SUR

NUMERO 223 JULIO - AGOSTO DE 1953

RECUERDOS SOBRE RAINER MARIA RILKE[1]

(1926)

JUNIO DE 1914. Estábamos en Duino, esa mansión a orillas del Adriático donde Rilke, tres años antes, había escrito sus primeras *Elegías del Duino*. El castillo fué demolido después por la artillería italiana, pero su propietario lo reconstruyó. Una tarde, en lo que se llamaba el "Jardín Zoológico", recinto cercado de muros escondidos por robles y laureles, de cuyas ramas volaba de vez en cuando una paloma salvaje, hablamos de Cristo. Más que del héroe sufriente de los Evangelios, del personaje Cristo, del Dios hombre y del mediador. Rilke me hizo entonces revelaciones a las que parecía asignar gran importancia. Se negaba terminantemente —decía— a que hubiese un mediador entre él y Dios; por lo demás, era incapaz de concebirlo. El mediador no haría sino impedirle que se prestara a Dios, que se familiarizara con Dios: Cristo le cerraba el camino . . .

Una de sus poesías, "El jardín de los olivos" (en los *Nuevos poemas*), trata de Jesucristo.

Estoy solo con la tristeza de todos los hombres, esa tristeza que me propuse endulzar contigo, Tú que no eres. ¡Oh vergüenza innominada!

Sí, Rilke era capaz de amar a un Jesús decepcionado y perplejo,

[1] Agradecemos a la Editorial Eugen Reutsch Velag (Erlenbach ber Zürich) que nos haya permitido reproducir estos capítulos del *Libro del Recuerdo* (*Das Buch der Erinnerung*), de Rudolf Kassner, cuya segunda edición aparecerá próximamente.

con "la frente cubierta de polvo", pero no al Cristo llamado "Rey de la Vida" por el Apóstol, y que el sacrificio ha convertido en Señor, Maestro y Medida de todas las cosas.

Sólo toleraba al Padre. La patria de Rilke era el mundo del Padre, el mundo de los niños, de los juegos de los niños y de las niñas, de las culpas de los niños y de las niñas. No había otra culpa que ésta:

A veces, algunos muchachos bajaban corriendo las montañas de la infancia, caían, caían tímidamente, y jugaban con las cosas de la tierra, hasta el momento en que tenían conciencia de su caída...

De tal modo el lirismo de Rilke (hasta las *Elegías del Duino*) atestiguaba el Reino del Padre partiendo del reino del niño y del muchacho. Entre sus primeras obras encontramos también un drama, pero Rilke no era dramaturgo; como esta forma artística no le gustaba, no la ensayó después. Pero la verdadera razón era la siguiente: hubiera necesitado "entrar en explicaciones" con el mundo del Hijo, con el mundo del pecado, de la responsabilidad, de la libertad.

Un día que le reproché su indulgencia hacia un libro de versos, me dijo con mucha vivacidad que se negaba siempre a censurar. La crítica no le interesaba. De hecho, no existía en él ese conflicto tan viril, tan específicamente masculino, entre juicio y sentimiento. Por lo demás, no comprendía al ser masculino. Era éste un intruso en el universo de Rilke donde sólo había mujeres, niños y ancianos. Y en el mundo de los niños, de las mujeres y de los ancianos, en el Reino del Padre, aquel conflicto tampoco tiene sentido. En el Reino del Hijo, un solo ser lo resuelve: el místico. Pero Hermann von Keyserling tiene razón cuando escribe que Rilke era todo menos un místico.

Estábamos en París durante el otoño de 1910. Yo escribía mis *Elementos de la Grandeza Humana* en que por primera vez osé hablar de Cristo de manera apropiada. Rilke y yo nos veíamos casi diariamente, desde las cinco de la tarde hasta muy entrada la noche. Una vez, de vuelta al hotel, después de haber conversado juntos sobre su personalidad y su obra, escribí en mi mamometro: "De la profundidad a la grandeza no hay más que un camino: el sacrificio". Años más tarde, cuando Rilke leyó mis palabras en las *Sentencias de un yogui*, me escribió citándolas: "He tomado debida cuenta de su frase. ¿No ha sido escrita, en cierta forma, en pro y en contra de mí?"

No quería sacrificio. Mejor dicho: le complacía el sacrificio de la Antigua Alianza (los frutos del campo, un cordero, o algo que fuese caro al hombre), pero no admitía la Redención, el sacrificio de la Nueva Alianza. No admitía que sólo pudiéramos adquirir la medida por el sacrificio, por el Retorno. Léase su octava *Elegía.* Me la dedicó, y en ella se alza contra la noción del Retorno que ha encontrado en mis libros [1]. El animal no "retorna", el animal aún vive en el mundo del Padre. La grandeza del mundo del Padre reside por completo en el hecho de "ser", de existir, y está bien que así sea. Con el Hijo, la grandeza se separa del "ser". El Hijo es grande, pero el Padre "es". Lo demuestran algunas poesías del segundo volumen de sus *Nuevos poemas.*

En el combate entre *die Art* (estilo vital) [2] y forma de pensar, que también es un combate que libra el Hijo, Rilke se decide por el estilo vital. De todos los grandes poetas alemanes, ninguno ha sido menos burgués que él. Y sólo en la medida en que el espíritu alemán es, desde todo punto de vista, el espíritu más burgués de Europa, podemos afirmar que Rilke no era alemán. Así considerado, solamente. Amaba a Francia porque veía en ella el estilo vital superior. Sería un completo error no ver en su amor por Francia sino el amor del alemán por todo aquello que le es ajeno. El estilo vital inglés y la lengua inglesa le fueron siempre extraños: nada pudo hacer que viajara a Londres. El norteamericano le parecía monstruoso; el italiano, no demasiado claro y, por consiguiente, no demasiado importante. La forma de pensar no podía sustituir nunca el estilo vital ausente. Éste existía antes que aquélla. Se ha opuesto, y también se ha pretendido equiparar, Rilke a Richard Dehmel. La obra de Dehmel, cuyo valor se ha exagerado tanto, está llena de opiniones, llena —si se quiere— de opiniones titánicas, pero no tiene estilo vital.

No en vano el Hijo ha venido a nuestra tierra. No podemos pasar ante Él sin detenernos. Este mundo sin grandeza, por espléndidos que hayan sido sus comienzos, se ha convertido finalmente

[1] Según Kassner, Jesús no ha venido al mundo para dar al hombre la felicidad sino la libertad, para emanciparlo de los monstruos que llamamos pasiones. Vencedor de los demonios, encarna el Retorno, el Retorno al Padre de donde ha nacido, y la reabsorción del Yo en el Tú, la última sublimación de la idea de Medida. *N. del T.*

[2] Hemos traducido *die Art* por estilo vital. Equivale a una manera de ser superior, aristocrática, por el solo hecho de existir. La "forma de pensar" es la acción, la acción heroica, que conduce a la grandeza. (La pasividad del mundo del Padre.)

en el teatro de los aislados, de los solitarios (en el sentido del joven Malte), de los originales, de los maniáticos (del alma). Hay dos clases de humorismo: el de Sterne, el de Kierkegaard, el de los hombres que ven el anverso y el reverso de las cosas. Aquellos que ven de esta manera viven, a pesar de todo, en el mundo del Hijo. El muy singular humorismo de Rilke era de otra especie: provenía del mundo del Padre. Las cosas en él se tornan maniáticas y un poco ridículas cuando envejecen. Se desfiguran. Por poco o por demasiado goce. Por la soledad del goce. Pues se produce una ruptura entre el hecho de existir, el hecho de ser niño, y el goce. La disciplina ascética de Rilke, que no era la del mundo del espíritu, también debía ser goce. Entonces —decía— la *askesis* es el alma, el mundo del Padre, el mundo de la Madre. Hace muchos años había tomado la costumbre de andar descalzo. Y así anduvo largo tiempo. Lo exquisito en ello es que al contacto de la tierra con sus pies desnudos le había nacido como un nuevo sentido. Al menos, eso era lo que contaba.

De niño, Rilke vivió entre originales. En Praga, el original está en su casa, por así decirlo. Cuando fuí a verlo a Muzot por última vez, en 1923, lo insté a escribir sus recuerdos de infancia. Los hombres entrarán muy pronto en posesión de sus cartas, una cantidad excesiva de cartas, hermosas cartas, verdaderos regalos que hacía a sus amigos. Durante años toda su producción consistió en escribir cartas. Pero me temo que no haya redactado sus recuerdos de infancia. En los últimos tiempos lo acapararon demasiado sus poemas franceses o, mejor dicho, el que se pusiera a escribir versos en francés. Recuerdo una admirable historia de su infancia y quiero contarla aquí, en la medida en que soy capaz de hacerlo, con la esperanza de que sus amigos reconozcan cómo él —narrador incomparable entre todos los que he conocido— sabía presentar esta clase de anécdotas. Rilke tenía, en Praga, un tío de cierta edad, solterón. A su tío lo dominaba una pasión única, una manía del alma: los pájaros. Llenaban todo un cuarto de la casa. Una vez por semana, al niño Rilke le daban permiso de visitar a su tío. Lo visitaba a mediodía, con una prima. El tío llegaba al comedor desde el cuarto contiguo, el cuarto de los pájaros, con la ropa cubierta de plumas y con plumas prendidas en los cabellos, en la barba. Nadie tenía derecho a entrar en el cuarto de los pájaros. Cuando el tío, en medio del almuerzo, se levantaba de la mesa para llevar a los pájaros un huesito de ave o un trozo de fruta, por la puerta entreabierta se oían los cantos, los llamados, los gritos de muchos, de muchísimos pájaros. Pero todo

concluyó un buen día. No más pajareras, cantos, gritos, no más plumas en la barba y en los cabellos del tío. En vez de pájaros, una persona de cabellos rojizos, pecosa, con una voz estridente y vestida de telas multicolores. "Los infinitos pájaros que nadie había visto se habían metamorfoseado en esta mujer que desde entonces no abandonó nunca a mi tío y que lo sobrevivió". Así terminaba Rilke.

De igual modo que era poco religioso, en el sentido decisivo de la palabra, Rilke era hombre de corazón, compasivo, especialmente inclinado a los contactos sociales. Sobre su sentimiento religioso predominan ideas absolutamente falsas. Confieso con toda franqueza que no puedo soportar su concepción del "Dios venidero". Tampoco amaba a los pobres por amor al Hijo, sino porque provenían del anonimato, porque no eran burgueses. La pobreza y la riqueza encuentran la una en la otra su sentido. En el Reino del Padre. El Hijo las ha confundido. Aún oigo la risa de Rilke, esa extraña risa que salía de una gran boca y que se parecía a una succión al revés ante la cual todo se hacía polvo, cuando le dije en la estación de Brig, a donde me había acompañado: "Rilke, en lo que a mí respecta, le aseguro que he podido encontrar una singular confirmación de su universo, de su universo agonizante: en efecto, ¡he podido encontrar en la vida tantas solteronas admirables y un número tan increíble de madres insensatas! Todo sucede, en verdad, como si las vírgenes prudentes de la parábola hubieran llegado a solteronas y las vírgenes locas a ser madres. Al mismo tiempo, eso prueba de manera perentoria que estamos definitivamente expulsados del mundo de las madres, del mundo de Bachofen y de Schuler" [1].

Rilke ha expresado siempre su particular ternura por los seres que el mundo, el mundo masculino, llama "solteronas". Más que por compasión, en el sentido vago del hombre que "subestima", porque juzgaba a la mujer partiendo de la mujer. Quizá ningún hombre, antes de Rilke, haya tenido tan gran devoción por la mujer. Por eso no existía para él lo que se llama la mujer bonita. También es ésta una creación del hombre que "subestima", del diletante que no profundiza; tampoco su amor (el amor del diletante: Charmilly, hasta el mismo Goethe) tenía la "grandeza" del Hijo, o aquel amor no había hecho sino falsearlo. Por eso las mujeres eran únicamente capaces de verdadero amor. "Nosotros —se lee en *Malte Laurids Brigge*— estamos echados a perder por el goce fácil, como todos los

[1] Bachofen y Schuler son los apóstoles del "matriarcado". *N. del T.*

diletantes, y se da por cierto que poseemos maestría. Pero ¿qué habría de suceder si desdeñáramos nuestros éxitos, si recomenzáramos, desde el principio, a aprender ese trabajo del amor que siempre hicieron por nosotros?"

Porque todo lo que es querido y todo lo que es "grandeza" reside en el amor y nunca fuera de él, por eso, sencillamente, en la obra de Rilke podemos encontrar ornamentos, gorgeos, preciosismos, elegancias, juego, pero nunca clisés, ni siquiera rastros de clisés. De ahí proviene su maravillosa unidad. El único recuerdo terrible de su vida fueron los años que pasó en la Escuela de Cadetes de Sankt Pölten. Consideraba esta escuela como el mundo convertido en clisé. Y de ahí proviene que también su cultura estuviera exenta de clisés. Aún veo el estupor que invadió el rostro militar del Geheimrat Bode cuando Rilke, en Duino, le confesó que no había leído nunca *Hamlet*.

Lo que muchos, en su obra de artista, podrían tomar por actitud estetizante, no era falta de grandeza sino ausencia del clisé de la grandeza. Más aún: su verdadera grandeza provenía de la unidad que había en ella entre fondo y forma. Pero Rilke quería trascenderse, encaminarse hacia una nueva "grandeza", que —consecuencia inevitable de su naturaleza toda— no veía como la grandeza del héroe, sino en forma de mito: la grandeza de lo mítico. En los últimos poemas de Hölderlin percibía también un nuevo mito gracias al cual era posible trascender lo estético. Las inmortales *Elegías del Duino* son una tentativa para seguir la misma ruta.

RAINER MARIA RILKE

Homenaje al sesenta aniversario de su nacimiento (4 de diciembre de 1935)

Dentro de pocas semanas hará nueve años que, bajo la impresión inmediata de su muerte, publiqué mis recuerdos sobre Rilke y traté, en la medida en que la brevedad lo permite, de hacer resaltar lo que había de profundamente verdadero en su personalidad y en su obra. Hace hoy sesenta años que Rilke vino al mundo en Praga, Rilke, quizá el hijo más grande de esta ciudad a donde volvería pocas veces en el curso de su vida. Hoy —que he releído una vez

más con atención y con celo su obra entera, después de haber envejecido con ella— Rilke me parece más considerable y más importante que nunca. No veo a ninguno de sus contemporáneos que pudiéramos colocar por arriba de él, y a pocos, sólo a muy pocos, dignos de poner a su altura.

En cuanto a sentido artístico, a concentración, Stefan George era su igual, pero es más puro el fulgor que irradian los versos de Rilke. Quizá George, como era más apasionado, encontró más obstáculos en sí mismo y en el mundo. Hay algo violento y duro en sus poemas: acaso falta en ellos bondad. Y no olvidemos este hecho capital: en el reino del Espíritu, todo lo que es violencia, o todo lo que engendra violencia, arrastra fatalmente en su estela remolinos turbios. Que sobre este punto —dicho sea al pasar— no quepan dudas: Rilke, a pesar de su entrañable modestia, no ignoró nunca su alto rango de poeta. Ponerlo a la zaga de tal o cual (de George, por ejemplo, como pretendían algunos) hubiese llegado a herirlo (sobre todo cuando subestimaban su obra, como ha solido ocurrir, de manera bastante ridícula, y aun francamente estúpida), pero nunca lo hizo dudar de su mérito. El sentimiento de inferioridad, tan frecuente en el hombre de nuestros días y especialmente en el escritor, le era desconocido. No tenía cabida en su alma, demasiado aristocrática para ello. De los muchos seres que he encontrado en la vida, era el más atractivo y, para decirlo de una vez, el que había conservado el "estilo vital". Estaba por completo impregnado de estilo vital. Todo en él tenía o era estilo vital.

