz era el portavoz de una crítica que se ejercía, periódicamente, desde la sala de concierto, que sus comentarios representaban de aquel modo paradigmático y que en nuestro medio, desprovisto de otros modos de acceso a dicho movimiento, era el lugar de cita obligado cuando no la oportunidad primera y a veces brutal de enfrentarnos con la cara obra conocida o con la última novedad. En un ambiente en que la crítica ejercida desde el periódico lo era todo o casi todo, los artículos de aquel músico cultivado y alerta, de aquel hombre en quien la profesión no borraba en ningún instante el "amateur" profundo que era y que nos prestaba su oído familiarizado con todas las salas del mundo, serían leídos con un respeto entusiasta. Hace veinte años habríamos arrebatado literalmente este libro que su autor consagra a las juventudes musicales de su patria. Hoy, su *Historia de la música,* que es, más bien, una historia de los músicos, no nos toma tan fatigados como para que renunciemos a recorrerla en alas del testigo impar y del contemporáneo penetrante que, del tumultuoso movimiento musical que tiene lugar en lo que va del siglo, ha sido Émile Vuillermoz. Sabemos de sobra los fáciles reparos que pueden hacerse a una obra como la que comentamos. La obligación de no omitir ningún nombre convierte frecuentemente estas historias en un simple panorama. No creo que este libro, que se impone por otras bondades, haya querido ser otra cosa.

*M. A. L.*

# UN NUEVO RUIDISMO

PIERRE SCHAEFFER: *A la recherche d'une musique concrète* (Aux Editions du seuil, París, 1952).

VAN a ser cuarenta años que el músico futurista Luigi Russolo lanzó su manifiesto sobre un nuevo arte musical, el ruidismo. En ese manifiesto se encuentran ya muchos de los hallazgos que nos comunica Schaeffer en sus investigaciones: el aprovechamiento integral de los ruidos cotidianos; la posibilidad de una elaboración musical de los mismos; la necesidad de ensanchar el mundo sonoro; la eliminación de los instrumentos "clásicos", que se mueven en un mundo melódico, armónico y tímbrico sumamente limitado, etcétera.

Poco después se realizaba en Milán el primer concierto de la nueva música. Russolo dirigió personalmente una orquesta de 19 "instrumentos", entre los cuales se contaba uno de su invención, el "intonarumore". La victoria de los futuristas sobre los pasatistas fué completa; éstos se retiraron en desorden, dejando once heridos, mientras que aquéllos sólo tuvieron dos contusos.

Pero la manera de proceder de aquellos ruidistas y digamos también su música era groseramente empírica. Ahora los nuevos ruidistas que encabeza Schaeffer tienen unas pretensiones matemáticas y científicas que Dios nos libre.

Schaeffer narra en forma de diario íntimo, no exento de dramatismo, sus aventuras en la *terra incognita* del ruido musical, sus hallazgos y desilusiones, sus esperanzas y desesperanzas. Comenzando por una utilización directa del ruido, a la manera de Russolo, Schaeffer fué depurando su concepción de la nueva música basándose en las posibilidades que le ofrecía la técnica moderna. Puso buen cuidado, desde el primer momento, en alejarse de la llamada música electrónica, o sea la música producida mediante instrumentos eléctricos —que sigue siendo "música" en el sentido habitual del término— y en cambio se adentró por los senderos no hollados todavía de lo que llama, a falta de título mejor, la música concreta. Los comienzos fueron difíciles e inciertos, pero pronto los resultados colmaron todas las previsiones, y el estudio de Schaeffer se convirtió en un inmenso almacén de ruidos perfectamente preparados —y clasificados— para su utilización ulterior.

¿En qué consiste la música concreta? He aquí una receta de Schaeffer: "Sobre un pedal rítmico, a veces interrumpido por un *ralenti* logarítmico, superposición de ruidos circulares; cadencia de ruidos puros. Después, fuga de ruidos diferenciales. Terminar por una serie de batidos alternados, laxos y ceñidos. Tratar el todo como un andante. No temer el tamaño ni la lentitud".

Pero todo esto es un poco vago. Veamos algo más concreto: "Tómese un disco de Sacha Gitry recitando "Sur tes lévres, sur tes lévres" mezclado con accesos de tos, el ritmo de una barcaza deslizándose plácidamente por un canal de Francia, un disco norteamericano de acordeón, otro de armónica, y un disco

con música de Bali. Mézclese todo por medio de cuatro potenciómetros y ocho llaves de contacto y se tendrá el *Estudio número 5,* llamado de las cacerolas". ¿Está claro? Si aún no lo está, he aquí una definición: "Llamo música concreta una composición con materiales extraídos del dato sonoro experimental, considerados como objetos sonoros definidos y completos, aun y sobre todo cuando escapan a las definiciones elementales del solfeo" (pág. 22).

El "dato sonoro" puede provenir de fuentes muy humildes. Por ejemplo, es suficiente grabar algunas rotaciones de una lata de conservas vacía; a partir de esta grabación es posible trabajar durante horas y ya no queda nada del ruido inicial. De una caja de fósforos puede salir un material melódico, armónico, rítmico, etcétera. En suma, todo lo que nos rodea posee una fecundidad musical inagotable. El músico "clásico" se movía en el estrecho recinto del instrumental corriente, de las limitaciones de tono, armonía, construcción, prescriptos por las reglas acostumbradas. El músico concreto se mueve en un mundo de infinitas posibilidades de sonido, o como quiera llamársele. Por ejemplo, la *Sinfonía para un hombre solo,* una de las obras maestras de la escuela, dura 45 minutos, y utiliza todos los sonidos que puede emitir un ser humano por la boca y la nariz. Otra de las obras clásicas es el *Microphone bien tempéré,* pero al lado de ella existen piezas de carácter más libre, tituladas *Peripecias,* que van del pánico al ciclón; *Climas,* que recorre desde una calesita frenética al vuelo nocturno; *Puntuaciones,* del "lever de rideau" a la motocicleta acelerada; el *Concierto de ambigüedades,* etcétera.

¿Cómo trabaja el músico moderno? Recordará el lector que, hace algunas décadas, se escribieron piezas para piano en las cuales figuraban acordes que debían tocarse con el codo. Tomemos uno de esos acordes codales y trabajemos con él. Por de pronto, el neorruidista comienza por separar la percusión del piano de la sonoridad resultante. Le queda una masa sonora confusa, que va disminuyendo rápidamente de intensidad. Mediante los potenciómetros, mantiene esa sonoridad constante y puede elaborarla a su gusto. Grabándola a distintas velocidades, puede darle todas las trasposiciones de altura que quiere y confrontarlas o alternarlas, realizando una especie de contrapunto del acorde consigo mismo. Puede, dentro del acorde, o de lo que sea, realizar contrapuntos parciales, contraponiendo, en movimientos contrarios, las partes superior e inferior del mismo. Puede realzar o disminuir de intensidad cualesquiera de sus componentes. Puede mezclarle otros sonidos o ritmos a voluntad. Puede alterar los timbres del todo o de las partes, produciendo armonías tímbricas dentro del mismo, o destacando plásticamente uno de sus elementos y así hasta el infinito. De modo que de esa "nota compleja" inicial puede elaborar todos los elementos que requiera una obra de larga extensión.