Por mi parte, nunca hubiera pensado en asociar a Rilke con Nietzsche o, hablando del uno, en evocar al otro. Lo cual sucede en muchos pasajes del reciente libro de Katharina Kippenberg sobre Rilke [1]; por un instante, pues, voy a demorarme en aproximar a estos dos espíritus, a estos dos hombres tan diametralmente opuestos; en cierta forma, inconciliables. Con el fin de abarcarlos mejor, empezaré por sus fisonomías. Nietzsche era un auditivo; Rilke, un visual. Los ojos sombríos de Nietzsche brillaban, como dos astros de negro fulgor, detrás del espeso muro de sus gruesos anteojos. Es profeta hasta la médula; nunca hará vaticinios más o menos acertados, siempre fáciles de hacer, y que no tienen más valor que otros dones cerebrales: una buena memoria, por ejemplo. No. Nietzsche tenía poder generador, tenía las entrañas del profeta, su co-

1 *R. M. Rilke* (Leipzig, 1935).

razón, su fuerza; de ahí su *Diktion* [1], sus predicciones, su manera grandiosa de comprometerse, su grandioso ímpetu. Pero ¡cómo se equivoca cuando interviene la mirada! Su mirada soslaya las cosas y sale del paso con toda suerte de tediosos rasgos del intelecto. Porque en esas circunstancias no hay nada más tedioso que el intelecto; lo tedioso del intelecto, diríamos, llega a lo insoportable. Por eso, ¡cuántos juicios de Nietzsche no son sino prejuicios! Prejuicios del hombre profético. ¡Cuántas de sus ideas no son sino ideas falsas! ¿No es "el eterno retorno" un extraordinario ejemplo de idea falsa, de idea de auditivo, la verdadera idea de un falso profeta, o la falsa idea de un verdadero profeta?

De todos los hombres que de un modo u otro he conocido, ninguno se hubiera prestado tan poco o tan mal como Rilke al papel de profeta o a las revelaciones proféticas. En su risa —inolvidable para los que la han oído, esa risa que parecía una cascada y que a veces lo sacudía por entero, una risa de muchacho, de un muchacho franco como el oro— había también algo de la distorsión de la boca, ya que no de la risa, de un perro infinitamente bueno, devoto en cuerpo y alma a su dueño. Esa risa, la más maravillosa que he oído en un hombre, podía interpretarse como una protesta contra las posibles sugestiones o insinuaciones de sus amigos acerca de su posible don profético. Basta mirar y pensar en el rostro de ese visual por antonomasia. La frente, en modo alguno atormentada, joven, enteramente a-musical, en modo alguno "ancha", el arco tan delicado, tan puro de las cejas, dos ojos del azul más azul, un azul que a veces encontramos en la nobleza francesa, en los Borbones del siglo XVII, ojos a la vez de niño y de vidente, y luego, debajo de la nariz poco agraciada, sin nobleza, que parecía eslava, pero terriblemente husmeadora, dos aberturas muy amplias a fuerza de olfatear y que se inflaban bajo el aliento y el huracán de las palabras cada vez que Rilke —mejor que nadie— leía en alta voz. (La nariz de Nietzsche era de construcción poco significativa, detalle que resaltaba de manera decisiva en su famosa hermana; una nariz como aplastada y comprimida en su espacio vital, entre la frente y el mentón.) El rostro de Rilke se detenía en la boca, confluía en la boca, que pasaba a ser desembocadura. Debajo de semejante boca, no había mentón que pudiera tomarse en cuenta. En esa gran boca que estaba allí para que las palabras destapasen algo grande, muy grande, algo

[1] En alemán, estilo.

general, había no sé qué de enfermizo, de muerto. ¡Hasta qué punto conforme a su doctrina de que cada uno debe morir su propia muerte, engendrar su propia muerte! Doctrina que —volveré sobre este punto— había nacido, ella también, de una idea tan falsa como la del "eterno retorno" de Nietzsche. Sólo que aquí se trata de la idea de un hombre cuyos ojos son demasiado penetrantes y que mira con frecuencia tan lejos de sí mismo que exagera su visión.

Ante nosotros tenemos su obra completa y el volumen póstumo de *Poemas tardíos*. Las cartas aportan a la obra un complemento único. En el caso de Rilke dan ganas de decir que obra y correspondencia son como el traje y el forro, pero este último es de materia tan preciosa que sugiere la idea de ponerse el traje al revés. Existen, sin duda, cartas más importantes o igualmente importantes que las de Rilke, pero más hermosas, no. Y aquí se nos brinda la oportunidad de responder a una objeción que solemos oír. Todas fueron escritas —se dice— con la idea de que se publicarían después de su muerte como parte esencial de sus obras completas. Objeción que no puede tenerse en pie porque se basa en una total incomprensión de la personalidad de Rilke. Nunca, en efecto, en ninguna circunstancia, ni tácita ni explícitamente, Rilke "operaba" con esas antítesis que, desde Schiller, son harto familiares al alemán: arte y naturaleza, espontaneidad y reflexión, cerebralismo y sentimentalismo, etc. La retórica, que por naturaleza recurre a las antítesis y que sin ellas perdería el aliento, le fué siempre absolutamente ajena. En ocasiones encontramos en su estilo cierta tiesura amanerada, ciertos adornos rígidos, pero jamás abstracción pura. A continuación señalaré cómo debe explicarse esta circunstancia que me parece urgente aclarar para descubrir el secreto de su forma y discernir la idea cardinal de toda su poesía.

Debe explicarse por su sentido del espacio, de ese mundo espacial en el cual Rilke sentía y veía, por su manera de situarlo todo en el espacio y de transformarlo todo en espacio. Desde este punto de vista, el punto de vista del espacio, debemos leer su obra poética. Podríamos llenar páginas enteras citando sus metáforas espaciales. Si existía para el espíritu de Rilke un concepto circunscripto que, a su vez, circunscribiera el mundo, un cerco, un vallado del mundo, ese concepto era el espacio y sólo el espacio, el espacio del vidente, el espacio donde Dios, con "sus manos creadoras", ha colocado las cosas, el espacio mítico de las metamorfosis, ese espacio que es, al mismo tiempo, mundo de Dios y mundo de la infancia.

Y quiero revelar un hecho que habrá de sorprender y quizá desconcertar a muchos de sus lectores y, en particular, a muchas de sus lectoras. Suponen éstos que lirismo y matemáticas, sentimiento y número deben mutuamente excluirse. Pues bien, sé de propios labios de Rilke que, desde niño, dirigido por su preceptor, lo apasionaba todo lo que fuera matemáticas, especialmente la geometría, y que se dedicó a ella con gran celo, estudiándola con profundidad mayor de la que exigen los colegios secundarios. Expuesto el hecho, no cuesta trabajo y es en alto grado fascinante, por añadidura, establecer una relación entre esa afición precoz al mundo de los números y lo que llamo el mundo espacial de Rilke. Si debe haber necesariamente conceptos, se dirá, ¿por qué los números no serían los primeros conceptos? Pues bien, eso son los números: conceptos extraídos del espacio o que se dejan representar como tales. Rilke habría inmediatamente comprendido o, mejor, visto y sentido que el puro espacio se deja dividir en números. Más aún: que los números poseen un contorno, un borde de espacio. No puedo detenerme a explicar el punto y, sin embargo, considero que indicar este rasgo de Rilke es infinitamente más importante que las charlatanerías periodísticas y completamente vacuas que se han escrito sobre su religión. Agregaré, a este respecto, que Rilke sentía mejor y con mayor justeza mi libro *Número y Rostro* que muchos críticos que, para comprenderlo, poseen conocimientos profesionales y una inteligencia adiestrada que suelen faltar generalmente a los poetas.

La facultad de sentir de Rilke era maravillosa, genialidad pura, nunca amenazada de sentimentalismo. ¿Por qué? Porque era a tal punto "sentimiento" que el intelecto se aplicaba espontáneamente a fijar sus límites (como el espacio alrededor del número) para impedir la licuefacción del sentimiento.

Un hombre ingenioso, en Berlín, había inventado a comienzos de siglo, para calificar la manera de Rilke, la palabra *be-dichten*. Y esta palabra corrió de boca en boca, admirativamente. Quería decir con ello que Rilke, más que un *Dichter*, era un *Bedichter* [1]. Como tantas agudezas de espíritus análogos, ésta es, o, mejor dicho, con el tiempo pasa a ser falsa o verdadera a medias, y sólo cobrará

[1] Juego de palabras intraducible con el sustantivo *Dichter* (poeta) y el adjetivo *dicht* (espeso). Rilke, según este hombre de ingenio, era —más que un poeta— un hombre que "daba espesor a las cosas", o sea que les daba volumen, densidad, consistencia. *N. del T.*

algún sentido si tenemos presente la ya señalada actitud de nuestro poeta con respecto al espacio, al mundo espacial que le es propio. En realidad, Rilke es único en su especie y no puede compararse a ningún poeta de ninguna literatura.

En este sentido sólo conozco a una persona que tuviera cierta afinidad con Rilke. Era una actriz, la más grande actriz de su tiempo y posiblemente de todos los tiempos: Eleonora Duse. ¡Cómo sabía infundir poesía a la hueca retórica de *La Gioconda* de d'Annunzio! Peor era la pieza, mejor la representaba Eleonora Duse, porque tanto más la incitaba a revelar al público el espacio de su alma, o, si se me permite emplear una imagen, a devanar el hilo de su alma, de modo que las palabras escritas que era necesario decir en alta voz adquirieran vida y crecieran. Su arte, en suma, consistía en transformar la escena en espacio mundial. Sarah Bernhardt hacía justamente lo contrario: todo, el universo entero, lo transformaba en teatro. La Duse ha fracasado en un solo papel, el de Cleopatra, en la tragedia de Shakespeare, porque en ese caso el espacio mundial estaba ya dado, y ella no necesitaba extraerlo, devanarlo de sí misma. Así, únicamente, la Duse consiguió restituir al teatro su primitivo sentido de mito y de culto, su sentido de metamorfosis y, en la acepción más auténtica del término, representar el alma humana, los actos del alma humana. Todo acto del alma es metamorfosis. Basta el alma o la realidad, y ese elemento absolutamente irreemplazable del alma: su magia pura. La metamorfosis se produce entonces íntegramente por sí misma. Lo cual le permitía a la Duse —dicho sea de paso— representar sin peluca, mostrando sus cabellos prematuramente grises, papeles de mujer joven.

La actitud de Rilke con respecto a la música está de acuerdo con la instauración del mundo espacial. Dice de la música en un poema: "¡O tú, espacio del corazón, nacido de nosotros!" Rilke no tenía dotes musicales, en el sentido habitual de la palabra. Por lo demás, no había camino que lo llevara directamente a la música. De nada le sirvió el intento de tomar este camino durante cierta época con el propósito de aproximarse a la música partiendo de la música misma. Recuerdo que una vez, en Munich, ante una orquesta mediocre y una sinfonía más mediocre aún de un gran virtuoso del teclado, Rilke cerraba los ojos para oír mejor; yo, sentado detrás, me incliné hacia él y le dije que sería más indicado que se tapara las orejas y abriera los ojos. Inmediatamente los abrió.

Después de lo que acabo de sostener, espero que me comprendan si agrego que también la música de Rilke era espacial, que era la música de su Orfeo en los *Sonetos*: orden, ésa es la palabra que le corresponde, orden en el interior del espacio, medio interespacial que ha tomado forma. Su música es, por así decirlo, el interespacio en el espacio y está allí para que "la contradicción sea pura". Sus cosas son por sí mismas sonoras: a fuerza de madurez hacen resonar el puro crecimiento en el puro "espacio del corazón". La otra música sería entonces la música supermusical de un Richard Strauss, la música (para mantenernos en la terminología de Rilke) de la contradicción impura, la música de lo eternamente no sacro, por consecuencia el don en verdad asombroso —y genial asimismo, aunque por completo superficial— de trasponer todo en música, hasta una serie de alimentos y bebidas.

Volviendo a la "pura contradicción", cuando decimos "cuerpo y alma", entendemos por ello, en primer término, los contrarios, porque debemos pensar por contrarios y porque, en la medida que pensamos, es válida la teoría de la contradicción. Mas para Rilke, y también para la Duse y Cézanne (que no podríamos omitir aquí en tanto que artista del espacio en el sentido que acabamos de indicar) es o bien lo que reúne el cuerpo y el alma en el espacio mundial, lo que llena el intervalo (el interespacio) entre los dos, o bien es lo que lo agranda, que es música, que es orden, el orden sonoro de Orfeo.

Desde tal ángulo habría que contemplar también la métrica de Rilke y la primacía en él del elemento rítmico y, más aún, concebir su ritmo y cualquier otro ritmo. Por ello mismo Rilke no habría podido ser nunca un versificador, un constructor de estrofas como Platen y tantos otros, a quienes ha profundamente escapado el puro espacio, el espacio sacro, el espacio del alma y de la metamorfosis. Los sonetos de Rilke, considerados como sonetos, como simple forma, están lejos de ser convincentes.

Con respecto a este mundo, su mundo espacial, quisiera agregar que Rilke no era romántico. Sí, por numerosas y precisas razones su lirismo no es romántico. Sustituye la "pereza" romántica —a la que nada podemos objetar, aunque sólo sea porque ha permitido el maravilloso florecimiento de un Mörike, el último y más denso de los románticos— y sustituye la "inspiración" romántica por el "trabajo", noción y palabra que había importado del taller de los

artistas plásticos que "forman" en el espacio y cuya validez se había hecho confirmar por ellos, especialmente por Rodin [1].

No podemos pensar en los románticos sin pensar en la música alemana. Los más hermosos poemas románticos alemanes son textos para poner en música. Los poemas de Rilke, en cambio, se vinculan inmediatamente a las artes plásticas del espacio. En el alto lirismo europeo del siglo XIX, Rilke se encuentra, para situarlo de una vez por todas históricamente, en el término del movimiento comenzado en Inglaterra con ese John Keats que nunca podríamos colocar a bastante altura; movimiento que podríamos llamar lirismo visual si queremos diferenciarlo, conforme al espíritu de mi filosofía fisiognómica, del lirismo del *lied* alemán "cantable" de Eichendorff o de Mörike. Señalo el hecho a título de mera comprobación y sin más propósito que el de contrarrestar las afirmaciones de aquellos que desearían poner la obra de Rilke bajo el signo o la noción o la rúbrica del barroco, basándose en que Rilke pertenecía a la vieja Austria y que había nacido en Praga, la ciudad barroca más hermosa del mundo, y en que, por último, es agradable y por añadidura absolutamente inocuo ensayar con una palabra tan vasta toda suerte de cabriolas, aquí y allá, ante un público pasmado.

Pero Rilke se distingue de toda la posteridad literaria de Keats y, para mejor decirlo, la supera por muy otra cosa que por lo barroco. Se distingue y la supera por algo que sólo un alemán —y, en este caso particular, un alemán de la vieja Austria— podía llevar a cabo: una visible profundización. Desgraciadamente, ¡la palabra ha sido tan manoseada! Pero quiero significar con ello que Rilke nos lleva por caminos de piedra a manantiales que parecían secos, gracias a los cuales todo puede representarse bajo una forma más flúida, más vaporosa e insondable. Y henos aquí de vuelta en nuestro mundo espacial, porque, de hecho, el mundo de las imágenes de los otros, ese mundo demasiado "artista" se ha convertido en el mundo de la imagen y del espacio, y el espacio se ha convertido en alma. "Espacios hechos de seres", así llama él en la segunda *Elegía*, la más bella de todas, a los ángeles.

Esta idea del mundo espacial, acerca de la cual he llamado la atención, nos permitirá llegar a miras decisivas y determinantes sobre el mundo espiritual del poema rilkeano. Haré, una tras otra, algunas observaciones que ciernen la esencia de ese mundo, en el

[1] Además, Cézanne y Van Gogh.

curso de las cuales se nos impondrá la siguiente conclusión: el gran poeta, de cualquier orden que sea, no puede enseñarnos sino aquello que nos da, directamente, la unidad perfecta del poeta y del poema, del creador y de su obra. Todo el resto son poco más que palabras inútiles, desprovistas de finalidad y de sentido. Desde luego, no es siempre fácil asir esta unidad y por ella, o partiendo de ella, su respectiva doctrina, y nuestro propósito exige del lector tanta circunspección y dignidad como renunciamiento.