Una vez en posesión de dichos elementos, viene la tarea de composición, propiamente dicha, que en la nueva escuela se llama el montaje. Ella substituye la inspiración, según dice Schaeffer, por el engrudo y la tijera. La tarea del

montaje es muy parecida a la cinematográfica. El esquema del montaje es lo que se llama la partitura, y es la que va a la sala de conciertos.

Y aquí se presenta uno de los mayores escollos de la música concreta. ¿Cuál es el papel del intérprete? ¿Debe limitarse a poner el disco o la cinta en la máquina, y dejar que ella haga el resto, o tiene intervención directa y personal en el desenvolvimiento de la pieza? Schaeffer se inclina por esta última preposición, aunque por el momento se limita a desear que en el futuro pueda el compositor, manejando a su antojo las llaves y válvulas de su pupitre directorial, ser también un apasionado intérprete de su música.

El final del diario íntimo de Schaeffer es un poco melancólico. Está desilusionado de su obra. Resulta demasiado fácil manejar los ruidos. Su Estudio se llena de neófitos que fabrican obras maestras a toda prisa. Él no había previsto esto; hubiera querido mantener su descubrimiento en el período experimental, y no avanzar sino muy lentamente, pero el maestro es arrollado por sus discípulos, y Schaeffer se despide tiernamente de la música concreta, un poco angustiado por la suerte que correrá esta invención suya que ha lanzado al mundo.

Para terminar: hay en la invención de Schaeffer varios aspectos dignos de ser tomados en cuenta. En primer lugar, su simpático espíritu de renovación. Ya Russolo decía en 1913: "Debemos salir de este círculo estrecho de puros sonidos musicales y conquistar la infinita variedad de ruidos sonoros", y Schaeffer reitera constantemente este anhelo. Después, está su curiosa —e inquietante— similitud con el vasto movimiento de la pintura abstracta o no figurativa. Schaeffer ha visto muy bien que el proceso en pintura va de lo concreto, la figuración, a lo abstracto; y en música se opera el fenómeno inverso. Va de lo abstracto —el sonido musical— a lo concreto, al objeto sonoro. Del mismo modo que en la pintura abstracta se tiende a eliminar toda significación o representación directa de las cosas, así en la música concreta se quiere eludir todo el bagaje de significaciones, alusiones y evocaciones que el sonido "clásico" y su elaboración habitual trae consigo. Toda nota musical tiene una repercusión en nuestro espíritu, que no podemos desarraigar; y más aún, cabe decir de todas las formas musicales conocidas. La música concreta quiere penetrar en un mundo sonoro absolutamente liberado de toda repercusión motiva o sentimental. El problema estético y humano es el mismo, en un arte y otro; y la solución que se dé a este problema no es cosa baladí. Esto Schaeffer lo siente de una manera aguda.

*LEOPOLDO HURTADO*

# *Crítica de Arte*

## CINCUENTENARIOS

DELLA VALLE, RODRÍGUEZ ETCHART, GAUGUIN, PISSARRO, WHISTLER, "LA REVUE BLANCHE".

CÚMPLESE, en el año que se incia, el cincuentenario de la muerte de los pintores argentinos Ángel Della Valle y Severo Rodríguez Etchart. Medio siglo no es poca cosa, sin duda, pero aquellos tiempos, y el género de arte que era moneda corriente en la Argentina de entonces, parecen remotísimos. Era la época en que Manuel Mayol, que firmaba "Heráclito" sus trasnochadas caricaturas, disfrutaba la distinción de ser el dibujante de mayor fama en la República. Della Valle y Rodríguez Etchart figuraban, al lado de Villar, Schiaffino, Bouchet, Boneo, Agrelo, Collivadino, Tasco, Boninfanti y Dresco, entre los artistas más notables del país, aquellos que inspiraban conceptuosas notas a los redactores del suplemento ilustrado de "La Nación". En 1903, Collivadino, à quien sus alumnos de la Academia Nacional llamaron luego "il piccolo tirano" por su breve estatura y su rígida autoridad, recibía encargo de decorar el nuevo Teatro Colón cuya estructura empezaba a alzarse, y firmaba en Italia su mejor lienzo, "La hora del reposo". Se inauguraba el mausoleo de Belgrano, obra del español Héctor Ximenes, y Lucio Correa Morales mostraba su "Abel", cuya yacente figura involucraba para él una discreta protesta del artista argentino sacrificado por sus hermanos (es decir sus conciudadanos), que preferían confiar los grandes encargos —por ejemplo el sepulcro del creador de la bandera— a escultores extranjeros. Trabajos más modestos, en cambio, eran encargados por iniciativa privada a los artistas nacionales: el mismo Correa Morales acababa de demostrar su capacidad en dos monumentos funerarios de la Recoleta. Y el Hospital de Clínicas acogía la alegoría destinada a perpetuar la memoria del Dr. Castro, obra del joven Rogelio Yrurtia que trabajaba en París, en su taller de la Rue de la Tombe-Issoire, visitado por Rubén Darío. El Museo Nacional de Bellas Artes estaba instalado "provisionalmente" —lo provisorio ha sido el signo de su destino desde su creación, en 1895— en la calle Florida 783, en el edificio llamado del Bon Marché donde también funcionaba la escuela de dibujo, pintura y escultura fundada en 1877 por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En la misma escuela tenía su taller Ángel Della Valle y allí murió inesperadamente el 16 de julio de 1903, a las ocho de la noche, cuando iba a dar su clase como lo había estado haciendo durante dieciocho años, desinteresadamente.

Hijo de un constructor acomodado, Della Valle encontró apoyo en su familia para cumplir su vocación artística. Viajó a Europa, donde permaneció largos años. Estudió en Florencia con Antonio Ciseri, pintor de cuadros históricos y religiosos que le infundió su estética realista, algo teñida de romanticismo. Cuando el argentino regresó a Buenos Aires, en 1883, dominaba el dibujo y la anatomía y poseía un buen concepto de la composición. Lo demostró concluyentemente cuando pintó, en 1892, "La vuelta del malón", obra ambiciosa, inspirada en recientes recuerdos de las fechorías de los indios, que suscitó el entusiasmo del público cuando fué expuesta en un escaparate del centro. Firmó también algunos buenos retratos y pequeñas escenas íntimas ejecutadas con una minuciosidad que no excluía cierta calidad sabrosa. Sin embargo, nunca volvió a realizar una página de envergadura como aquella en que evocó el tropel salvaje. Lo sedujo la descripción de la vida de campo y documentó payadas, rodeos, carreas camperas y cacerías de avestruces, pero fuerza es reconocer que su arte declinó poco a poco a medida que se prolongaba su estada en la Argentina y se borraba de su memoria la experiencia europea. Ese mismo fenómeno de iniciación brillante y de progresiva declinación ha podido observarse en muchos de los artistas que luego de estudiar en el Viejo Mundo volvieron al país y actuaron en un medio que les proporcionaba escaso aliento, o en que les faltó la lección de los grandes Museos, la fecunda confrontación de sus trabajos con los de pintores y escultores contemporáneos de valía, el acicate de la noble rivalidad. En el caso particular de Della Valle (y lo mismo ocurrió con Collivadino), la docencia absorbió gran parte de las energías del artista, restándolas a la labor creadora. Si su obra quedó trunca y no ejerció mayor influencia en la evolución de la pintura nacional, en cambio fué sin duda fecunda su actuación en la cátedra privada, en que enseñó las bases de su buen oficio a numerosos jóvenes destinados a destacarse luego en el campo artístico argentino. El año en que murió Della Valle, la escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (nacionalizada en 1905 cuando ya la falta de recursos tornaba insostenible su posición) contaba con unos quinientos alumnos de ambos sexos. Los varones eran, en su mayoría, obreros —mecánicos, carpinteros, herreros y grabadores— que buscaban allí el perfeccionamiento que hoy les brindan las escuelas industriales. Las mujeres eran, en general, maestras deseosas de aprender el dibujo y la pintura que a la sazón figuraban aún entre los requisitos de una buena educación femenina. Pero también iban a Estímulo los jóvenes animados por una fuerte vocación artística: sólo allí podían formarse en aquella época los pintores y los escultores. La escuela fué dirigida sucesivamente por Ernesto de la Cárcova, Della Valle y Giudici, profesores de dibujo y pintura. En 1903, el Dr. Benjamín Larroque enseñaba anatomía y José Carmignassi, perspectiva. Correa Morales y Juan Arduino se repartían la enseñanza del modelado. Ricardo Martí instruía en dibujo lineal y Carlos Zuberbuhler en historia del arte. Otras siete personas, entre ellas la señorita Francisca Puglia, actuaban en calidad de suplentes. Y todos ellos se

afanaban por amor al arte en la quijotesca empresa de dotar a la Argentina de una falange artística proporcionada con su progreso material. La pintura y la escultura tomaron luego rumbos muy distintos de los que podían prever los beneméritos instructores de la primera hora, porque éstos no supieron ver más allá del realismo académico en que se habían formado o vislumbraron apenas la posibilidad de conciliar el colorido y cierta libertad de factura del impresionismo con la fundamental objetividad *terre-à-terre* del realismo, mientras que el nuevo siglo exigía concepciones de otra índole a sus artistas. De todas maneras, Della Valle y sus compañeros realizaron en la escuela y el taller esfuerzos que no deben despreciarse ni olvidarse.

Severo Rodríguez Etchart no colaboró en esa empresa educativa. Nacido en 1865, aprendió a dibujar en las aulas del colegio nacional, guiado por Charton y Agujari, y fué a Europa cuando contaba 14 años de edad. Viajó por Francia e Italia, fué alumno de la Albertina de Turín y luego pasó a París, donde tuvo por maestros, sucesivamente, a Carolus Duran, Bouguereau y Tony Robert-Fleury. Bastará, para situarlo, decir que nunca se independizó de esa enseñanza. Permaneció largos años en Francia, buscando el éxito en los Salones conservadores y obteniéndolo sin mayor tropiezo. Periódicamente volvía a la Argentina, donde presentaba sus obras, sea en muestras colectivas, sea en exposiciones particulares organizadas en alguno de los negocios que, en la Buenos Aires finisecular, hacían las veces de galerías de arte (por ejemplo la Casa Ruggero Bossi, especializada en óptica, artículos navales y pinturería). Y pronto regresaba a Francia para proseguir pintando allí interiores marroquíes, Salomés, circasianas, escenas de taller "après la pose" o "rincones de miseria" descubiertos durante breves estadas en el campo. Adversario acérrimo del impresionismo, cultivaba una pintura fácilmente digestible para la burguesía contemporánea y que aun hoy, *horresco referens!*, goza del favor de muchos aficionados. Poseía, sin duda, una envidiable destreza técnica. D. José León Pagano menciona, al respecto, el hecho de que en 1898, en el curso de una breve visita de seis semanas a la Argentina, Rodríguez Etchart pintó cuatro retratos: el de su padre, el de su madre, el de "Mignon" y el suyo propio. Lo cual servirá quizá de advertencia a quienes creen que los pintores de hoy son demasiado apresurados y que los antiguos ponían siempre prolongado empeño en sus realizaciones.

Otros tres artistas, no argentinos y de mayor envergadura, desaparecieron en 1903. El 8 de mayo de ese año, en su "Casa del Gozo" de Hiva-Hoa (la Dominica), en las Islas Marquesas, murió obscura, solitaria y misteriosamente el gran postimpresionista Paul Gauguin, que fué a buscar la salud del alma en el contacto con la dulce barbarie de los indígenas de Oceanía y rejuveneció el arte de la pintura al restituirle, luego de los siglos de experiencia renacentista y barroca, mucho de la expresiva sencillez de los primitivos, de su honda espiritualidad y de la elocuencia de su colorido vivo y simbólico. En 1903 perdió también Francia a Pissarro, el decano del grupo impresionista. Y los Estados

Unidos (y Gran Bretaña y Francia, que igualmente reclaman su gloria) perdieron a James McNeill Whistler, el amigo de Edouard Manet, el admirador de los japoneses, el cultor del arte por el arte que, para no dar el brazo a torcer en la lucha entablada contra la antigua precedencia del tema y en favor de lo que hoy llamamos la "plástica pura", titulaba "Armonía en gris" el retrato de su mamá: un retrato que, a pesar del intransigente principismo esteticista de Whistler quedó tan cargado de sugerencias sentimentales como para que el mundo entero vea en él el prototipo mismo de la Madre.