Me parece a todas luces decisivo en lo concerniente a Rilke, y como desprendiéndose lógicamente de su noción del mundo espacial, que el hombre, siempre un amante, una amante ("vosotros que os bastáis el uno al otro"), que Rilke mismo, que su alma, nunca salieron del paraíso o que nunca pudo nadie hacerlos salir. Nunca se sintieron heridos por esta famosa expulsión [1]. Desde siempre, o al menos desde casi siempre, Dios había salido del paraíso o se había hecho invisible, los ángeles habían desaparecido y se habían retirado detrás de las estrellas, pero el hombre, no. De ahí que el hombre no se haya separado esencialmente del animal, o que el hombre y el animal se hayan vuelto apenas extraños el uno al otro. Es importante, pero más importante aún el hecho de que, por la razón antedicha, algo falta siempre al hombre de Rilke: la rebelión, la rebelión de Caín, la rebelión de Lucifer y de todos los prometeos y los réprobos. ¿Existe acaso un mundo en que la rebelión sería tan poco representable y tan absurda como el mundo de Rilke? Esta ausencia de rebelión no es, sin duda, la humildad con que querrían identificarla los solícitos sermoneadores que nos hablan de Rilke. Pero debemos partir de ella para comprender al ángel de las *Elegías* y su absoluto disconformismo con el ángel cristiano-católico, del que Rilke, por otra parte, nos habla en una carta del último volumen.

Todo ángel es aterrador

dice al empezar la *Segunda Elegía*. Por esta misma causa tampoco figuran en Rilke otros dos conceptos, o ideas, o representaciones: la culpa y, menos aún, el pecado. Dentro de su mundo espacial el hombre puede ser vicioso, sin duda, como lo son ciertos animales de los que el hombre —lo repito— no se ha separado nunca (algunos monos, por ejemplo, son viciosos), pero no puede ser "pecador".

[1] La de Adán y Eva, desde luego. *N. del T.*

Imagino que a Rilke le habría parecido insoportable un carácter como el de Anfortas, de *Parsifal,* si hubiese tratado alguna vez de mirar de cerca el mundo de Wagner, el mundo más ajeno a él que pueda uno figurarse. En el mundo de Rilke es únicamente "pecador" aquel que desperdicia la oportunidad, que "no da en el blanco", el hombre de la contradicción impura, el hombre impreciso, el que no llega a "ser" (único objeto en un mundo de unidad y unificación entre vivos y muertos). De esto trata con suma insistencia la *Segunda Elegía* ya citada:

Porque para nosotros toda sensación es dispersión; ¡Ay!, nos exhalamos y nos disipamos, resplandecemos como leños ardientes y, de resplandor en resplandor, damos un perfume cada vez más débil. En vano alguien nos dirá: "Sí, pasas a mi sangre; este cuarto, la primavera se llenan de ti..." En vano. No puede retenernos, nos desvanecemos en él y en torno de él. Pero ¿quién retendrá a los que son hermosos? Perpetuamente, la apariencia se levanta de sus rostros y se va. Como el rocío de las hierbas matinales, lo que es nuestro se retira de nosotros, como el calor de un alimento caliente. Oh sonrisa, ¿adónde vas?

Al mismo tiempo que, según la representación y las indicaciones del Génesis, el Paraíso se cerraba tras la primera pareja humana y que el hombre, una vez fuera, se esparcía por el resto de la tierra, de la tierra libre, también el cuerpo y el alma, o el alma y el espíritu se separaron y se formó un nuevo mundo: el mundo del espíritu, el mundo de las ideas, también el mundo de lo monumental, ese mundo en que una barrera separa el goce del trabajo, el goce del deber.

Ahora bien, el mundo espacial de Rilke, en su sentido más estricto, no es ni mundo del espíritu, ni mundo de las ideas o de lo monumental, sino, íntegramente, mundo del alma. Como en ningún otro poeta moderno, el espíritu es la orilla, por así decirlo, del alma, es como una ruptura, una ruptura del alma. Katharina Kippenberg, autora del ya mencionado libro sobre Rilke, dice con mucha justeza que no hay en nuestro poeta sino amantes y amados, pero no amor en tanto que amor: Eros. Rilke está en los antípodas de Platón, para quien el amor, la idea y el concepto del amor son más esenciales que los amantes en sí, que Gaspara Stampa [1], que la

1 "...Durante siglos cumplieron toda la tarea del amor, representaron las dos partes del diálogo... El hombre les hacía difícil su esfuerzo de aprender a causa

religiosa portuguesa y que tantos otros. Si podemos hablar de platonismo en Rilke, será de un platonismo de la carne, en el cual, ignoramos cómo, ignoramos cuándo, un buen día la abstención se convierte en goce:

Amantes, que os bastáis el uno al otro, decidnos nuestro secreto. Estáis realmente unidos. ¿Tenéis pruebas de ello?

"¿Tenéis pruebas de ello?" La pregunta es conmovedora. El verdadero platónico las tiene en la idea y en el ordenamiento de las cosas por conceptos, en el carácter monumental de esas ideas y de esos ordenamientos, y las reconoce, por así decirlo, *a priori*. Por eso quiere también que se aparte lo inexpresable ("Estáis realmente unidos") de las pruebas a menudo demasiado fáciles de expresar. Rilke, en cambio, quisiera que al unirnos alcanzáramos la prueba a través del "infinito" goce. De allí que nunca pueda surgir el pecado, en el sentido dogmático del término, aunque sí toda clase de vicios. Que yo sepa, Rilke no se ha interesado en ningún momento por el mundo intelectual chino; sin embargo, algo de este último vive en él, pues Rilke tampoco ve ni encuentra ninguna razón para sobrepasar lo razonable y lo paradisíaco, y en escisión semejante sólo podría ver la expresión de la vulgaridad.

Pero más que en el mundo de la vieja China, el mundo espacial y el mundo de las almas de Rilke encontrarían su ejemplo supremo en el mundo del antiguo Egipto, y a continuación, aunque a un nivel incomparablemente más bajo, en el de los hipogeos de los antiguos etruscos. De allí su predilección, entre consciente e inconsciente, por ambos. La idea ya mencionada de la muerte, la idea de que cada uno debe crear su propia muerte, se emparenta, a través de los milenios, con el culto funerario de los pueblos antiguos.

Necesito volver a las relaciones de Rilke con el personaje Cristo, partiendo de las cuales traté, hace nueve años, de interpretar su obra. Cristo puso fin al mundo de las tumbas y, por lo tanto, al mundo espacial de los pueblos antiguos. Tal es el sentido de sus palabras: "Dejad a los muertos enterrar a los muertos". Pero el sacrificio de su vida ha traído, entre otras consecuencias, la de que no tengamos ya que crear nuestra muerte o la de que esta creación de la propia muerte, característica de los antiguos reyes de la época de las Pirá-

de su distracción, su negligencia, sus celos mismos, que eran una forma de negligencia. Ellas perseveraron día y noche, acrecentándose en amor y miseria, elevándose por encima de él, como Gaspara Stampa o como la portuguesa..." *Malte Laurids Brigge*. Véase también la *Primera Elegía*. *N. del T.*

mides, ha perdido su significación con el advenimiento de Cristo. De igual modo, ya no existe en la tragedia, de ser posible que haya sobrevivido en el mito de Dionisos Zagreo (me refiero al importante libro de W. Otto, titulado *Dionisios*), ese dios que despedaza y es desgarrado después. Pero a Rilke le faltó el sentido de la tragedia, así como el sentido del Hombre-Dios. Es acaso posible desentenderse más del sentido de Cristo que colocando a la Madre por encima del Hijo (lo que sólo es posible en un mundo espacial) y haciéndole decir a María en la Pietà de la *Vida de María*

Ahora yaces sobre mis rodillas,
ahora no puedo ya
engendrarte.

De aquí tomamos directamente el camino de la *Octava Elegía,* que me dedicó:

Oh beatitud de la pequeña *criatura*
que permanece *siempre en el seno que la ha llevado.*
Oh felicidad de la mosca, que aún se agita interiormente
hasta cuando festeja sus bodas: porque el seno lo es todo.

Bien lo recuerdo: durante nuestras entrevistas en el Jardín Zoológico de Duino, muchos años antes de haber compuesto esa *Elegía,* Rilke hablaba de esa felicidad interior de los alados dípteros. Hablábamos también del Mediador, de la mediación y de la actitud de Rilke hacia Él. Probablemente, la dedicatoria se refiere a nuestras conversaciones de aquella época, así como a ciertos pasajes de mis *Principios de una fisiognomía universal* y del prefacio de *Número y Rostro.* Cuando lo vi por última vez en el verano de 1923, diez años después de las semanas primaverales de Duino, no hablamos ya del asunto. Lo habíamos agotado.

Léase, para vincularlo con lo que digo sobre la tumba y el seno, uno de sus más importantes poemas, el *Réquiem* a la muerte del joven conde Wolf von Kalckreuth. Nunca se habrá hablado del suicidio en términos más elevados. No se trata aquí del suicidio de un antiguo romano estoico, ni de un cristiano creyente, pero sí del suicidio de un alma en el interior del mundo espacial.

¡Decir que has destruído! ¡Que habrá que decir
eso de ti hasta el fin de los tiempos!

He afirmado que lo monumental permanece excluído de la poesía de Rilke pensando —pues debo hacer esta restricción— en el carácter monumental del mundo del espíritu. Pero en el mundo del alma también existe lo monumental, que puede identificarse con lo que hay de monumental en las tumbas. Rilke lo ha visto, su alma ha tendido a ello. Y de allí provenía también su amor o su predilección por lo pequeño. De igual modo que para él no existía el amor en sí —sólo existían amantes y amados—, tampoco existía la grandeza. Sólo existían grandes cosas, Dios Padre, Moisés, reyes, el rey ante el cual Esther comparece en el poema, y en seguida, precisamente por ello, los pequeños, los alados insectos. Y entre los dos órdenes de cosas, él, el poeta, provocaba y a la vez sobrellevaba la tensión.

Rilke no tenía en modo alguno el sentido del historicismo, ni el de las conexiones de ideas, ni siquiera el del posible vínculo entre las ideas. Aquí también arribamos a su mundo espacial y a su no-comprensión de la figura de Cristo, que se alza de cierta manera en los confines del mito y de la historia. Rilke sólo quería o sólo podía comprender el mito.

Y toco por fin el último punto: la actitud de Rilke ante el sueño y, en consecuencia, ante el psicoanálisis de Freud. Para comprenderla plenamente tenemos que basarnos en su mundo espacial, ese mundo espacial con los diferentes yacimientos de sueños que pretendía iluminar, en que el tiempo no tiene más función que activar la formación de estratos, de yacimientos análogos. A pesar de los argumentos que puedan aducirse contra ello, fundándose en las vagas representaciones de los lectores comunes, Rilke no debe ser llamado en modo alguno el poeta del ensueño, como Swinburne o Hofmannsthal, cuya fragmentaria *Andreas* [1] poetiza el ensueño hasta lo sublime. También en su vida, Rilke poseía más cualidades de médium que de soñador, o, mejor dicho, no establecía diferencias entre soñar y ver. Soñar y ver estaban para él tan indisolublemente unidos como el alma y el espacio.

[1] Novela inconclusa. *N. del T.*

APÉNDICE

LA PRINCESA MARIE DE THURN Y TAXIS-HOHENLOHE

Oímos decir —y quizá sea un consuelo para muchos— que nos encontramos hoy en plena crisis, pero que será una crisis pasajera. Sin embargo, como la idea de crisis no lleva implícita su duración, podríamos conjeturar que no saldremos de ella antes de que transcurran algunos siglos. Hasta sería lícito plantearse el problema de saber si podemos llamar crisis a un estado tan persistente, el problema de saber —para decirlo con más exactitud— si durante la crisis por que atravesamos no sólo se nos aparecen como muertas ciertas formas antiguas, sino también si podemos discernir síntomas de formas nuevas. Pues el signo característico de una crisis histórica o social es la declinación de formas antiguas y el nacimiento de formas nuevas. Mientras más laboriosamente se efectúe este nacimiento, mientras menos nítidamente aparezcan las formas nuevas en nuestra conciencia, más larga será la crisis.

Dentro del círculo relativamente estrecho que formaba en Europa lo que se llamaba la "sociedad", había dos manifestaciones, dos ejemplares que hoy mueren. En primer término, el hombre de mundo, producto del siglo XVIII que reemplazó al *honnête homme* del siglo XVII. ¿Qué tendrá que hacer este hombre de mundo en el siglo de la radio y de los aviones? ¿Acaso el mundo no debía sacrificarse al Cosmos, indudablemente más vasto, y que es ateo, insípido, inodoro, salvo que exhala, aquí y allá, un leve hedor a nafta? En segundo término, y estrechamente ligada con el hombre de mundo, la gran dama. Muy pocos ejemplares de ella subsisten en Europa. También ella está destinada a desaparecer, porque es imposible fijar zonas de preservación en el dominio de la moralidad social.

Cualquier manifestación (y consideramos que el hombre de mundo y la gran dama son "manifestaciones") está "condicionada", y su atractivo, su encanto, su desenvoltura consisten en llenar sin esfuerzo todos los requisitos y, por ende, en poseer todas las condiciones. Nunca hubo, sin duda, nada más "condicionado" que el hombre de mundo y la gran dama. En una época como la nuestra —que practica con virtuosismo el arte de zafarse de todo y que

prefiere, en última instancia, el anonimato al secreto— ambos debían permanecer ajenos a ella y desarraigarse.

Marie de Thurn y Taxis, nacida princesa de Hohenlohe, cuyos recuerdos sobre Rilke [1] conquistaron tantos lectores, era ante todo y por encima de todo lo que se llama una gran dama. Lo era en grado eminente y a este título ejerció una acción inmediata sobre los seres que se le aproximaron. Austríaca de la gran Austria que fué destruída por la guerra mundial y que a pesar —o tal vez a causa— de sus insuficiencias políticas formó más "tipos" que cualquier otro país de Europa, había nacido en Venecia cuando aún Venecia pertenecía a Austria. Esta circunstancia y los años de su juventud pasados en Duino, Sagrado y Toscana, así como los estrechos vínculos que unían a su madre, perteneciente a la familia Della Torre (que dió sus Patriarcas a Aquilea y una serie de duques a Milán), con la corte del conde de Chambord, y también el vínculo que por su tío, el Cardenal Hohenlohe, la unía a la Roma de Pío IX, contribuyeron en mayor grado a formar su carácter que sus años posteriores en Viena, o en las "selvas de Bohemia", como a ella le gustaba decir. Para Marie de Thurn y Taxis, Italia no representaba una nostalgia y una evasión, como para el alemán corriente, sino un recuerdo. Pienso en la tarde que la abordé en su sillón de enferma, en la incomparable terraza del castillo de Lautschin —poco después habría de morir—, para informarme de su salud, y en que me dijo que durante esa mañana no había tenido más que un pensamiento y que ese pensamiento lo era todo, sabor, perfume, sensación, reminiscencia, beatitud: los racimos de uva que colgaban en otoño, en Sagrado, a lo largo de la pared de ladrillo y, asociados a esa imagen, el olor de los espesos laureles acariciados por el sol y el olor de los leños ardientes. Todo eso —me decía— le había devuelto tan nítidamente la infancia que sólo había sentido el temor de separarse de ella cuando despertara de su ensueño. "Y, vea usted, ésa es la felicidad, la verdadera felicidad. No hay otra".

Me lo decía con exaltada, violenta, insistente pasión.

Del "mundo", en el sentido que acabo de darle, forma parte esencial el gusto, el gusto por definición. Donde hay verdaderamente "mundo", donde éste ejerce momentáneamente su reinado,

1 Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe: *Erinnerungen an R. M. Rilke*, (München-Berlin, 1932).

ahí está el "gusto", infuso por sí mismo, imprescindible. El siglo XVIII ha creado el uno y el otro, justamente porque no se pueden separar y porque el uno no habría nacido sin el otro.