No figura, sin duda, Whistler entre los más grandes creadores de su tiempo, pero ocupa, cerca de ellos, un lugar privilegiado. Libró el buen combate, como todos los independientes de la hora y adivinó lo que la sobriedad estilística y la pureza cromática de la estampa japonesa podían aportar al desarrollo del arte occidental. Y merece especialmente ser recordado por la valentía con que sostuvo los derechos del artista a la libre expresión en su sonado proceso contra Ruskin, que lo había hecho víctima de una crítica tan insolente como injustificada. La Justicia, a la cual apeló el pintor vanguardista ofendido, le dió razón y condenó a Ruskin a pagar una indemnización de un cuarto de penique, pero Whistler tuvo que satisfacer las elevadas costas del proceso, lo cual provocó su ruina. Mas no consideró demasiado elevado ese precio, ante el triunfo del principio de independencia artística por él sustentado. Muchos otros espíritus pequeños han acusado desde entonces a más de un creador de formas de "arrojar un tarro de pintura a la cara del público", pero ninguno de ellos fué arrastrado ante los tribunales. Y quizá haya sido gran prudencia, pues si aquella vez "hubo jueces en Londres" no sabemos qué resultado daría una repetición del pletito de 1878.

Algún día se reconocerá en Camille Pissarro, otro de los tres grandes desaparecidos, al artista que supo hacer suyos los aportes más fecundos del impresionismo sin perder por ello ese sentido de la construcción y la estabilidad del cuadro que tenía una raíz clásica y que ha vuelto a ser considerado en nuestro tiempo como un factor fundamental de la obra de arte. Algún día se disipará ese desdén con que se suele mirar la pintura de Pissarro y que quizá, ¿quién sabe?, se deba sencillamente al hecho de que el pintor era de origen israelita. El amigo de Claude Monet, el protector de tantos jóvenes, el discípulo independiente de Corot y Daubigny firmó en el transcurso de su larga vida una cantidad de obras magníficas, entre las cuales sobresalen quizá aquellas vistas de ciudades que solía pintar en París, en Ruán o en Dieppe. Mas, aunque no se apreciara su obra, sería preciso rendirle tributo porque Gauguin dijo de él: "Fué uno de mis maestros. No lo reniego", y porque Cézanne, el gran Cézanne, avaro de admiraciones y cariños, amaba y admiraba a Pissarro. "Para mí, fué como un padre" dijo el solitario de Aix, conmovido y lloroso, al enterarse de su muerte. Pissarro era "un homme a consulter", como lo definió el pintor de la Montaña Sainte-Victoire, y enseñó a Cézanne mucho más de lo que generalmente se supone, en la época en que trabajaban juntos en Pontoise y en

Auvers. Cézanne alcanzó sin duda mayores alturas en su vuelo extraordinario, pero aun en sus creaciones más personales de la última época queda un no sé qué, un orden, una nobleza que recuerdan el estilo monumental que Pissarro sabía infundir a un paisaje.

Ni Whistler ni Pissarro ejercieron influencia prolongada en el desarrollo de la pintura. En cambio, uno de los pocos artistas que señalaron nuevas sendas a los jóvenes del 1900 fué Gauguin. Los primeros movimientos de vanguardia iniciados en los albores del siglo XX, tanto en Francia como en Alemania (estando amodorrados artísticamente, a la sazón, todos los demás países europeos, inclusive Italia) se realizaron en amplia medida bajo la égida del pintor de Tahiti, aunque también gravitó en ellos la patética pintura de Vincent Van Gogh, desaparecido en 1891. Gauguin inspiró su sintetismo a los Nabíes, entre los cuales militaban Bonnard y Vuillard, y también orientó a los *fauves* franceses y a los expresionistas alemanes del grupo "Die Brücke", constituído en Dresden en 1905.

Cézanne, que vivía aislado y escasamente conocido en su Provenza nativa previó la mutación que estaba por operarse en el arte. Ya en 1902 escribía al joven Camoin, que había sabido conquistar su aprecio: "Una era de arte nuevo se prepara. Siga trabajando sin desfallecimiento. Dios proveerá a lo demás".

El signo precursor de esa renovación fué quizá, también en 1903, la clausura definitiva de "La Revue Blance", órgano singularmente significativo del pensamiento y de la sensibilidad artística finiseculares. Con la "Revue Blanche" habían estado vinculados los hombres del simbolismo y los hombres del "Art Nouveau": Toulouse-Lautrec, Chéret, Ibels, Grasset, Steinlein, Denis, Ranson, Anquetin, Vuillard, Bonnard, Munch, Roussel y Vallotton. Formaban un grupo admirablemente coherente con los hombres de letras y los hombres de teatro: Jarry, Verlaine, Mirbeau, Gide, Lugné-Poe, Maeterlinck, Paul Fort y el humorista Tristan Bernard. Toda una época se cerró al desaperecer aquella revista. Pablo Piccaso se encontraba entonces en Barcelona, pintando "La Celestina" y el "Viejo Guitarrista", en vísperas de volver a París donde había de dar el golpe de gracia al siglo XIX. El mismo año, Debussy compuso "El Mar", Ravel el "Cuarteto", Satie los "Tres trozos de forma de pera"; Conrad publicó "Tifón", G. Bernard Shaw estrenó "Hombre y superhombre" y los hermanos Wright, en un remoto lugar de la Carolina del Norte, volaron por primera vez en un aparato más pesado que el aire.

*J. E. P.*

# *Rectificaciones*

## CONTESTACIÓN A UN "POPÚTCHIKI"

En el último número de la *Revista de Guatemala* (enero-marzo 1952) llegado a Buenos Aires aparece un breve artículo de Raúl González Tuñón, denominado "El caso de Madame Victoria Ocampo". Como tal rótulo sugiere y la filiación del autor pronostica ("popútchiki" o "compañero de viaje" de los comunistas, según la terminología por ellos empleada) es un ataque contra la directora de SUR, donde pululan increíbles falsedades y donde se demuestra una vez más que el uso de las anteojeras sectarias favorece de modo prodigioso el simplismo razonador más afligente. Pero no pretendo aquí actuar de defensor oficioso, ya que la escritora aludida ha evidenciado en varias ocasiones cuán certeramente sabe refutar y defenderse por sí misma. Victoria Ocampo juzgará, por lo tanto, si, en este caso, la réplica merece la pena [1].

Ahora bien, en el mismo artículo hay un párrafo que me concierne, y que por mi parte no quiero dejar sin contestación. Es el siguiente:

"Antes de la visita de Mr. Fuster Dulles a Corea del Sur; antes de iniciarse la provocación que obligó a los coreanos del norte a responder con formidable ímpetu, ya histórico, Madame Ocampo había manifestado su admiración al imperialismo yanqui, y había ido más lejos, declarando que los intelectuales debían cuadrarse junto a Norteamérica, contra la Unión Soviética, reprochando, de paso, a su colega, Guillermo de Torre, por no haberse éste adherido aún públicamente a la democracia del dollar. El escritor español apresuróse a contestar que en tal caso estaría al lado de la directora de SUR, contra los "rojos", y en el desprestigiado suplemento dominical de *La Nación* publicó más tarde un retorcido artículo, acerca de cierto personaje de Dostoiewski, supuesto profeta del que se vale para lanzar un velado y estúpido ataque a la U.R.S.S."