"*Doktor* [1], usted convendrá conmigo en que Ibsen comete muchas faltas de gusto", me dijo un día, en tiempos en que estaba de moda equiparar al dramaturgo noruego con Shakespeare. Quizá yo también pensaba por entonces que a cambio de las cosas "profundas", o "sublimes", o sea cual fuere el epíteto con que se las bautice, a cambio de lo que produce en los jóvenes una impresión tan fuerte, debemos admitir las faltas de gusto, por ejemplo el pato salvaje en el desván de la casa Ekdal, el viejo teniente Ekdal entregado allí mismo a cazar conejos, etc. En el fondo, estas faltas de gusto son la expresión más inmediata de construcciones muy artificiales, de combinaciones evidentes, de crudezas, y el índice de un conocimiento extraordinario del teatro, hasta de una muy evidente astucia y de una falta, no ya de gusto, sino de escrúpulos para tratar al público. En fin, son mucho más importantes de lo que pensábamos entonces. Un hombre de mundo, una gran dama, las advierten en seguida. Tal es el vínculo entre el mundo y el gusto.

Al defender el gusto, Marie de Thurn y Taxis no lo hacía por actitud o por esteticismo, sino porque tenía el sentido del mundo.

La burguesía de la vieja Austria, en la segunda mitad del siglo XIX, era nacionalista. La nobleza, en la persona de sus mejores representantes, era más o menos internacional. Pero este inter —o supra— nacionalismo estaba retenido por la cortesía, con lo cual se diferenciaba, por ejemplo, del internacionalismo ruso. La cortesía de Marie de Thurn y Taxis era absolutamente natural, innata. Quiero decir que nunca la habría puesto en conflicto con lo natural, con la humanidad natural. Lo que tal vez se debiera a que su actitud frente a la naturaleza era por completo la del hombre del sud, a que su goce provenía de percibir naturalmente el color, la línea y el sabor de las cosas, y no a la sensación de distancia y de alejamiento de la naturaleza que tienen el hombre de las ciudades y el burgués. Así, por ejemplo, no gustaba de Rousseau, no captaba su importancia en la historia intelectual, su retórica grandiosa; siempre olfateaba en el filósofo ginebrino relentes de domesticidad, de bajo fondo. Vulgaridad. Entre los cuentistas alemanes, su preferido era Eduard von Keyserling, cu-

[1] En alemán, doctor en filosofía. *N. del T.*

yos *Días de tormenta,* traducidos por ella, aparecieron en una gran revista francesa.

Debemos partir de esta óptica de la cortesía —más exactamente: de la cortesía del *Torquato Tasso,* de Goethe— para comprender su posición frente al arte, algo muy vivo y sustancial para ella. Escribe Rilke, poco después de la guerra, en una de sus cartas a.... —no importa a quién: la carta no está dirigida a la princesa ni tampoco a mí—, que las personas ya no podrán ir a Venecia, como antes de la guerra, por amor a la belleza o para distinguirse, ellas mismas y lo bello, de otras cosas que dejaron en sus casas. No puedo citar exactamente la frase, porque no tengo la carta de Rilke ante mí, pero nuestro poeta quería decirnos que nada, en adelante, después del aterrador despertar, podrá ser tomado y gustado aisladamente, porque todo forma un bloque: la peor fealdad y la mayor belleza. Sólo existe y gravita sobre el hombre aquel despertar: a su lado no hay secesión que valga la pena en nombre de un objetivo o de un ideal particulares. Esta observación de Rilke me causó mucha impresión y algo encontré en ella del sentimiento en que se basan las *Elegías del Duino,* empezadas antes de la primera guerra mundial pero que no pudieron terminarse hasta después de la guerra.

Cuando leí a la princesa esta frase de Rilke, no quiso aceptarla. Su universo era —ya lo dije— el mundo del *Tasso* de Goethe, y detrás de éste, erguido en el resplandor de una atmósfera dorada, el universo de Platón con sus antítesis: la belleza y la verdad, el poeta y la vida, con la belleza considerada como la vivencia eterna del alma, cosas todas que, según la concepción platónica, el acontecimiento más terrible no podría modificar.

Sabía de memoria a Dante, y también a Petrarca, Tasso, Racine. La poesía era para ella una educación del alma, el canon del alma. Lo que llamamos vivencias en la poesía de hoy —el humorismo y la ironía modernas, todo aquello que, en un poema, flota en los límites de lo poético y sólo se mantiene al margen— no le interesaba. De allí que prefiriera el lirismo propiamente dicho al drama, y que no reconociera bastante la insuficiencia profunda de dramas como *La Gioconda* o *Francesca da Rimini,* de d'Annunzio, en que la acción, que se desarrolla entre los discursos de los personajes, está sofocada por el lirismo.

El oído y la vista eran en ella de una extraordinaria acuidad. Por estos dos canales absorbía el goce y el éxtasis. En uno de los

muchos veranos que pasé en Lautschin, leímos juntos toda la *Divina Comedia*. Su sentido de la palabra, de la pulpa y de la epidermis de la palabra, del menor matiz de las consonantes y de las vocales, dejaba estupefacto. Por eso podía gustar de Racine como es debido: verso por verso, palabra por palabra, sílaba por sílaba. Creo que todos los cuadros de todas las galerías de Europa, con todos sus colores, estaban presentes constantemente ante sus ojos. Las personas en quienes la vista y el oído marchan a la par se distinguen por la virilidad de su imaginación. Marie de Thurn y Taxis se había quedado en el entusiasmo, más femenino, que le era propio a un grado supremo y que ocupaba en ella el lugar de la imaginación creadora.

(*Traducción de Julio Muller*)

RUDOLF KASSNER

R I L K E

Fué el primer poeta a quien he oído recitar. De todos los que oí después —y entre ellos debo incluir a cuatro o cinco que tuvieron sobre mí una influencia decisiva— ninguno hablaba de manera comparable a la suya. Por entonces era yo un estudiante que aún estaba lejos de ingresar en la universidad; sabía adónde me llevaban mis inclinaciones, pero nada más. El año anterior había leído parte del *Libro de Horas*. Después le oí recitar sus poemas, en una salita en que por lo común se realizaban exposiciones (una de ellas estaba consagrada a dibujos de Rodin). Varios centenares de lectores empezaban a seguir sus publicaciones recientes. Pero aún no era célebre.

Rilke estaba de pie ante nosotros, delgado, con un extraño rostro: la boca carnosa, abultada, sin belleza, oculta por un bigote de apariencia casi tártara que caía sobre ella; arriba, una frente alta, estrecha, cuyas aristas se aguzaban en las sienes.

Comenzó por los poemas del *Libro de las Imágenes* y por los primeros de *Nuevos Poemas*, acentuando exageradamente las vocales y el ritmo. De momento, me desagradó (más tarde oí a Stefan George recitar de manera análoga, pero con más rigidez). Casi en

seguida este tono se disolvió en una música fascinante, única, inimitable, que hacía sonoramente plástica la palabra. Esta música era suya. ¿Cambió con los años, lo mismo que su poesía? La Princesa Marie Taxis deja entender que modulaba las *Elegías* con una dicción que era distinta de la antigua. Hablando del efecto de su manera de recitar, él mismo nos cuenta que un poema como *Iván el Terrible* se convertía en una especie de realización dramática que mantenía al auditorio en suspenso. Esto se ajusta exactamente a mis recuerdos. ¿Le oímos recitar *Los Zares* aquella tarde? No lo sé, pero sí estoy seguro de que nos leyó *La convención de José, La pantera, Quisiera ser como uno de ellos, El vidente, Bailarina española.* Le oímos también otro de sus poemas: *El carrousel* y recuerdo que, al conjuro de su voz, veíamos girar el *carrousel* hasta llegar al vértigo y que después, agotadas ya sus fuerzas, lo veíamos perder poco a poco velocidad y quedar, finalmente, inmóvil.

Cuando leía el refrán del elefante blanco, Rilke deslizaba entre los versos una leve sonrisa; otra, casi espectral, se perfilaba sobre las páginas, leídas con serena quietud, que describen en *Malte* la muerte del chambelán.

Terminado el acto, lo fuí a saludar. Algunos días después, con motivo de una conferencia que dió sobre Rodin, también hablé con él brevemente. En esa ocasión, como si leyera en mi pensamiento, me advirtió en versos que aparecieron mucho más tarde: "No te fíes demasiado de los libros". ¿He seguido su consejo? Mejor dicho: ¿hasta qué punto lo he seguido? No lo sé. Espero, al menos, que el final del poema se haya realizado.

Vi otras veces a Rilke, pero nunca más tuvimos oportunidad de conversar. Paul Valéry, que no sabía alemán, me preguntó por él. En noviembre de 1922 todavía no se habían encontrado. Envié a Rilke algunos escritos de Paul Valéry que era difícil procurarse en aquel tiempo. "Ha logrado usted atizar una llama tan alta ya . . ." —me escribió. Y después, el 17 de febrero de 1923: "Este invierno lo he pasado feliz viviendo en una de las regiones más hermosas de su obra [la de Valéry], trabajando lleno de entusiasmo en la traducción de gran parte de *Charmes*".

Desde entonces, ¡cuántos conocimientos y amistades han nacido bajo el signo de Rilke! He vivido en Muzot, en la vieja torre del Valais que la hospitalidad más acendrada, la de Werner Reinhart,

hizo suya; allí he podido escuchar el murmullo y el charloteo de las acequias que animan el paisaje; he pasado largas horas en el parque de Duino, lleno de olivos que se desploman sobre una pequeña bahía colmada de luz; también estuve en Bohemia, en el hogar del Príncipe Alex Taxis, acompañado por Rudolf Kassner que me presentó a los dueños.

¡Terraza de Lautschin, libre y a la vez protegida por las copas de los árboles que se inclinan hacia ella! Terraza sobre la cual un viento ligero esparce el perfume de cientos de heliotropos florecidos, "las espléndidas esferas violetas alrededor de las cuales sube y baja, en un juego de delicias, una constelación de mariposas". ¡Círculo mágico de un universo desaparecido!

Allí estaba la princesa, ya muy enferma. A su lado el príncipe, "el viejo maravilloso" (como lo llamaba Kassner), amigo de todos los hombres y de todas las bestias, humano como pocos. En su cara reseca, faunesca, los ojos acogedores y despiertos, aún totalmente aferrados a la vida. Habló de paseos a caballo con la emperatriz Elisabeth, de cacerías en Alaska, de una excursión en el Tibet, entonces cerrado a los occidentales. Una vez hizo alusión a su avanzada edad, y volviéndose: "Si mañana tuviera que tomar parte en una *steeple-chase* en Liverpool, no dudaría un momento en ir".

Frente al príncipe estaba Kassner con su mirar penetrante, cargado de relámpagos, la voz restallante, discutidor, imperativo. Conversación llena de imágenes y de sustancia. Una y otra vez volvía el recuerdo de Rilke: "Cada una de sus palabras revelaba al poeta. Aquí mismo, de pie, en la terraza, hablaba de la *Melancolía* de Durero. La *narraba*. Era incomparable, o sólo comparable a lo más bello que escribió".

Extraña vida de la que surgió su obra. Sin patria, el poeta iba a través de muchos países, huésped de castillos en los que exploraba el árbol genealógico de los dueños como si fuera un mapa, a través de salones y estudios en que hablaba de manera inolvidable, pasando a través de distintos idiomas cuya armonía se plegaba a su voz, resistiéndose a toda atadura y sin embargo fiel, atormentado y encantador hasta que las convulsiones de la época y de su propia alma lo condujeron a la torre de Muzot, su paisaje último, en la frontera de dos grandes idiomas. Percibimos su vida en millares de cartas de las cuales sólo conocemos una parte, porque cada

año se publican colecciones inéditas. Espectáculo singular el de un hombre que no cesa, durante más de veinticinco años, de prodigarse en cartas, que no cesa en estas cartas de reflejarse, de descubrirse, de darse y de negarse a la vez con la más tierna cortesía.

Desarrollo singular el de la obra de Rilke, erguida solitariamente en el círculo de su idioma. ¿Es el mismo Rilke quien escribió *El Libro de Horas* y los *Sonetos a Orfeo*? Siempre un nuevo empezar, siempre. Y hasta en su lecho de muerte tiende la mirada escrutadora sobre riberas aún lejanas, porque su evolución no ha terminado después de las veladas invernales, cuando al fin publicó las *Elegías* y los *Sonetos*. ¿Hacia dónde apuntan los poemas de sus últimos años?

¡Y qué misterio en la tan extraña selección que regula el curso de su obra!

HERBERT STEINER

EL RILKE DE ANGELLOZ

Lo que más asombra en la personalidad de Rilke no es la extraordinaria sensibilidad del poeta y del hombre, ni esa púdica distinción en cuya pintura aguzan sus adjetivos los biógrafos, sino el hecho opuesto de cómo este sensible pudo hallar en sí la fuerza suficiente para afrontar el mundo por grados, construir en él vastos círculos que tocaban sucesivamente mayor número de cosas reales y "pesadas", hacer de su espacio un sistema ordenado y verosímil, y terminar, todavía, dando muestras de la suficiente potencia objetivadora para elaborar con carácter de mitos sus ideas de la muerte propia, de Dios Venidero, del Angel suma de lo invisible y de la unidad de los tiempos.

No es entonces su delicadeza sino su fuerza lo que convierte a Rilke en figura excepcional y hasta anacrónica. En este mundo nuestro del siglo XX, donde tantos violentos y tantos originales reclaman nuestra atención hacia sus rotundos fragmentarismos, en este mundo que hipertrofia sus dolores y su "tranche de vie", la obra y la vida de Rilke se levantan como fenómenos marginales. Pero cuando pensamos que este poeta ha convivido con los hombres del siglo, que aguantó sus problemas y sufrió de sus males, advertimos que las dulces maneras del ex-cadete de Saint-Pölten, la exqui-

sita cortesía de quien andaba entre damas o buscaba la soledad, no eran sino modos necesarios de una porfiada intención de luchar contra la corriente.

Sin esfuerzo surgen esos rasgos de la lectura del *Rilke* de J.-F. Angelloz [1], libro largamente esperado y que responde a las exigencias de una obra de conjunto sobre el poeta, necesaria y oportuna. Sólo hay que lamentar —y esto es demasiado— que en su propósito de dibujar la esfera acabada del itinerario poético rilkeano, Angelloz apenas tocara importantes aspectos de la vida de Rilke, como el capítulo de sus amistades femeninas, o no se detuviera bastante en las motivaciones individuales de la obra, en el "personaje" propiamente dicho. Atrapado por el encanto y lenguaje del poeta, Angelloz describe una peripecia lírica y una concepción general, pero al hacerlo se inhibe excesivamente como crítico. Con excepción quizá de las páginas dedicadas a Rodin, las referencias a lugares, personas y hechos no bastan en este libro para situar al biografiado más acá de esa aura intemporal que su obra respira. Al dejarse ganar Angelloz por ese ambiente, se ha vedado a sí mismo la confrontación de la obra rilkeana con la vida y la literatura de nuestra época, indispensable en una biografía de este tipo. También en la exposición de las condiciones y del carácter "europeo" de Rilke, el autor ha evitado demorarse en el estudio de las relaciones del poeta con la tradición literaria alemana, particularmente con la tradición romántica.

Angelloz hace descansar la estructura de su libro sobre una oposición fundamental que sintetiza para él la carrera espiritual del poeta: la oposición entre el Yo y las Cosas. En el primer término está el Rilke de los poemas sentimentales de juventud y de los problemas sentimentales de *Malte;* en el segundo, el autor de la gran objetivación de *Elegías* y *Sonetos,* preparada por la época de los *Dingedichte.* Aunque esquemática, la caracterización es indudablemente exacta, pero lo que en ese esquema se olvida es precisamente el hecho de que Rilke, al pasar de una etapa a otra, no hizo sino superar la versión decadente del romanticismo subjetivista, para plantear de nuevo a la poesía europea los problemas y los grandes temas propuestos en la época de oro del Romanticismo alemán y ofrecer de ellos soluciones nuevas, pero llenas del mismo espíritu ordenador y universal que había caracterizado la creación de Novalis y el programa de los Schlegel.

1 "Mercure de France", París, 1952.

Calificar la primera época de Rilke como "neo-romántica" para oponerla, como lo hace Angelloz, al período que él llama del "heraldo de las cosas", no es sino oponer el momento efímero y crítico del romanticismo a su momento más capital y permanente. Recordemos que, con excepción quizá del tema de la "muerte propia", todos los otros que caracterizan la poesía de Rilke están ya enteros en la gran poesía romántica: la idea de "lo invisible", la de la unidad de los tiempos, la celebración de la tierra, la virtud del canto. Lo que resulta admirable y significativo es que, en plena decadencia del romanticismo alemán, fuera un poeta extranjero quien retomara sus grandes líneas tradicionales para construir sobre ellas el cosmos unitario de las *Elegías*. Porque Rilke, que dió uno de los tonos más altos en la poesía de lengua alemana, no nació en su tradición sino que hubo de asimilársela, sufriendo, de manera aguda, el problema de ser miembro de una "nación" inexistente, en medio del mosaico racial y lingüístico que tenía en Praga su ejemplo.

Esta obra de Angelloz muestra de modo bastante claro —desde la fascinación de la religiosidad rusa al esteticismo francés— la diversidad de las influencias que hubo de afrontar el joven poeta, quien careció siempre de un hogar cultural, y de las ventajas pero también de las limitaciones que él hubiera entrañado. La presión adversa de tales condiciones está en la raíz del carácter de Rilke como perfecto "europeo" y también, de modo fundamental, en la de su poesía totalizadora y conclusa. En la cita de *Malte* con que Angelloz inicia el capítulo III, el propio Rilke se ha referido a ello: "Y pensar que yo habría llegado a ser un poeta semejante (como Jammes) si hubiese podido habitar en algún lugar de este mundo, en una de esas tranquilas casas rurales de las que nadie se ocupa".

El que Rilke, frente a eso que no pudo ser, levantara la gran arquitectura de las *Elegías del Duino,* pasando de la efusión sentimental e impresionista a la creación de "cosas de arte" (*Kunstdinge*) basta para medir el esfuerzo de quien así pudo llegar a ellas partiendo desde esa cómoda introversión tan cara a la intelectualidad germánica, destruyendo sus límites pero conservando su mismo encanto sensible y su poder de misterio. En este extranjero de lengua alemana, el espíritu del Romanticismo produjo uno de sus máximos frutos, expresión cumplida de ese anhelo de orden y de esa visión universal que habían caracterizado los albores románticos para terminar perdiéndose en la sordina de un individualismo crepuscular.

Para que los valores de ese movimiento mostraran de nuevo su vitalidad, precisábase, parece, que fueran tomados desde fuera en su pura objetividad. Tal fué la obra de Rilke. Ella se convierte no sólo en mérito del artista, sino también de la tradición que se mostró así capaz de semejantes retoños, en una visión lírica de amplio contenido, construída con entera verosimilitud y con una potencia productora de imágenes místicas capaz de desmentir, por su sola existencia, muchos de los reproches dirigidos al calumniado movimiento, como el de Weidlé cuando escribe: "El romanticismo es una soledad orgullosa o resignada. El romanticismo es el fin del estilo" [1]. Al partir de la efusión para llegar a un universo objetivo, Rilke recorrió a la inversa el camino histórico del romanticismo, superando la miseria de sus formas últimas para osar de nuevo sus planteos iniciales, mas con un espíritu moderno que seculariza del todo los contenidos filosóficos y religiosos de la poesía romántica [2], y ofrece un mundo sostenido por la potencia de una forma que es artística sin ser gratuita, y que puede presentarse como síntesis entre la finalidad romántica y la estética post-simbolista de los franceses.

El propio Angelloz, al analizar el período que termina en el *Libro de las Imágenes*, destaca los términos de esa trayectoria: "Le poète, qui voulait célébrer la fête de son Moi, semble se préparer inconsciemment à dire la grandeur de l'Etre unique. Par là il s'eloigne du lyrisme qui exprime l'individu et tend vers un lyrisme d'où le Moi est absent; du néo-romantisme de esa jeunesse il va vers l'expressionisme dont il est le grand précurseur".

Agreguemos que ese "expresionismo" cabe íntegro en el carácter de lo Romántico y que, al haberlo alcanzado en la misma época de Dada, en el mundo del individualismo más desesperado y anárquico, el tierno Rilke se nos muestra como la más alta expresión lírica de una voluntad de orden.

ALFREDO TERZAGA

1 W. Weidlé: *El destino actual de las letras y las artes,* (Emecé, Buenos Aires, 1943).

2 Véase nuestro artículo: "Novalis y la poesía absoluta", SUR, Nº 207-208.

LOS ESTADOS UNIDOS Y EL FUTURO DE RUSIA[1]

I

La virulencia con que los norteamericanos rechazan las miras y la práctica de quienes hoy gobiernan en el Kremlin implica, de la manera más intensa, la creencia y el deseo de que otras miras y prácticas rusas reemplacen, en Rusia, a las actualmente conocidas. Permítaseme, con todo, preguntar si hay en nuestras mentes una imagen nítida de cuáles puedan ser esas miras y prácticas, y de las vías que los norteamericanos han de seguir para promoverlas. En nuestros días, especialmente, cuando la coexistencia de los dos sistemas en el mismo planeta ha suscitado en todas partes tan grandes ansiedades y angustias sobre el éxito de su continuación, hay una tendencia general a sustituir o identificar la imagen de una Rusia diferente y más aceptable con el problema de la victoria o la derrota de una guerra futura. Algunos norteamericanos están ya readquiriendo, ante la mera posibilidad de una guerra, el mal hábito norteamericano de suponer que hay algo terminante y positivo en toda decisión militar: que es el fin, el dichoso fin de algo, más que el comienzo.

Aun sin considerar el sacrificio y la sangre que la guerra significa, no puede haber error mayor. Una guerra contra el poder soviético que, en un sentido militar, pudiéramos considerar relativamente afortunada (y debemos recordar que ninguna guerra semejante podría resultar más que relativamente afortunada), poco o nada significaría para el logro de una solución tal como la que podemos desear. A lo sumo, podría hacer más inmediatos varios aspectos de un problema que ya existe y que todo norteamericano opuesto a la

[1] George F. Kennan, autor del presente artículo, es considerado en los Estados Unidos como uno de los conocedores más profundos y equilibrados de los problemas de Rusia, país en donde ha residido varios años desempeñando tareas diplomáticas. En su carácter de consejero del Departamento de Estado norteamericano ha sido el creador de la llamada "política de contención" respecto a la Unión Soviética, cuyo principal postulado es el de la posibilidad de convivencia pacífica de los sistemas capitalista y comunista. *N. de la R.*

conducta del Soviet debe encarar, con guerra o sin ella. Es el problema de la Rusia que preferiríamos ver: la Rusia con la cual conviviríamos, por así decirlo, fácilmente; la Rusia que permitiría un orden mundial mucho más estable; la Rusia a que sería lógico y satisfactorio aspirar.

Este problema de la posibilidad de una Rusia diferente y preferible no es, en modo alguno, una cuestión de guerra o de paz. No es de la guerra en sí de donde puede surgir tal Rusia. En efecto, sería casi imposible seguir ese rumbo, a menos que nos auxiliaran muchos esfuerzos sagaces y enérgicos, además del militar. Por lo demás, el que sigamos sin guerra verdadera no impedirá la aparición de una Rusia diferente. Todo eso depende de muchas otras cosas que muchos deberán hacer, en la guerra o la paz. Los norteamericanos no podrán hacerlas todas. En la medida en que requieren la acción directa, la mayor parte de ellas no están en nuestras manos. Pero nuestras probabilidades de influir en el resultado son muy importantes, y debemos recordar que pueden presentarse ocasiones en que nuestros esfuerzos sean capaces de inclinar la balanza a uno u otro lado. Por este motivo nuestra relación con el futuro de Rusia es cosa digna de todo nuestro interés. Y en nuestros esfuerzos por determinarlo, dos puntos son importantísimos: 1º, debemos saber qué queremos; 2º, debemos saber cómo conducirnos para facilitar, más que para impedir, la realización de lo que queremos. He usado adrede la palabra "facilitar", pues tenemos que vérnolas con un país extranjero y nuestro papel puede ser, a lo sumo, marginal y complementario del papel, mucho más importante, que otros han de representar.

II

¿Qué clase de Rusia desearíamos ver ante nosotros, como compañera nuestra en la comunidad mundial?

Lo primero que debemos precisar es la Rusia a que es inútil aspirar. Tal Rusia, la que *no podemos* esperar, es fácil de imaginar y describir: sería un país capitalista y liberal democrático, con instituciones muy parecidas a las de nuestra república.

Si examinamos ante todo la cuestión del sistema económico, advertimos de inmediato que Rusia ha conocido apenas empresas privadas como las que nos son familiares en nuestro país. Ya en la época prerrevolucionaria el gobierno ruso ejerció un estricto contralor sobre

varias actividades económicas —en particular sobre el transporte y la industria de guerra— que entre nosotros han sido tradicionalmente, o al menos normalmente, privadas. En épocas anteriores de la historia rusa existieron, desde luego, familias distinguidas de capitalistas privados, famosos por sus arriesgadas iniciativas en las inexploradas extensiones del reino. Pero en general el capital privado actuó más visiblemente en el intercambio que en la producción de artículos. El gran negocio vernáculo fué el comercio, más que la manufactura. Y los negocios no adquirieron tan alta reputación como en Occidente. Hubo una clase comercial tradicional y profundamente rusa, pero sin que llegara a destacarse por la amplitud de sus miras o por una clara noción de sus responsabilidades frente a la sociedad. Sus descripciones en la literatura rusa suelen ser negativas y desdeñosas. Los miembros de la clase terrateniente, cuyos gustos y prejuicios eran decisivos en el ámbito social, menospreciaban los negocios y procuraban evitar toda participación en ellos. La lengua rusa, en efecto, nunca tuvo expresión equivalente a "hombre de negocios"; sólo conoció la palabra para designar "comerciante", y este término no siempre llevó una connotación halagüeña.

Al industrializarse Rusia en un súbito impulso de actividad que surgió entre un siglo y otro, se hizo evidente la falta de una adecuada tradición de responsabilidad y disciplina por parte de la clase capitalista, y una ausencia general de preparación por parte del estado y la sociedad toda, para enfrentarse con esos nuevos ímpetus. Este desarrollo industrial, basado sobre todo en la empresa privada más que en la propiedad corporativa largamente distribuída, se caracterizó por una rápida acumulación de fortunas en manos de familias e individuos que no siempre estaban preparados para tal afluencia. La manera en que el dinero se gastaba solía parecer tan poco loable como los medios mediante los cuales había sido acumulado. Capitalistas y obreros vivían en estrecha proximidad: muchos propietarios de fábricas vivían, en efecto, dentro del radio de sus fábricas. Tales condiciones solían parecerse más al molde del primer capitalismo industrial revolucionario descrito por Marx, que a las condiciones de los países avanzados de Occidente. Cosa que pudo tener cierta relación con el triunfo del marxismo en Rusia. El capitalista industrial ruso era por lo general visible, en carne y hueso; tenía a menudo la vulgaridad —y a veces, aunque no siempre, la vulgaridad y la dureza— del capitalista de las primeras caricaturas comunistas.

Todo esto demuestra que, cualquiera que haya sido la empresa privada en la Rusia zarista, no llegó a gozar ante los ojos del pueblo de nada parecido al respeto y la importancia que, a principios de este siglo, adquirió en países de tradición mercantil más antigua. Con el tiempo quizá llegara a adquirirla. Las perspectivas mejoraban sin cesar. Antes de la revolución hubo en Rusia ejemplos de organización industrial eficaces y progresivos, en constante desarrollo.

Pero todo eso, debemos recordarlo, ocurrió hace mucho tiempo. Treinta y cuatro años han pasado desde la revolución. Esos años, en las duras condiciones de la vida soviética, han presenciado el paso de toda una generación. De los individuos que hoy son capaces de influir en el curso de los acontecimientos en Rusia, sólo una insignificante minoría recuerda los días prerrevolucionarios. La generación más joven sólo comprende o concibe el capitalismo estatal impuesto por el régimen soviético. Y nosotros hablamos aquí de algo que no pertenece siquiera al presente, sino a un futuro indefinido.

Si tenemos en cuenta lo anterior, comprenderemos que no existe una concepción nacional rusa que permita el próximo establecimiento, en Rusia, de nada parecido a la empresa privada, tal como nosotros la conocemos. Lo cual no significa que dicha concepción no pueda desarrollarse algún día. Puede desarrollarse, si las circunstancias son favorables. Pero nunca producirá un sistema idéntico al nuestro. Y nadie podrá forzar su ritmo, en especial nadie de fuera.

Es cierto que el término "socialismo" se ha empleado durante muchos años en muy estrecha relación con el término "Soviet", tan odiado por tanta gente dentro y fuera de los límites de la Unión Soviética. Pero resulta demasiado fácil sacar conclusiones falsas de este fenómeno. Es presumible que el comercio minorista y el desempeño de los pequeños servicios individuales, tan importantes para la holgura de la vida diaria, puedan volver algún día en Rusia a manos privadas. En el ámbito de la agricultura, como hemos de ver dentro de poco, resurgirá en gran parte el trabajo y la iniciativa privada. Es posible que el sistema de producción mutua basado en grupos de artesanos (*artels*) —sistema peculiarmente arraigado en la tradición y las concepciones rusas— derive alguna vez hacia instituciones económicas que representarían una innovación altamente importante y promisora en el acercamiento de los modernos problemas del capital y el trabajo. Pero vastas secciones de la vida económica, concebidas por nosotros como dependencias normales de la

empresa privada, permanecerán sin duda en manos nacionales durante largo tiempo en Rusia, sea cual fuere la autoridad política. Esto no debería sorprender a ningún norteamericano ni debería ofender a nadie. No hay razón para que la forma de la vida económica rusa —salvo algunas grandes excepciones que ya hemos de mencionar— sea considerada como asunto de vital interés para el mundo exterior.

La agricultura merece en estas consideraciones un lugar especial. La empresa agrícola es el talón de Aquiles del sistema soviético. En manos privadas, es una concesión a la libertad humana y a la iniciativa individual: una concesión que el verdadero bolchevique considera abominable. Colectivizada por la fuerza, requiere un elaborado mecanismo de sujeción si el agricultor está destinado a permanecer en su tierra y producir. La colectivización forzosa de la población agrícola es, probablemente, la causa mayor de descontento en la Unión Soviética —salvo, quizá, la crueldad excesiva de la policía, con la cual está en estrecha relación. Puede darse por cierto que una de las primeras medidas de cualquier autoridad progresiva en Rusia sería abolir el odiado sistema del ilotismo agrícola y restaurar en los campesinos el orgullo y el incentivo de la propiedad privada, así como la libre distribución de los productos agrícolas. Las granjas colectivas pueden seguir, y acaso sigan, existiendo, pues el rasgo más repudiable del actual sistema no es el concepto mismo de la cooperación productiva, sino el elemento de sujeción que su aplicación encierra. Las colectividades de mañana serán cooperativas voluntarias, no casamientos forzosos.

Para volver al aspecto político, ya hemos dicho que no podemos aguardar la aparición de una Rusia liberal democrática según los moldes norteamericanos. En esto nunca insistiremos bastante. No queremos decir que el futuro régimen ruso habrá de ser necesariamente antiliberal. No hay tradición liberal tan noble como la que existió en la Rusia del pasado. Muchos individuos y grupos rusos de nuestros días están muy imbuídos de esa tradición y harán todo lo posible por convertirla en el elemento dominante del futuro ruso. En ese esfuerzo, podemos desearles éxito sin reservas. Pero no los ayudaremos si nos inclinamos a esperar que ocurran demasiadas cosas demasiado pronto, o si confiamos en que consigan algo parecido a nuestras propias instituciones. Estos liberales rusos tienen que andar por un camino nada llano. Encontrarán en su país a una generación joven que sólo ha conocido el poder soviético y que ha

sido adiestrada para pensar subconscientemente en los términos de ese poder, aun odiándolo. Muchas características del sistema soviético subsistirán, aunque sólo sea por la razón de que ha sido destruído todo aquello que habría podido reemplazarlas. Y algunas características merecerán subsistir, pues ningún sistema que tenga décadas de existencia carece absolutamente de méritos. Cualquier programa de gobierno para una futura Rusia debe ajustarse al hecho de que ha transcurrido un interludio soviético que ha dejado huellas, tanto positivas como negativas. Y ninguna ayuda encontrarán los miembros de los futuros gobiernos rusos en los doctrinarios e impacientes bien intencionados que, en Occidente, esperan de ellos una réplica del sueño democrático occidental, sólo porque los ven buscar un sustituto decente para lo que hoy llamamos bolcheviquismo.