¡Qué inescrupulosidad tan delirante! Anotar los errores que se acumulan en tan pocas líneas rebasaría las posibilidades del más paciente estadístico. Victoria Ocampo no ha hecho ninguna declaración en el sentido de que los "intelectuales debían cuadrarse junto a Norteamérica". Nunca ha llegado a mi conocimiento la menor noticia de esos reproches que Victoria Ocampo me haya dirigido por "no haberme aún adherido públicamente a la democracia del "dollar". Yo jamás he reconocido que "en tal caso" (ignoro cuál; el libelista es muy lincencioso con la sintaxis y deja frases sin la debida concordancia) "estaría al lado" de nadie... El hecho que da pretexto a ese galimatías pseudo-

1 Victoria Ocampo opina que, en efecto, la réplica no merece la pena. *N. de la R.*

polémico fué vagamente leído, turbiamente recordado e irrecognosciblemente interpretado por el articulista. Es muy distinto y no tiene mayor importancia. Constará en la memoria de los habituales lectores de SUR, pero de todas formas hélo aquí someramente y con precisión.

El número 178 (agosto de 1949) de esta revista insertó un original mío titulado: "Diálogos polémicos. El teléfono, nuevo totem del cine". Victoria Ocampo lo contestó pocos meses después (SUR, Nº 182, diciembre de 1949). Por mi parte hube también de contrarreplicar (SUR, Nº 186, abril de 1950), reiterando, respecto al punto central debatido, que en mi diálogo "no se atacaba la vida o la civilización norteamericana *como tales,* sino —cosa algo distinta— la *imagen* convencional que de ellas se nos da en el cine, en sus expresiones más gregarias..." Pero a renglón seguido agregaba —hablando ya entonces no por el trujamán de ningún personaje imaginario, como había sucedido en el diálogo, sino en primera persona— que, no obstante, estaba dispuesto a mantener mi actitud censoria ante ciertas formas de la civilización norteamericana, sintiéndome en ello precedido y acompañado por la autocrítica que muchos y significativos escritores norteamericanos "practican consigo mismos, dando un ejemplo de adultez mental, frente al puerilismo mayoritario". Respecto a cierta vaga imputación hecha a mi respecto por Victoria Ocampo, en el sentido de que mientras censuraba la propaganda infusa en el cine norteamericano, parecía aprobar aquella otra latente o expresa en el cine soviético y suponiéndome más blando ante "las tretas hilvanadas con hilo rojo" que ante "las hilvanadas con hilo blanco", yo escribía categóricamente: "Cualquier presentación unilateral de los hechos, cualquier deformación tendenciosa susceptible de convertirse en propaganda sectaria, venga de donde viniere, me encontrará siempre en la misma actitud de resistencia o desdén".

Me parece que era bastante explícito. Nada tengo que rectificar a eso. Ni siquiera otra frase más expresiva, sin duda la que ha suscitado el encono y la confusión de Raúl González Tuñon (agravados por el capítulo "Profecías de Dostoiewski", perteneciente a mi libro *Problemática de la literatura* e inserto previamente en un suplemento literario cuyo prestigio no he de calificar yo, pero sí destacar su actual y admirable imparcialidad); frase donde llevando a otro plano la cuestión y tras alzarme contra las tendencias últimas que definen la tensión del mundo, escribía: "Por mi parte, y puesto a manifestar preferencias —o más bien repelencias— ideológicas, afirmaría desde ahora: tal como se presentan las cosas, ni con U. S. A., ni con U. R. S. S."

Únicamente, sí, tres años después, me interesa adjuntar esta aclaración. En el supuesto de un mundo absolutamente gobernado por los Estados Unidos, los intelectuales libres podríamos seguir expesando nuestras discrepancias (el número especial de *The Nation* consagrado a criticar abiertamente los excesos y los ridículos de la investigación anticomunista en Norteamérica lo demuestra suficientemente); en el supuesto de un mundo regido o fiscalizado por la Unión Soviética, cualquiera que osara la más pequeña e infinitesimal "desviación de la

línea" sería aplastado (ejemplo último, todos los días hay uno, cuando escribo estas líneas, es el "mea culpa" de Aragón y la reprimenda a Picasso por su dibujo de Stalin). La diferencia es capital. Señalarlo objetivamente no implicará una preferencia de fondo, pero sí una opción decisiva.

*G. de T.*

## SOBRE UNA NOTA DEL "CALENDARIO"

Sólo por el hecho de pertenecer al Comité de Colaboración de SUR y, a la vez, de ser miembro del Consejo Mundial y del Consejo Argentino por la Paz, considero que es mi deber no pasar por alto las afirmaciones que, sobre el movimiento de defensa de la paz, hace el señor Alfredo Weiss en el "Calendario" del número de marzo-abril de este año. De no mediar la situación personal antedicha no entraría a hacer consideraciones que puedan parecer la iniciación de una polémica con quien no me interesa polemizar.

Refiriéndose a "la ruptura entre Sartre y Camus" dice el redactor del "Calendario": *Defensa de la paz que es la defensa del pitón o de la boa constrictor, porque los comunistas sólo quieren ganar tiempo para que su idolatrada U. R. S. S. digiera el botín de 1945: Polonia, Rumania, Bulgaria, etc.".* (En este tren ¿por qué omite el señor Weiss, o deja entre los etcéteras, a la China —"botín" de 1949—? Quizá porque considera que ni el más cándido de los lectores podrá creer que la U.R.S.S. se verá obligada a "digerir" también a los quinientos millones de chinos que hoy viven felices, y en perfecto acuerdo con ella, bajo el gobierno socialista que se han dado.) *"Y por supuesto* —sigue diciendo el redactor del "Calendario"— *cuando alguien comete el enorme crimen de estar en desacuerdo con esa siniestra "paz"* (sic), *los comunistas recurren al ataque personal. No esgrimen argumentos: insultan."* (¿Cree el señor Weiss que esta deplorable costumbre es privativa de los comunistas, a quienes, por lo demás, si algo les sobra son argumentos? Y puesto que de insultos se trata ¿considera acaso que es más noble insultar colectivamente, como él lo hace, a los cientos de millones de hombres y de mujeres que militan en la defensa de la paz, aunque para muchos de ellos esto signifique el sacrificio de su pan de cada día, de su libertad y hasta de su vida?)

Es lamentable que la persona encargada de redactor el "Calendario" de SUR lo haga en forma tendenciosa y con tanta ignorancia del tema que trata. Por lo visto, el redactor del "Calendario" ha seguido con sumo cuidado la "pelea" entre Sartre y Camus, pero no se ha enterado, como debería de haberlo hecho si tenía la intención de atacar a aquél por su militancia, de lo que Sartre ha dicho en un discurso, reproducido ya en varios idiomas bajo el título de "En Viena vi la paz", donde, entre otras informaciones, se refiere a la conducta observada por aquellos cuyo deber es tener al público al tanto de lo que sucede. Sartre dice: "Llegué a Viena. Ahí comenzó para mí una experiencia extraordinaria.

Desde que soy hombre he pasado por tres experiencias extraordinarias; tres que me dieron una esperanza inesperada: el Frente Popular de 1936; la Liberación y el Congreso de Viena. Podría hablarles largamente de esta experiencia extraordinaria, pero me limitaré sólo a un aspecto de ella: estando allá leí esta frase pronunciada por uno de nuestros ministros en un banquete de periodistas: *La verdad debería ser la regla de oro de la prensa.* Y ahora, ahí mismo, estaba comprobando en detalle y literalmente hora por hora las mentiras de la prensa. Mentiras sistemáticas, absurdas, desvergonzadas y tanto más repulsivas para nosotros puesto que veíamos a diario las caras de los que las escribían: los reporters.

"No, no soy un ingenuo: sabía desde hace muchos años que esa prensa miente. Uno llega incluso hasta a tener que enterarse de la verdad leyendo entrelíneas de esas mentiras. Pero aun si uno se indigna, aun si uno protesta, uno no está en el lugar mismo del delito; uno no presencia, por decirlo así, el nacimiento de la mentira. Y lo que más me llamaba la atención en Viena era el contraste con la confianza de los delegados, con su amistad, de la cual hablaré luego, que era algo así como una lozanía patente en todos aquellos hombres y mujeres: la juventud que infunde la fe en lo que se está haciendo.

"La prensa vienesa, sin excepción —descartando los periódicos del partido comunista—, no hizo la menor alusión al Congreso. ¿Se dan ustedes cuenta? Había dos mil personas que representaban a varios cientos de millones. Por docenas, por centenas, había sabios, intelectuales, políticos, artistas, a quienes en otra época Viena se hubiera sentido orgullosa de dar la bienvenida; había una asamblea de los más pintorescos trajes y lenguajes. Ni una palabra; ni la línea más breve en ningún periódico. El pequeño empleadito vienés que lee el diario socialdemócrata, y vive en los suburbios, fué mantenido en completa ignorancia de la existencia del Congreso. Quiero recordar a ustedes que Austria es un país demócrata burgués y que tres cuartas partes de su territorio están ocupadas por los ejércitos de las burguesías democráticas cuyo más preciado principio es la libertad de prensa".

Si se miente también por omisión, la "prensa libre", no obstante, puede ampararse en su derecho a omitir y obligarnos a leer entre líneas o entre noticias. Así lo hacemos hoy (miércoles 1º de abril de 1953): "La Nación", al informar detalladamente sobre el ofrecimiento hecho por el gobierno de la China para poner término a la guerra en Corea, publica a continuación las dos noticias siguientes:

### Sigue la baja en Nueva York

Nueva York, 31 (R).—Hoy se registró una nueva baja en la Bolsa de Valores, como consecuencia de los movimientos comunistas de paz en Corea...

Se informa que, en general, el valor de las acciones disminuyó en miles de millones de dólares esta semana. Ayer se anunció que había pérdidas de hasta cuatro dólares por acción.

BAJAS EN LA BOLSA DE PARÍS

PARÍS, 31 (R).—Los títulos y acciones en los sectores de materias primas de la Bolsa de París experimentaron una acentuada baja, al conocerse hoy la noticia de la última oferta de los chinos comunistas para reanudar las negociaciones tendientes a poner fin a la guerra de Corea.

Los accionistas de esas y otras compañías, para quienes las guerras —frías o calientes— resultan a todas luces "benéficas", son, a la vez, dueños o accionistas de muchos periódicos de los llamados libres y de las industrias que sostienen a las emisoras radiales: la información está pues en sus manos. La paz para ellos, como para el señor Weiss, es una "siniestra paz". Son ellos, por lo tanto, los únicos que pueden tener un interés directo en atacar al movimiento de los pueblos —incluso del pueblo de los Estados Unidos— en favor de la paz. Nadie más. Y menos SUR, una revista que para subsistir nada le debe a esos accionistas, ni a los que lucran cerca de ellos.

SUR ha tratado siempre de ser una revista objetiva. En la nota citada, el redactor del "Calendario" contraría este bien intencionado propósito.

*MARÍA ROSA OLIVER.*

# *Calendario*

UNA NUEVA N. R. F. — *La Nouvelle Nouvelle Revue Française* se llama en efecto, repitiendo el adjetivo, sin temor a las críticas, para señalar su vinculación y a la vez su desvinculación con la revista famosa que se hundió durante la ocupación. Y también sin duda con ese designio conserva las características gráficas de la anterior (la que llamaríamos la vieja *Nouvelle Revue Française*), pero comienza una vida nueva con: "1ère. année, Nº 1".

*La Nouvelle N. R. F.* (así abrevia ella misma su nombre en el lomo del primer número) vuelve a ocupar, con escasas diferencias de fronteras —apenas un nombre de más o de menos—, el territorio que en la república de las letras correspondiera a su ilustre antecesora. Territorio en buena parte del cual se había instalado *La Table Ronde* y por el cual habrán de librar ahora combate ambas revistas, si ha de creerse a lo que en el número de noviembre de esta última declara su director François Mauriac. Pero *La Nouvelle N. R. F.* no parece estar dispuesta a la batalla, y bajo la firma de su co-director Marcel Arland apunta que la declaración de Mauriac no dejaría de inspirar temores "si se tratara en verdad de una guerra, y si no adivináramos, bajo ese exterior belicoso, un generoso fondo de humanidad. Pues pa-

ra hacer la guerra hay que ser dos; y nosotros no la hacemos, o por lo menos no la hacemos contra una revista cuyo lugar apreciamos plenamente; la hacemos por valores del arte y del espíritu que consideramos esenciales y la hacemos solamente contra los que a ellos se oponen".

Estas últimas palabras complementan las que encabezan el primer número, donde se dice: "Según Vigny, la resistencia es el primer deber del hombre de pensamiento: resistencia a los poderes y a los partidos políticos, que tratan de seducirlo; a los diarios que tienden a inspirarle el temor de la crítica y la esperanza de las lisonjas; al "vulgo distinguido" del gran mundo que lo humilla hasta en los elogios que le concede. Se decía en aquel tiempo: hombre *de pensamiento*. ¿Por qué no decirlo de una revista, por alto que coloque la preocupación del arte, y hasta en la medida en que así lo haga? Del hombre a la revista, el deber es el mismo".