Sobre todo a nosotros, los norteamericanos, nos corresponde reprimir y, si es posible, acabar de una vez por todas con nuestra inveterada tendencia a juzgar a los demás por la medida en que llegan a parecérsenos. En nuestras relaciones con el pueblo de Rusia es importante como nunca reconocer que nuestras instituciones pueden no tener pertinencia con un pueblo que vive en otros climas y condiciones, y que puede haber estructuras sociales y formas de gobierno en nada parecidas a las nuestras sin ser pasibles de censura. No hay motivo para que esto nos sorprenda. En 1831, de Tocqueville observó atinadamente desde los Estados Unidos: "Cuanto más examino este país, más penetrado me considero de esta verdad: nada hay de absoluto en el valor teórico de las instituciones políticas y su eficacia depende casi siempre de las circunstancias originales y de las condiciones sociales del pueblo a que han sido aplicadas".

Las formas de gobierno se forjan al fuego de la práctica, no al vacío de la teoría. Responden al carácter nacional y a las realidades nacionales. Mucho de bueno hay en el carácter nacional ruso, y las realidades de ese país claman por una forma de administración más digna de tales méritos. Esperemos que llegue. Pero cuando el poder soviético haya terminado, o cuando su espíritu y sus representantes empiecen a cambiar (pues el resultado último puede ser uno u otro), no empecemos a revolotear nerviosamente sobre quienes los sucedan, aplicándoles a diario el papel tornasolado para comprobar si sus contexturas políticas responden a nuestro concepto de lo "democrático". Démosle tiempo. Dejémolos ser rusos. Dejémolos resolver sus problemas internos a su manera. Los caminos por los cuales los pueblos llegan a un gobierno digno e ilustrado son cosas que cons-

tituyen el proceso más hondo e íntimo de la vida nacional. Nada hay más incomprensible para los extranjeros, nada en que la ingerencia exterior pueda ser más inútil. Hemos de ver más adelante que ciertas características del futuro estado ruso tienen una genuina relación con el mundo externo. Pero no debemos incluir entre ellas la forma misma de gobierno, siempre que no salga de ciertos límites muy definidos tras los cuales empieza el totalitarismo.

III

¿Cuáles debemos incluir, entonces? ¿Cuál es la Rusia que podemos aguardar razonable y justamente? Como miembros responsables de la comunidad mundial ¿qué atributos tenemos derecho a buscar en la personalidad de un estado extranjero y, en especial, de Rusia?

Podemos aguardar, ante todo, un gobierno ruso que, a diferencia del que ahora conocemos, sea tolerante, abierto y sincero en sus relaciones con los demás estados y pueblos. Tal gobierno desecharía esa posición ideológica según la cual sus propósitos no pueden prosperar realmente a menos que todos los sistemas de gobierno ajenos a su contralor resulten subvertidos y, con el tiempo, destruídos. Ese gobierno abandonaría el recelo paranoico que tan bien conocemos y accedería a considerar el mundo externo, nuestro país inclusive, tal como es en la realidad y como siempre ha sido: ni del todo bueno, ni del todo malo; ni del todo digno de fe, ni del todo indigno (aunque sólo sea porque la fe tiene importancia muy relativa en los asuntos exteriores). Ese gobierno llegaría a admitir que ese mundo externo no está en modo alguno complicado en diabólicos designios para invadir a Rusia y dañar a su pueblo. Al considerar de este modo el mundo externo, los hombres de estado de la futura Rusia podrán acercarse a él con tolerancia y buen humor, defendiendo sus intereses como deben hacerlo los hombres de estado, pero sin suponer que sólo podrán acrecentarlos a expensas de los intereses ajenos, y viceversa.

Nadie pide una confianza candorosa y pueril; nadie pide un fatuo entusiasmo por todo lo que sea extranjero; nadie pide que se ignoren las genuinas y legítimas diferencias de intereses que han caracterizado siempre —y que siempre caracterizarán— las relaciones entre los pueblos. Debemos esperar no sólo que los intereses

nacionales de Rusia continúen, sino que se afirmen vigorosa y confiadamente. Pero en un régimen que podríamos estimar como un progreso sobre el actualmente conocido, todo eso se lograría en una atmósfera de lealtad y moderación: el representante extranjero no sería ya tratado y considerado como un poseído del demonio; se admitiría que puede existir, hacia un país extranjero, cierta curiosidad inocente y legítima que es posible satisfacer sin daño fatal para la vida de ese país; se comprendería que puede haber en el extranjero intereses comerciales individuales que no apunten a la destrucción del estado ruso; se concedería, en fin, que personas deseosas de atravesar los límites internacionales pueden tener —y hasta tienen, en la mayoría de los casos— otros motivos que el "espionaje, el sabotaje o la táctica "diversionista": motivos tan triviales como el placer de los viajes o el impulso que lleva a la gente a visitar, de vez en cuando, a sus parientes. Podemos esperar, en suma, que el grotesco sistema de anacronismos que llamamos Cortina de Hierro desaparezca del mundo, y que el pueblo ruso, que tanto tiene que dar y recibir como miembro maduro de la comunidad mundial, no sea ya vejado por una policía que lo trata como a niños demasiado pequeños para tener contacto normal con el mundo adulto, demasiado poco de fiar para que se las arreglen por sí solos.

En segundo término, al admitir que el sistema interno del gobierno es, en lo esencial, cosa que sólo a Rusia concierne y puede diferir profundamente del nuestro, tenemos derecho a esperar que el ejercicio de la autoridad gubernamental se detenga firmemente ante esa línea tras la cual comienza el totalitarismo. Específicamente, podemos aguardar que cualquier régimen que pretenda distinguirse favorablemente del actual dejará de esclavizar su propio trabajo, industrial y agrícola. Hay una razón para ello: una razón más importante aún que el desagrado que sentimos al presenciar los abominables detalles de ese tipo de opresión. Cuando un régimen resuelve esclavizar a su población obrera, necesita mantener su sistema mediante un mecanismo de coerción tan vasto que la imposición de la cortina de hierro es casi automática. A ningún grupo gubernamental le gustará admitir que sólo puede dirigir a su pueblo considerándolo y tratándolo como a criminales. Por eso hay siempre una tendencia a justificar la opresión interna señalando la amenazadora iniquidad del mundo externo. Y en tales circunstancias el mundo externo debe ser mostrado como algo infame: infame al punto de la caricatura. Ocultando cuidadosamente la

realidad tras su cortina de hierro, el régimen describe a su pueblo "el extranjero" con todos los matices del horror, así como las madres llenas de celo procuran intimidar a sus niños y fortalecer su autoridad urdiéndoles la siniestra imagen de un siniestro "algo" que "se los llevará si no tienen cuidado".

De este modo, el exceso de autoridad impone inevitablemente a cualquier gobierno una conducta antisocial y agresiva frente a los demás gobiernos, convirtiéndolo en algo que concierne a la comunidad internacional. El mundo no está harto de esta comedia sólo a causa de las interminables y fastidiosas mentiras que acarrea: ha comprendido al fin que esa comedia es tan irresponsable y peligrosa que, sostenida durante algún tiempo, se convertiría fácilmente en el riesgo mayor para la estabilidad y la paz mundial. Por tal motivo, aunque reconocemos que distinciones tales como libertad y autoridad son muy relativas, y si bien admitimos que el noventa y nueve por ciento de dichas distinciones no son asunto nuestro cuando conciernen a países extranjeros, seguimos insistiendo en que ése es un ámbito en que ningún gobierno de ningún país grande puede moverse sin crear a sus vecinos los problemas más arduos. Ése es, precisamente, el ámbito en que el régimen de Hitler se sintió a sus anchas y en que el gobierno soviético se ha movido por lo menos durante los últimos quince años. Podemos afirmar lisa y llanamente que es imposible concebir relaciones satisfactorias con un futuro régimen ruso que no se aparte de esa zona peligrosa.

Lo tercero que podemos esperar de una Rusia nueva es que deje de abrumar con un yugo opresor a otros pueblos que tienen el instinto y la capacidad de afirmar su idiosincrasia nacional. Ahondamos así un tema muy delicado: no lo hay más difícil y traicionero en toda la gama de los problemas políticos. En las relaciones del pueblo ruso propiamente dicho con los otros pueblos vecinos situados fuera de los confines del antiguo imperio zarista —y asimismo con los grupos nacionales no rusos incluídos dentro de ese imperio—, no puede concebirse un modelo de fronteras o de fórmulas institucionales que, medido según los conceptos predominantes hasta la fecha, no levantase violentos resentimientos e implicase innegables injusticias en muchas partes. Si en ese sector del mundo el pueblo sigue considerando los límites nacionales y los problemas de las minorías tal como los consideró en el pasado y siguen considerándolos aún hoy, los norteamericanos harán muy bien en abstenerse de arriesgar ninguna posición, pues cualquier

remedio que propongan se convertirá algún día en una fuente de grandes amarguras y acabará envolviéndolos en controversias que poco o nada tienen que ver con el problema de la libertad humana.

Lo evidentemente necesario, la única solución digna del estímulo norteamericano, es la aparición, entre todos los pueblos interesados, de un espíritu capaz de dar a las fronteras y a las fórmulas institucionales, en esa zona peligrosa, una significación nueva y muy reducida. No podemos decir si ese espíritu ha de surgir realmente. Y precisamente porque no es posible asegurarlo, los norteamericanos deberán mostrarse muy cuidadosos al apoyar o estimular cualquier solución específica, pues es imposible saber qué significan las soluciones hasta que no se vea claro el espíritu que las mueve. ¿Cómo saber si un grupo nacional determinado requiere un estado especial, o un estado federal —alguna rama especial del gobierno propio local—, o un estado que no sea en modo alguno especial, mientras ignoremos el clima psicológico en que esos arreglos se cumplirán? En los límites de la gran familia rusa hay pueblos de carácter etnológico no ruso cuya existencia económica está íntimamente ligada a la de Rusia. En el futuro deberíamos anhelar que esos vínculos económicos se desligaran lo menos posible: eso garantizaría normalmente una estrecha relación política. Pero su naturaleza dependería siempre de la actitud que prevaleciera en ambos lados de la línea: del grado de tolerancia y comprensión con que los pueblos relacionados (y no sólo el pueblo ruso) fueran capaces de contribuir al establecimiento de tales relaciones.

Todos estamos de acuerdo, por ejemplo, en que los países del Báltico nunca se verán de nuevo obligados, contra los sentimientos más íntimos de sus pueblos, a una relación cualquiera con el estado ruso. Pero sería insensato de su parte rechazar arreglos cooperativos con una Rusia tolerante y antiimperialista que deseara realmente sobreponerse al triste recuerdo del pasado y basar sus relaciones con los pueblos bálticos en un respeto y desinterés genuinos. Otro ejemplo: Ucrania es digna de reconocimiento por el genio peculiar y por la capacidad de su pueblo y por las posibilidades de su desarrollo como entidad lingüística y cultural. Pero económicamente, Ucrania es tan parte de Rusia como Pensilvania de los Estados Unidos. ¿Quién puede señalar el régimen que conviene a Ucrania sin saber el carácter de la Rusia con la cual tendrá que ajustarse? Y en cuanto a los estados satélites: todos deben recobrar y recobrarán su independencia, pero no se prepararán un futuro promisor y estable si

cometen el error de dejarse llevar por la venganza y el odio hacia el pueblo ruso, que ha compartido su tragedia, y si procuran basar su porvenir en la explotación de las dificultades iniciales que encontraría un régimen ruso bien intencionado, deseoso de sobreponerse a la herencia del bolcheviquismo.

Es inútil subestimar la aspereza de esos problemas territoriales, aun suponiendo por parte de los pueblos relacionados la mejor buena voluntad y la tolerancia más amplia. Algunas disposiciones tomadas al término de la segunda guerra mundial (empeoradas hoy por la política deliberada de algunos gobiernos que, prematuramente, convierten lo provisional en lo definitivo) representan sin duda algunas riesgosas situaciones que no aseguran un futuro de paz. Algún día, esas disposiciones cambiarán. Y los pueblos relacionados deberán emplear mucho tacto y una indulgencia rayana en lo milagroso para que esos cambios no dejen un lastre de violencia y amargura. Los pueblos de Europa deben agradecer esta desdichada situación al calculador cinismo de los jefes bolcheviques y a la amable indulgencia de los poderes occidentales.

Uno de los más grandes opositores alemanes en tiempos de Hitler, refiriéndose al riesgo que corría su vida durante la última guerra, escribió a un amigo de Inglaterra: "Para nosotros, Europa será, después de la guerra, menos un problema de fronteras y soldados, de enormes organizaciones y grandes planes, que . . . la cuestión de cómo puede restaurarse en el corazón de nuestros ciudadanos la imagen del hombre" [1].

Ojalá hubieran respetado las horcas nazis la vida de ese hombre, en bien del presente y del futuro: era recto y valiente, y hombres como él serán imprescindibles si el porvenir de la región comprendida entre el Elba y el estrecho de Bering quiere ser más feliz que en el pasado. Todo norteamericano que aspire a influir benéficamente en esa parte del mundo, debería hacer comprender a los amigos que tenga tras la Cortina de Hierro que es insensato persistir con los tristes e inútiles manejos de los llamados límites nacionales y de las candorosas lealtades de los aturdidos grupos lingüísticos que han pasado por gobiernos en esa parte del pasado. Hay cosas mucho más importantes que decidir por dónde debe pasar un límite: lo que hace falta a uno y otro lado del límite es tolerancia, madurez, humildad ante las penurias del pasado y los problemas

[1] *A German of the Resistance. The Last Letters of Count Helmuth James von Moltke.* Londres, Oxford University Press, 1948.

del futuro, y la certeza de que ninguno de los problemas del futuro de cualquier pueblo europeo podrá resolverse enteramente, o siquiera primariamente, dentro de los límites nacionales.

Éstas, pues, son las cosas que un norteamericano bien intencionado puede esperar de la Rusia del futuro: que levante para siempre la Cortina de Hierro, que admita ciertas limitaciones en la autoridad interna del gobierno, que abandone, por ruinoso e indigno, el antiguo juego de la expansión y la opresión imperialista. Si no está preparada para eso, la Rusia del futuro apenas se distinguirá de la que hoy tenemos ante nosotros y su advenimiento no merecerá la preocupación y el afán de un solo norteamericano. Si está preparada, los norteamericanos no necesitarán inquietarse por su naturaleza y sus propósitos: las demandas básicas de un orden mundial más estable se habrán satisfecho y la medida en que un pueblo extranjero puede ofrecer pensamientos y sugestiones útiles estará colmada.

IV

Lo anterior en cuanto a la Rusia que desearíamos ver. ¿Cómo debemos conducirnos los norteamericanos para apresurar la llegada de tal Rusia, o por lo menos para acercarnos a ella?

Al referirnos a este tema tendremos que distinguir cuidadosamente entre acción directa, o sea toda acción nuestra directamente relacionada con personas o hechos situados tras lo que hoy llamamos la Cortina de Hierro, y acción indirecta, o sea la acción que incide sobre otras cosas —sobre nosotros mismos, digamos, o sobre nuestras relaciones con otros pueblos— y que se relaciona con el mundo soviético sólo oblicua e incidentalmente.

Por desgracia, la situación actual del mundo exige que la posibilidad de una acción directa norteamericana cuyo fin sea el que hemos discutido se encare ya como una posibilidad de guerra, ya como una prolongación del presente estado "sin verdadera guerra". Tendremos que resignarnos a examinar la primera de esas contingencias, pues ha llegado a ser la expectativa dominante en el espíritu de mucha gente.

En caso de que haya guerra ¿qué podemos hacer directamente para apresurar la aparición de una Rusia más deseable? Podemos conservar una imagen firme y nítida de la Rusia que desearíamos ver y estar persuadidos de que las operaciones militares procuran que llegue a existir.