UNA PUBLICACIÓN ÚTIL. — La Asociación Cultural para Defensa y Superación de Mayo (ASCUA) tiene eficazmente inscripto su programa en su nombre. El boletín que ahora tira (primer número, enero de 1953) cumple con eficacia el propósito que le ha sido asignado, de defender el ideal argentino y democrático de 1810 y de lograr su superación en consonancia con el verdadero espíritu de nuestro tiempo: la libertad como valor supremo. Todos los artículos y piezas que lo integran apuntan a ese objetivo, desde la Declaración de Principios de la entidad hasta la nota crítica de José P. Barreiro (que anuncia otras, siempre sobre libros de "antihistoria"), pasando por notas breves, por comentarios, por la acertada transcripción de un capítulo de "Hombres y engranajes" de Ernesto Sábato.

ALBERTI EN INGLÉS. — Los cinco poemas de Rafael Alberti que aparecieron en el número de SUR ("A dos pintores y un arquitecto: Raúl Soldi; Ginés Parra; Antonio Bonet"; "Buenos Aires en tinta china"; "Canción de la Boca") son publicados ahora en *Mandrake* (Nº 8) en texto bilingüe: original español y traducción al inglés por W. S. Merwin, joven poeta estadounidense distinguido recientemente por su primer libro, *A Mask for Janus*. En el mismo número hay poemas del propio Merwin, de John Malcolm Brinnin, de James Merrill, Samuel French Morse, Howard Nemerow, John Frederick Nims, Kenneth Roxroth, Peter Viereck y otros poetas estadounidenses de hoy; forman en conjunto una selección muy aceptable, que cumple debidamente su papel de dar a conocer los valores nuevos. Llama, sin duda la atención, en ese mismo número, un cuento: "Madrastra", en el cual el chino Pa Chin describe, en términos realistas alejados a veces de la literatura para internarse en el alegato social, la situación de los actores que representaban papeles femeninos, en la época anterior a la occidentalización del país; seres que, vendidos como esclavos, debían llevar una vida absolutamente femenina hasta en los menores detalles, y que a menudo sólo encontraban su liberación convirtiéndose en "amigas" de hombres adinerados.

La cibernética: mitos y realidad.— Con este título afronta Raymond Ruyer, en *Les Temps Modernes* (Nº 84-85) la tarea de restablecer en sus justas proporciones las realizaciones de la ciencia en el terreno de las grandes máquinas electrónicas, de las "tortugas" de Gray Walter, del homeóstato de Ashby. A través de los resúmenes periodísticos, el profano tiene la impresión de que esos aparatos "son vagamente vivientes, vagamente parecidos al Gran Selenita de Wells —ese cerebro gigantesco que servidores especiales refrescan mediante potentes mangueras de riego, cuando ha pensado demasiado— que el Eniac o los Mark han inventado o contribuído a la invención de la bomba atómica; que son capaces de ayudar al presidente de los Estados Unidos o a un misterioso nuevo "trust de los cerebros" a dirigir la política americana; pero que hay que desconfiar, porque esas máquinas tienen su temperamento y pronto no obedecerán sino a sus propios caprichos. Las más altas autoridades en la materia, comenzando por Wiener, fundador y padrino de la cibertética, no siempre se cuidan de distinguir la realidad del sueño, el presente del futuro". Mitos y utopías florecen; las perspectivas que se abren a los ojos de los lectores desprevenidos parecen grandiosas, pero también aterradoras. ¿Qué fundamento tienen? Es lo que metódicamente analizará Ruyer en el artículo que comentamos.

El primer mito es que las máquinas cibernéticas son "criaturas que se vuelven contra su creador"; imitación mecánica del problema creado a Frankenstein por su monstruo. Pero la cibernética se estrella contra el problema del aprendizaje; dígase lo que se diga (y Ruyer demuestra en detalle su tesis), no se ha construído, y parece muy improbable que jamás se construya, una máquina capaz de aprender verdaderamente, es decir, que sea capaz de inducción. Hay allí una diferencia capital entre la conducta consciente y la "conducta" mecánica, por mucho que las apariencias lleven a concluir con indudable ligereza que es posible asimilar el cerebro humano a las "máquinas de pensar". Pero a la gente le encanta el misterio; el hombre de la calle "ha mostrado siempre una buena voluntad conmovedora y peligrosa a creer en las aristocracias, en cuanto éstas sepan envolverse un poco de prestigio religioso o den a entender que obtienen sus poderes de fuentes sobrehumanas". Y aquí estamos en el segundo mito: la "aristocracia misteriosa". La ciencia se vuelve cada vez más incomprensible para el lego; antes se ignoraban los datos, ahora se ignora hasta cómo funciona. Las máquinas cibernéticas se agregan para ahondar la distancia entre la ciencia moderna, antidemocrática, fácil al fraude, y el hombre que, inerme, espera su próximo golpe: "¿Qué harán *ellos* ahora?", se pregunta, y ese siniestro "ellos" comprende tanto a los sabios, a los técnicos, como a las máquinas misteriosas de que se sirven.

Los mismos hombres de ciencia caen en la trampa, porque trampa hay, cuando se trata del tercer mito: el del hombre "ser razonante" y no "animal razonante", que se basa en la idea de una razón humana autónoma, capaz de juzgar acerca del origen de las cosas y que, considerada en su origen

una emanación de la razón divina, ha terminado en simple coherencia convencional. No faltan hombres de ciencia que sueñan con un ser exclusivamente racional, esto es, despojado de toda clase de órganos que perturban con impulsos instintivos y emociones absurdas el normal funcionamiento intelectual. ¿Qué mejor que la máquina de pensar, más humana aun que el hombre pues no está ligada al animal por el peso de los inútiles, de los molestos órganos?

Ruyer considera en detalle los diversos tipos de máquinas cibernéticas, su funcionamiento, sus similitudes y también sus diferencias con el funcionamiento de la conciencia, señalando que ésta "envuelve siempre los mecanismos auxiilares que monta. Por culpa de una adaptación retardada en sus instituciones, el hombre social puede verse momentáneamente atrapado en el engranaje de sus estructuras y de sus trampas perfeccionadas, pero el hombre está garantizado contra todo peligro esencial, precisamente por el hecho de que no es verdaderamente el creador de las máquinas, y de que éstas no son criaturas, sino simples extractos de la conciencia. La máquina carece de finalidad propia, es siempre el medio de una finalidad viva. 'Ella' no puede ser sujeto en una frase sino por efecto de la pintoresca imprecisión del lenguaje".

Casi nada queda entonces de las ilusiones y fantasías de quienes imaginaban ver cambiados todos los conceptos sobre el hombre, y especialmente sobre su actividad, a raíz de la aparición de las máquinas cibernéticas, o de quienes imaginaban que éstas podrían reemplazar eventualmente a aquél. La conciencia sigue rigiendo; los probables monstruos quizá reaccionen alguna vez de manera no prevista, pero su proceder no puede asimilarse al de la conciencia humana. Y Ruyer concluye con estas palabras, harto significativas en una revista como *Les Temps Modernes*: "La cibernética permite un nuevo 'espiritualismo' —si se puede emplear aún esta palabra, tan comprometida— más sutil y más preciso que el espiritualismo cartesiano. Los autómatas modernos no justifican un nuevo materialismo más de lo que la fisiología cartesiana justificó el ingenuo materialismo de los seudo-cartesianos del siglo XVIII. Es igualmente falso considerarlos como hombres-máquinas, o como la prueba de que el hombre no es más que una máquina".