La primera parte de esta labor es negativa: no nos dejemos perturbar por conceptos inoportunos o equívocos de los propósitos militares. Esta vez podemos evitar la tiranía de los *slogans*. Podemos evitar que nos confundan ciertas frases grandiosas, irreales, vacuas, que sólo se proponen hacernos más llevadero el cruento y terrible negocio que hemos emprendido. Podemos recordar que la guerra —causa de embrutecimiento, destrucción y sacrificio, de separaciones, desintegración familiar y corrosión de los pilares más firmes de la sociedad— es un proceso que por sí solo no puede lograr miras positivas: la victoria militar misma es sólo el requisito preliminar de un logro ulterior más positivo, que aquélla hace posible pero no asegura de ninguna manera. Esta vez podemos tener el valor moral de recordar que la violencia internacional es, con respecto a los valores de la civilización, una especie de bancarrota para todos nosotros —inclusive para quienes confían en tener razón; que todos nosotros, vencedores y vencidos, saldremos de una guerra más pobres y más alejados de nuestras metas; que siendo la victoria y la derrota grados diferentes del infortunio, la victoria militar más gloriosa no nos daría derecho para afrontar el futuro sino con una sensación de pesar y humildad por lo ocurrido, y con la conciencia de que el camino hacia un mundo mejor es largo y difícil: más largo y difícil que si hubiéramos podido evitar un cataclismo militar.

Si recordamos todo eso nos sentiremos menos inclinados a considerar las operaciones militares como un fin en sí mismas y nos resultará más fácil dirigirlas en armonía con nuestros propósitos políticos. Si ocurre que debamos tomar las armas contra quienes hoy mandan sobre el pueblo ruso, podemos tratar de no dar a ese pueblo la impresión de que somos sus enemigos o que los consideramos enemigos nuestros. Podemos tratar de hacerle comprender la necesidad de las penalidades que no podemos evitarles. Podemos intentar que le resulte siempre evidente nuestra simpática comprensión de su pasado y nuestro interés en su futuro. Podemos darle la sensación de que estamos de su parte y de que nuestra victoria, si la alcanzamos, nos servirá para ofrecerle la oportunidad de forjar su destino de acuerdo a un molde más feliz que el que han conocido. Por eso es tan importante no perder de vista lo que Rusia ha sido y puede ser, y no dejar que las diferencias políticas enturbien esa imagen.

La grandeza nacional es algo difícil de definir. Cada nación está hecha de individuos. Y entre individuos es sabido que no hay

uniformidad. Algunos son encantadores, otros insoportables; algunos son honestos, otros no lo son tanto; algunos son fuertes, otros débiles; algunos requieren nuestra admiración, otros, por acuerdo general, son todo menos admirables. Esto es cierto en nuestro país y también es cierto en Rusia. En tales condiciones, es difícil precisar en qué consiste exactamente la grandeza nacional. Lo cierto es que no consiste en esas cualidades porque los pueblos se consideran grandes: en las naciones, como en los individuos, las cualidades predominantes no son por lo general aquellas que nos hacen imaginarnos distinguidos.

Sin embargo, es evidente que *existe* algo como la grandeza nacional. Y que el pueblo ruso la posee en alto grado está fuera de duda. Es el ruso un pueblo cuyo triunfo de la oscuridad y la miseria ha sido penoso, marcado por sufrimientos enormes y estorbado por reveses angustiosos. En ninguna parte del mundo la tenue llama de la fe en el destino y la caridad del hombre brilló más débilmente bajo los vientos que la hicieron fluctuar. Con todo, no se ha apagado aún en el corazón de la tierra rusa y quien estudie la lucha del espíritu ruso a través de las épocas sólo podrá descubrirse de admiración ante ese pueblo que logró mantenerla viva a través de sus sacrificios y sufrimientos.

El acervo de la cultura rusa hasta nuestros días ha probado que esa lucha tiene una significación mucho mayor que los límites del territorio tradicional ruso. Es una parte, y una parte importantísima, del progreso cultural de la humanidad toda. Sólo tenemos que recordar a los rusos de nacimiento u origen que viven y trabajan entre nosotros —ingenieros, científicos, escritores, artistas— para comprobarlo. Sería trágico que nuestra indignación ante las miras y la práctica del Soviet nos convirtiera en cómplices del despotismo ruso, ocultándonos la grandeza del pueblo ruso, disipando nuestra confianza en su genio y su capacidad para el bien y oponiéndonos a sus sentimientos nacionales. La importancia vital de todo esto se hace aún más clara si reflexionamos que el mundo que cree en la causa de la libertad nunca ha de triunfar en ninguna lucha contra los destructivos manejos del poder soviético, a menos que el pueblo ruso sea su aliado voluntario. Esto es indudable en la paz o en la guerra. Los alemanes, aunque no luchaban por la libertad, aprendieron para su desgracia que es imposible combatir simultáneamente contra el pueblo ruso y el gobierno soviético.

La dificultad mayor está, desde luego, en la indefensa y tácita

posición en que se encuentra el pueblo ruso como súbdito de un régimen totalitario. Nuestras experiencias con Alemania nos han demostrado que, como nación, no hemos tenido gran éxito al comprender la posición del hombre que vive bajo el yugo del despotismo moderno. El totalitarismo no es un fenómeno nacional: es una enfermedad a la cual la humanidad toda es en cierto grado vulnerable. Vivir bajo tal régimen es una desgracia que puede ocurrirle a cualquier nación por motivos puramente históricos, sin que podamos encontrar una culpa determinada en el comportamiento general de esa nación. Cuando las circunstancias debilitan hasta el máximo los poderes de resistencia, el virus triunfa. Si la vida nacional quiere seguir existiendo, dentro de la estructura totalitaria deberá existir ajustándose al régimen y, hasta cierto punto, tolerando sus propósitos. Por lo demás, siempre puede haber aspectos en que el gobierno totalitario logre identificarse con los sentimientos y las aspiraciones populares. Bajo el totalitarismo, la relación entre el ciudadano y la autoridad política es, pues, inevitablemente complicada: nunca es precisa y simple. Quien no lo comprenda no podrá comprender qué arriesgamos en nuestras relaciones con los pueblos de tales países. Estas evidencias no dejan lugar para nuestra convicción de que el pueblo de un estado totalitario debe dividirse netamente en colaboradores y mártires. Los pueblos no salen ilesos de esa relación: cuando se libran de ella necesitan ayuda, guías y comprensión, no sermones y regaños. No lograremos nada de una actitud de indignación emocional contra un pueblo en masa. Sobrepongámonos a tales reacciones fáciles y pueriles y veamos la tragedia de Rusia como nuestra, en parte. Consideremos al pueblo de Rusia como camarada nuestro en la lucha larga y penosa por un sistema más dichoso de la coexistencia del hombre consigo mismo y con la naturaleza en este planeta trastornado.

Lo anterior en cuanto a lo que haremos si, a pesar de nuestras esperanzas y nuestros deseos, resulta evidente que la guerra de que tanto hablamos es imposible de evitar. Pero supongamos que ha de continuar el estado actual del mundo: la ausencia de una guerra verdadera. ¿Cuál será entonces nuestra conducta?

Ante todo, ¿tenemos motivos para suponer, en tales circunstancias, que habrá en Rusia cambios como los que hemos considerado? No existen criterios objetivos para responder a este problema. No hay "prueba", en un sentido u otro. La respuesta habrá que buscarla en algo que es, en parte, cuestión de opinión y juicio

y, en parte, un acto de fe. Por mi parte creo que la respuesta es positiva: tenemos derecho a esperar, y a considerar posible, que esos cambios ocurran. Pero para justificar esta opinión sólo puedo decir lo que sigue:

Nunca tendrá una verdadera estabilidad ningún sistema que se base en la maldad y la debilidad de la naturaleza humana y que intente vivir a expensas de la degradación del hombre, alimentándose como un buitre de sus ansias, de su capacidad de odiar, de sus posibilidades de errar, de su blandura ante los manejos psicológicos. Tal sistema sólo puede representar la frustración y la amargura de la generación que lo impuso y el frío terror de quienes han sido bastante débiles o necios para convertirse en sus agentes.

No estoy hablando aquí de la revolución rusa. Éste fué un fenómeno más complicado, con raíces más hondas en la lógica histórica. Hablo del proceso mediante el cual algo que procura ser un giro favorable en los acontecimientos humanos, algo que procura disminuir, más que acrecentar, la suma total de la injusticia y la opresión humana, evoluciona hacia el innoble purgatorio de la policía oficial. Únicamente hombres con un profundo sentido de frustración personal pueden complacerse en infligir a los demás las penas que ese sistema siempre implica. Y cualquiera que haya tenido ocasión de mirar bien hondo en los ojos de un oficial de la policía comunista habrá encontrado en ese oscuro pozo del odio y la sospecha disciplinada un tenue destello de desolado terror que es la prueba de cuanto venimos diciendo. Quienes empiezan por disfrazar su codicia de poder y venganza con los engaños y las simplificaciones del totalitarismo, acaban luchando consigo mismos en un encuentro triste y sin esperanzas que se proyecta en los pueblos sometidos y hace de su felicidad y su fe su campo de batalla.

Los hombres de esta clase pueden trasmitir algo de la pasión de la lucha a los secuaces más íntimos que hereden su poder. Pero el proceso de la herencia no puede prolongarse mucho. Un hombre puede guiarse —como por cierta fuerza del hábito— bajo el imperio de una urgencia emocional adquirida de segunda mano; pero ya no está en él la facultad de transmitirla a otros. Los impulsos que fijaron a los hombres de una generación en una actitud tan desesperada con respecto a sí mismos y a las masas populares en que pretenden verse reflejados, van siendo cada vez menos interesantes para las generaciones siguientes. Las crueldades, las mentiras, los

incesantes escarnios de la naturaleza humana que se ven en los campos de concentración, todas las instituciones de la policía oficial, aunque al principio tengan algo de la siniestra fascinación que las manifestaciones del poder y la anarquía siempre ejercen en una sociedad bien ajustada y compuesta, tarde o temprano acaban —como una pornografía tautológica y rancia— aburriendo a todos, inclusive a quienes la practican.

Es cierto que muchos de los secuaces del poder totalitario, más degradados que sus propias víctimas y conscientes de que se han prohibido todo futuro mejor, pueden aferrarse desesperadamente a su triste oficio. Pero el despotismo no puede vivir sólo por el terror de los carceleros y los verdugos: debe tener tras sí el impulso de una voluntad política. En días en que el poder despótico estaba íntimamente ligado a una dinastía o una oligarquía heredada, esa voluntad política podía ser más duradera. Pero al mismo tiempo debía poner un interés más benévolo y constructivo en el pueblo que mandaba y de cuyo trabajo vivía. Le era imposible vivir de la degradación y la intimidación extremas. La continuidad dinástica hizo que el despotismo admitiera una obligación ante el futuro, así como ante el presente y el pasado.

La policía oficial moderna no tiene esas características. Sólo representa una tremenda convulsión de la sociedad, motivada por el estímulo de un momento histórico dado. La sociedad puede resultar gravemente afectada por ella, hasta la agonía. Pero la sociedad, que es algo orgánico, caracterizado por el cambio y la renovación y la adaptación, no ha de seguir indefinidamente esa vía. Los violentos desajustes que motivaron la convulsión pueden perder su realidad, y el instinto de una vida más saludable, menos morbosa, más interesante, empezará a manifestarse.

Estas son las reflexiones que me han impuesto una convicción: si tomamos con respecto al pueblo ruso las medidas necesarias, es decir, si aseguramos en cualquier otra parte de este planeta la existencia de una civilización digna, feliz y consciente, tarde o temprano —por medio de un proceso gradual o de otra forma— llegará un día en que el terrible sistema de poder que ha hecho retroceder décadas a un pueblo y se ha extendido como una sombra sobre las aspiraciones de la civilización íntegra no se distinguirá como una realidad viva, sino apenas como algo que sobrevivirá, parte en las crónicas históricas, parte en el sedimento de cambio constructivo y orgánico que todo gran vuelco humano —por muy infortunadas

que sean sus otras manifestaciones— procura depositar en el fondo del tiempo.

Pero no podemos prever cómo han de ocurrir esos cambios. Si existen cosas tales como leyes del desarrollo político, sin duda representarán su papel. Pero en este caso deberán ser leyes de un desarrollo peculiar al fenómeno del totalitarismo moderno. Y esas leyes no se han estudiado ni comprendido bastante. Pero existan o no, los desarrollos serán modificados por el carácter nacional y por el tremendo papel que lo fortuito representa en el giro de los acontecimientos humanos.

En tales condiciones debemos admitir, con respecto al futuro gobierno de Rusia, que vemos "como por espejo, en oscuridad". Las evidencias superficiales no parecen justificar demasiado la esperanza de que los cambios que desearíamos ver en la actitud y la conducta del gobierno de Moscú ocurran sin rupturas violentas en la continuidad del poder, o sea sin la caída del sistema. Pero no podemos asegurarlo. Cosas extrañas han ocurrido, aunque no mucho más extrañas que ésa. Y en todo caso no es asunto nuestro prejuzgar la cuestión. Para trazar nuestra línea de conducta de modo conveniente a nuestros intereses no es necesario que resolvamos lo que en realidad no podemos saber. Tenemos que admitir todas las posibilidades, sin excluir ninguna. Lo principal es mantener bien clara la imagen de lo que desearíamos ver en la personalidad de Rusia, como un actor en la escena del mundo, y que esa imagen sea nuestra guía en todos nuestros tratados con las facciones políticas rusas, incluyendo la que tiene el mando y la que se opone a él. Y si el destino quiere que la libertad llegue a Rusia por corrosión del despotismo, más que por un violento impulso de emancipación, ojalá podamos decir que nuestra política favoreció el cambio sin que lo estorbáramos con nuestros prejuicios o con nuestra impaciencia o con nuestra desesperación.

De una cosa podemos estar seguros: ningún cambio importante y duradero en el espíritu y la conducta del gobierno ruso podrá sobrevenir nunca a través de la inspiración o el consejo extranjero. Para ser genuino, para ser perdurable, para ser digno de la bienvenida de los otros pueblos, ese cambio deberá brotar de la iniciativa y los esfuerzos de los rusos mismos. Cierta noción superficial de las vicisitudes históricas supone que cosas tales como la propaganda y la agitación logran cambios fundamentales en la vida de una gran nación. Quienes hablan de acabar con el sistema soviético mediante

la propaganda apelan, para justificar su tesis, a la intensa labor del mecanismo publicitario de Rusia y a las diversas facetas de la actividad subversiva dirigida, inspirada o alentada por el Kremlin a través del mundo. Olvidan que el resultado evidente de tales actividades, a lo largo de treinta y cuatro años de empleo asiduo, es un fracaso general. Por lo común la intimidación militar o la invasión han sido al fin ineludibles para el desarrollo del sistema soviético. Podrá argumentarse que la China es una excepción, pero no sabemos hasta qué punto puede decirse que la China forma parte del sistema soviético, y atribuir la revolución que en estos últimos años ha estallado en la China sobre todo a la propaganda o la instigación soviética es subestimar peligrosamente muchos otros factores de gran importancia.

Todo intento de que una nación discuta directamente con otra sus asuntos políticos es un procedimiento dudoso que arriesga el equívoco y el resentimiento. Eso es particularmente cierto cuando espíritu y tradición difieren y la terminología política no puede traducirse. Lo cual no resta ninguna importancia a la "Voz de América", cuya función, con respecto a Rusia, es reflejar con la mayor fidelidad posible la atmósfera y las características de los Estados Unidos, de modo que los ciudadanos soviéticos puedan hacerse un juicio propio sobre ellas. Pero esto no es lo mismo que recomendar tal o cual acción política. Nosotros podemos tener nuestras esperanzas o ideas sobre las deducciones que los ciudadanos soviéticos saquen de las realidades norteamericanas descritas por las radiodifusoras de la "Voz" o de otras evidencias de la vida norteamericana al alcance de su estimación; nosotros podemos pensar que sabemos lo que hemos de hacer a la luz de tal evidencia, pero nos equivocaríamos si fuéramos demasiado explícitos y utilizáramos todo eso como base para sugerir a ese ciudadano lo que ha de hacer en la política interna de su propio país. Estamos demasiado habituados a hablar en nuestros propios términos —y no en los de él— y procedemos partiendo de una comprensión imperfecta de sus problemas y posibilidades. Nuestras palabras, por consiguiente, pueden transmitir un significado enteramente diferente del que deseamos transmitirles.