CÓMO SE HACE CRÍTICA. — Un intelectual italiano radicado en Venezuela, Edoardo Crema, la emprende en el número de noviembre-diciembre de 1952 de la *Revista Nacional de Cultura* que publica el Ministerio de Educación de ese país, con el "Breve Tratado de Literatura General", de Luis Alberto Sánchez (12ª edición, Ercilla, 1952). Comienza afirmando que se trata sin duda de "un *buen libro*"; a continuación de estas bastardillas que el propio crítico pone, viene esta aclaración que convierte lo blanco en negro: "*bueno* en el sentido de estar bien escrito, pero de un contenido fundamentalmente erróneo y anticuado". Y poco a poco vamos sabiendo que ese "buen" libro, que por serlo ha llegado a la 12ª edición; "o mejor, ha podido llegar

a la 12ª edición porque, estando bien escrito, ha caído en un ambiente en el cual las escuelas secundarias y superiores siguen enseñando la misma materia anticuada sin darse cuenta del anacronismo"; ese buen libro, digo, afirma en la pág. 210 que el poema compuesto por Herrera "A la muerte del Rey Don Sebastián" es una "oda memorable", pero en la pág. 212 dice que dicho poema es una elegía "que puede ser considerada como una oda"; y en la pág. 214 dice que el himno "se parece a la oda" y que "muchas odas debieran ser llamadas, en realidad, himnos", incluyendo en esta última clasificación a la "Oda a la desnudez" y la "Oda a la noche" de Lugones. "Verdadero escamoteo de las formas", comenta Crema, quien agrega que la confusión de Sánchez no para allí; por ejemplo, también la anacreóntica es para él una oda, pero más adelante la califica de "canción". Esto no es nada, sin embargo, comparado con lo que ocurre con las canciones de gesta, que según Sánchez "se llaman así porque se refieren, generalmente, a la *gesta* o nacimiento de un pueblo o nación". "Y el error histórico parece tener por raíz un asombroso error de etimología", dice el crítico, embarcándose acto seguido en la fácil demostración de que "gesta" nada tiene que ver con "gestación" ni con "génesis" sino con hechos, con cosas realizadas o cumplidas. *Et sic de coeteris*... En síntesis: un buen libro. Ya sabemos qué es un buen libro.

*ALFREDO J. WEISS*

# *Libros recibidos*

Balboa, Manrique: **Montielero** (Kraft).
Blasi, Alberto Oscar: **Incienso para la última muchacha** (Ed. del autor, Bs. As.).
Caillet-Bois, Ricardo R.: **Las Islas Malvinas** (Peuser).
Domínguez, Mignon: **El pacará de los tucos** (Ed. del autor, Bs. As.).
Ferreira, Ramón: **Tiburón y otros cuentos** (Orígenes, La Habana).
Kafka, Franz: **La muralla china.** Trad. Alfredo Pippig y Alejandro Ruiz Guiñazú (Emecé).
Knaak, Adalberto: **El hombre de la incógnita** (Peuser).
Palacios, Lucila: **El cordel de las crines albas** (Emecé).
Palomino Agudelo, Jorge: **Vibraciones** (Ed. Pampa).
Parajón, Mario: **El teatro de O'Neill** (Orígenes, La Habana).
Piñera, Virgilio: **La carne de René** (Siglo Veinte).
Pita, Enrique B.: **Problemas fundamentales de filosofía** (Peuser).
Rosell, Pedro Ignacio: **Entre Mar** (Botella al Mar).
Sadoveanu, Mihail: **Mitrae Cocor.** Trad. Héctor P. Agosti (Lautaro).
Soupault, Robert: **Alexis Carrel. Su vida y su obra** (Kraft).
Vidaurreta, José C.: **Recital** (Vasca Ekin).

# ÍNDICE


Pág.

A la llama de luto, por *Juan Ramón Jiménez* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 1
El artista preso, por *Albert Camus* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 2
El problema moral del comunismo, por *Thierry Maulnier* .. .. .. .. .. .. 7
Los cuerpos platónicos, por *André Pieyre de Mandiargues* .. .. .. .. .. 33
El "Cancionero" póstumo de Unamuno, por *Guillermo de Torre* .. .. .. 48
Los recursos del poeta, por *Roger Caillois* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 64
La conspiración, por *María Eugenia Valentié* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 68
Un hombre fuma acodado a la ventana, por *A. Fernández Suárez* .. .. 70
Papeles, por *Enrique Anderson Imbert* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 77
Saludo a los dos Sergios, por *Victoria Ocampo* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 81


## CRÓNICAS Y NOTAS


Marcel Jouhandeau o la tragedia del matrimonio, por *Jacques Madaule* 92
"Lunes de Carnaval", por *Luis Emilio Soto* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 95
Lanza del Vasto: "Judas", por *Héctor Miguel Ángeli* .. .. .. .. .. .. 103
Rosa Chacel: "Sobre el piélago", por *Patricio Canto* .. .. .. .. .. .. .. 105
Giovanni Guareschi: "Don Camilo", por *Basilio Uribe* .. .. .. .. .. .. 109
François Mauriac: "De Pascal a Graham Greene", por *Mario A. Lancelotti* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 111
Eduardo Jorge Bosco: "Obras", por *Carlos Mastronardi* .. .. .. .. .. .. 113
El intelectualismo de Francisco Romero, por *N. Rodríguez Bustamante* 115
Una interpretación "económica" de la historia, por *José Babini* .. .. .. 125
Ana M. Berry: "Understanding Art", por *J. E. P.* .. .. .. .. .. .. .. .. 130
Émile Vuillermoz: "Historia de la música", por *M. A. L.* .. .. .. .. .. 132
Pierre Shaeffer: "A la recherche d'une Musique concrète", por *Leopoldo Hurtado* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 134


### *CRÍTICA DE ARTE*


Cincuentenario de Della Valle, Rodríguez Etchart, Gauguin, Pissarro, Whistler y "La Revue Blanche", por *J. E. P.* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 137


### *RECTIFICACIONES*


Contestación a una "Popútchiki", por *G. de T.* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 142
Sobre una nota del Calendario, por *María Rosa Oliver* .. .. .. .. .. .. 144
*CALENDARIO,* por *Alfredo J. Weiss* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 146
*LIBROS RECIBIDOS* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 150

Este número 222 de
SUR terminóse de
imprimir el día 15
de mayo de mil
novecientos cincuenta
y tres, 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