Por tales motivos, la influencia más importante con que los Estados Unidos pueden gravitar sobre los desarrollos internos de Rusia seguirá siendo la influencia del ejemplo: la influencia de lo que es Norteamérica, y no sólo lo que es para los demás, sino lo que

es en sí misma. Esto no significa que muchas de las cosas que hoy atraen la atención general no sean de indudable importancia: cuestiones como la fuerza física, los armamentos, la determinación y la solidaridad con otras naciones libres. No podemos negar la urgente necesidad de una política exterior hábil y sagaz cuyo fin sea el de reclutar y hacer efectivas todas esas fuerzas en el mundo que, junto con nosotros, pueden servir para convencer a los amos del Kremlin de que los lleva un designio fútil e imposible y que si persisten en él no habrá solución para sus dilemas. En efecto, no hay duda de que ésas seguirán siendo las mayores preocupaciones si evitamos la guerra y, con el tiempo, triunfa el trabajo de fuerzas más promisoras. Pero seguirán siendo estériles y negativas si no les da significación y sustancia, algo que es más hondo y mira más lejos que la mera prevención de la guerra o la frustración del desarrollo imperialista. En esto todos estamos de acuerdo. Pero ¿qué es ese algo? Muchos lo consideran como una cuestión de urgir a los demás; en otras palabras, como una cuestión de propaganda externa. Opino que, ante todo, es una cuestión de cómo urgirnos a nosotros mismos. Cualquier mensaje que procuremos enviar a los demás sólo será eficaz si está de acuerdo con lo que somos y si es bastante intenso para suscitar el respeto y la confianza de un mundo que, a pesar de sus dificultades materiales, sigue dispuesto a reconocer y respetar más la distinción espiritual que la opulencia material.

Nuestra primera y principal misión será, pues, alcanzar esa faz del carácter nacional. Necesitamos no preocuparnos tanto en convencer a los demás. En la vida de las naciones, las cosas realmente importantes no pueden ocultarse ni se ocultarán. Thoreau escribió: "No hay mal que no se disipe, como las sombras, si arrojamos una luz más poderosa sobre él... Pero si usamos la luz de una mísera cerilla, muchos objetos proyectarán una sombra mayor que ellos mismos". A la inversa, si nuestra luz es bastante poderosa podemos estar seguros de que sus rayos penetrarán en el mundo ruso y desempeñarán su papel, disipando las sombras que reinan en él. Ninguna Cortina de Hierro podrá detener, siquiera en los confines más alejados de Siberia, la noticia de que Norteamérica ha vencido los obstáculos de desunión, confusión y duda, y que, animada por un nuevo impulso de esperanza y decisión, prosigue sus trabajos con entusiasmo y claridad de propósitos.

(*Traducción de Carlos Heredia*)

GEORGE F. KENNAN

VOCES

Situado en alguna nebulosa lejana hago lo que hago, para que el universal equilibrio de que soy parte, no pierda el equilibrio.

Antes de recorrer mi camino, yo era . . . mi camino.

Quien dice la verdad, casi no dice nada.

El mal de no creer es creer un poco.

Mi primer mundo lo hallé todo en mi escaso pan.

De lo que tomo, tomo lo más o lo menos; no tomo lo justo. Lo justo no me sirve.

Mi nombre, más que llamarme, me recuerda mi nombre.

A veces sueño que estoy despierto. Y es así cómo sueño el sueño de mi sueño.

Creo en Dios, no por él, tampoco por mí. Creo en Dios por aquellos que creen en Dios.

Una cosa sana no respira.

Se vive con la esperanza de llegar a ser un recuerdo.

Quien me tiene de un hilo no es fuerte; lo fuerte es el hilo.

Nada termina sin romperse, porque todo es sin fin.

La piedra que tomo en mis manos absorbe un poco de mi sangre, y palpita.

Un millón de estrellas son dos ojos que las miran.

Por lo que doy la vida, a veces no daría nada, pero siempre doy la vida.

Mucho de lo que he dejado de hacer en mí, sigue haciéndose en mí, solo.

Éramos yo y el mar. Y el mar estaba solo y solo yo. Uno de los dos faltaba.

Todas las almas necesitan un baño de mala salud.

Cuando ya nada me quede, no pediré más nada.

Quiero por lo que quise, y lo que quise no volvería a quererlo.

Quien no llena su mundo de fantasmas, se queda solo.

Cuántos hay que, cansados de mentir, se suicidan en cualquier verdad.

En la fuente, llena de mi sed, bebí hasta agotar mi sed.

El mal que no he hecho, ¡cuánto mal ha hecho!

Mi vida no la cambiaría por ninguna otra vida, porque mi vida . . . es mi vida.

A veces hallo tan grande a la miseria que temo necesitar de ella.

Si me dijeran que he muerto o que no he nacido, no dejaría de pensarlo.

¿Habría este buscar eterno si lo hallado existiese?

Todas las cosas pronuncian nombres.

Hablo pensando que no debiera hablar: así hablo.

Un alma santa no nace de un paraíso; nace de un infierno.

Quien anda de fuego en fuego, muere de frío.

El hombre es débil, y cuando ejerce la profesión de fuerte es más débil.

Tu mal es tan grande que no debiera dolerte.

Las quimeras vienen solas y se van acompañadas.

La razón se pierde razonando.

Un ala no es cielo ni tierra.

Hay dolores que han perdido la memoria y no recuerdan por qué son dolores.

El mal, débil, me agita; fuerte, me calma.

Se me abre una puerta, entro y me hallo con cien puertas cerradas.

Dios le ha dado mucho al hombre; pero el hombre quisiera algo del hombre.

El ir derecho acorta las distancias, y también la vida.

Más llanto que llorar es ver llorar.

Quien ama sabiendo por qué ama, no ama.

Cada uno cree que sus cosas no son como todas las cosas de este mundo. Y es por ello que cada uno tiene sus cosas.

Percibimos el vacío, llenándolo.

Quien para verme me mira, ¡qué mal puede verme!

Cuando no me hago daño, temo hacer daño.

Mueren cien años en un instante, lo mismo que un instante en un instante.

Algunas cosas se hacen tan nuestras que las olvidamos.

Mi última creencia es sufrir. Y comienzo a creer que no sufro.

Cuanto nos pierde, nadie quisiera perderlo.

Donde no hay un bien para mostrarlo, la noche es un bien.

Nadie entiende que lo has dado todo. Debes dar más.

A veces, de noche, enciendo una luz, para no ver.

Cuando todo está hecho, las mañanas son tristes.

Mis culpas no irán a otras manos por mi culpa. No quiero otra culpa en mis manos.

El hombre quiere de no saber qué quiere.

El niño muestra su juguete, el hombre lo esconde.

El recuerdo es un poco de eternidad.

Me apartaré. Prefiero lamentarme de tu ausencia que de ti.

De lo que yo esperaba llegó mi costumbre de esperar.

Las cosas reales existen mientras les atribuímos virtudes o defectos de cosas irreales.

Se apiadan de las víctimas, las víctimas.

Vemos por algo que nos ilumina; por algo que no vemos.

Pártase de cualquier punto. Todos son iguales; todos llevan a un punto de partida.

Hay sueños que necesitan reposo.

Damos un nombre y luego no sabemos qué nombre darle al nombre.

Cuanto menos uno cree ser, más soporta; y si cree ser nada, soporta todo.

Algunas cosas, para mostrarme su inexistencia, se hicieron mías.

Donde miran mis ojos, están mis ojos, que miran.

Si no has de cambiar de ruta, ¿por qué has de cambiar de guía?

Iría al paraíso, pero con mi infierno; solo, no.

Subir, subir y, alcanzada la cumbre, se contempla un abismo.

Hoy no podría habituarme a cómo seré mañana; mañana sí.

Mi soledad, a veces creo que la hace lo que no existe, no lo que me falta. Y tal vez mi soledad no existe y yo la vivo de más.

Donde no se quiere lo imposible, ¡qué poco se quiere!

Todo juguete tiene derecho a romperse.

El misterio te hizo grande: te hizo misterio.

Yo no soy como me han hecho. Y es mejor. Así haré menos daño.

Lo hondo, visto con hondura, es superficie.

Las flores sin perfume deben el llamarse flores a las flores perfumadas.

Si me olvidase de lo que no he sido, me olvidaría de mí.

Ver me cuesta abrir los ojos a cuanto no quisiera ver.

Quien asciende peldaño a peldaño, se halla siempre a la altura de un peldaño.

Toda cosa existe por el vacío que la rodea.

Del vivir conozco el vivir de nada, y del morir, el morir de todo.

El hombre, cuando sabe que es una cosa cómica, no ríe.

Aun no he probado ningún vino superior a mi sangre.

Quien no sabe creer, no debiera saber.

Quise alcanzar lo derecho por sendas derechas. Y así comencé a vivir equivocado.

El hombre, cuanto más grande hace su obra, menos puede vivir de acuerdo a ella.

Yo también tuve un verano, y me quemé en su nombre.

He abandonado la indigente necesidad de vivir. Vivo sin ella.

En cada nuevo drama me pregunto: ¿es éste el drama?

Nadie es luz de sí mismo, ni el sol.

El hombre igualaría a su digno maestro si, al hacer su obra, hiciera también el infierno para su obra.

Cuanto he perdido lo hallo a cada paso y me recuerda que lo he perdido.

No sé como he podido volver tantas veces aquí, sin moverme de aquí.

El bien que no merezco, aunque lo obtuviese, no podría vivirlo; el bien que merezco sí, podría vivirlo, aunque no lo obtuviese.

Sé que no tienes nada; por ello te pido todo; para que tengas todo.

A veces recuerdo que respiro y, hasta no olvidarme de ello, casi no respiro.

Eres un fantoche, pero en las manos de todo el universo, que tal vez son tus manos.

El día nunca podría burlarse de mí, porque yo nunca me he burlado de la noche.

De todos modos he llegado a hoy. Y así llegaré a mi fin. De todos modos.

Donde hemos puesto algo, siempre creemos que hay algo, aunque no haya nada.

El frío es un gran consejero, pero es frío.

Mis cosas totalmente perdidas son aquellas que, al perderlas yo, no las encuentran otros.

El hombre quisiera ser un Dios, sin la cruz.

La vida comienza a morir por donde más es vida.

Quien hace un paraíso de su pan, de su hambre hace un infierno.

El universo no constituye un orden total: falta la adhesión del hombre.

A veces me ocupo de mí; pero he olvidado qué significa "ocuparme de mí".

Algunos, adelantándose a todos, van ganando el desierto.

El misterio apacigua mis ojos, no los ciega.

Cuanto vuelve, no vuelve todo, ni aun volviendo todo.

Sólo algunos llegan a nada, porque el trayecto es largo.

Donde hay una lamparita encendida, no enciendo la mía.

Seguiré navegando por mares ajenos, hasta naufragar en mi mar.

Mi padre, al irse, regaló medio siglo a mi niñez.

La razón de todos es un monstruo, y la razón de uno . . . es la razón de uno.

Las certidumbres sólo se alcanzan con los pies.

El hombre no va a ninguna parte; todo viene al hombre, como el mañana.

Si yo hubiese creído que lo "otro" era lo mismo, mi vida no habría tenido ninguna extensión.

Herir al corazón es crearlo.

Después de tanto huír de las cosas hechas me he encontrado yo mismo una cosa hecha. Y sigo huyendo de las cosas hechas.

Hace mucho que no pido más nada al cielo y aun no han bajado mis brazos.

Desde que yo solo sé qué me sucede, no me sucede nada.

Cuando me hallo con alguna idea que no es de este mundo, siento como si se ensanchara este mundo.

Cerca de mí no hay más que lejanías.

El no saber hacer supo hacer a Dios.

Hay cosas que viven larga vida, porque viven muertas.

El lodo, apartándolo del lodo, no es más lodo.

Hombres y cosas, suben, bajan; se alejan, se acercan... Todo es una comedia de distancias.

Cuando se apagaron sus ojos, yo también vi una sombra.

Tenemos un mundo para cada uno, pero no tenemos un mundo para todos.

Un poco de ingenuidad nunca se aparta de mí. Y es ella la que me protege, casi como una madre.

Todo es como los ríos, obra de las pendientes.

A quien nadie perdona, ¿por qué no lo debe perdonar uno?

Si yo fuese quien se conduce a sí mismo, no iría por la senda que me conduce a morir.

Lo que sé lo soporto con lo que no sé.

Las dificultades también pasan, como todo pasa, sin dificultad.

Es necesario padecer, aun en vano, para no vivir en vano.

Quien ha visto con los ojos abiertos puede volver a ver, pero con los ojos cerrados.

El hombre vive midiendo, y no es medida de nada, ni de sí mismo.

Cuando yo muera, no me veré morir, por primera vez.

Eres tan honesta que no acompañas a nadie; ni a ti.

Mis verdades duran poco en mí: menos que las ajenas.

Comencé mi comedia siendo yo su único actor, y la termino siendo yo su único espectador.

Cuando alguna vez me creo bueno, no es cuando creo que todos son malos, porque no creo en las excepciones.

¿Por qué te detienes un instante, cayendo al abismo?

Seguiré eliminando las palabras malas que puse en mi todo, aunque mi todo quede sin palabras.

ANTONIO PORCHIA

SEXTA VIGILIA

La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja.
Y el avión que traza un gemido en forma de S larga, los tranvías
que se desrumban en esquinas remotas,
ese árbol cargado de injurias que alguien sacude a media noche en
la plaza,
los ruidos que ascienden y estallan y los que se deslizan y cuchi-
chean en la oreja un secreto que repta,
abren lo oscuro, precipicios de aes y oes, túneles de vocales taciturnas,
galerías que recorro con los ojos vendados, el alfabeto somnoliento
cae en el hoyo como un río de tinta.
y la ciudad va y viene y su cuerpo de piedra se hace añicos al lle-
gar a mi sien,
toda la noche, uno a uno, estatua a estatua, fuente a fuente, pie-
dra a piedra, toda la noche
sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la ciudad habla
dormida por mi boca
y es un discurso incomprensible y jadeante, un tartamudeo de aguas
y piedra batallando, su historia.

Detenerse un instante, detener a mi sangre que va y viene, va y
viene y no dice nada,
sentado sobre mí mismo como el yoguín a la sombra de la higuera,
como Buda a la orilla del río, detener al instante,
un solo instante, sentado a la orilla del tiempo, borrar mi imagen
del río que habla dormido y no dice nada y me lleva consigo,
sentado a la orilla detener al río, abrir el instante, penetrar por
sus salas atónitas hasta su centro de agua,
beber en la fuente inagotable, ser la cascada de sílabas azules que
cae de los labios de piedra,
sentado a la orilla de la noche como Buda a la orilla de sí mismo
ser el parpadeo del instante,
el incendio y la destrucción y el nacimiento del instante y la respi-
ración de la noche fluyendo enorme a la orilla del tiempo,

decir lo que dice el río, larga palabra semejante a labios, larga palabra que no acaba nunca,
decir lo que dice el tiempo en duras frases de piedra, en vastos ademanes de mar cubriendo mundos.

A mitad del poema me sobrecoge siempre un gran desamparo, todo me abandona,
no hay nadie a mi lado, si siquiera esos ojos que desde atrás contemplan lo que escribo,
no hay atrás ni adelante, la pluma se rebela, no hay comienzo ni fin, tampoco hay muro que saltar,
es una explanada desierta el poema, lo dicho no está dicho, lo no dicho es indecible,
torres, terrazas devastadas, babilonias, un mar de sal negra, un reino ciego,
No,
detenerme, callar, cerrar los ojos hasta que brote de mis párpados una espiga, un surtidor de soles,
y el alfabeto ondule largamente bajo el viento del sueño y la marea crezca en una ola y la ola rompa el dique,
esperar hasta que el papel se cubra de astros y sea el poema un bosque de palabras enlazadas,
No,
no tengo nada que decir, nadie tiene nada que decir, nada ni nadie excepto la sangre,
nada sino este ir y venir de la sangre, este escribir sobre lo escrito y repetir la misma palabra en mitad del poema,
sílabas de tiempo, letras rotas, gotas de tinta, sangre que va y viene y no dice nada y me lleva consigo.

Y digo mi rostro inclinado sobre el papel y alguien a mi lado escribe mientras la sangre va y viene,
y la ciudad va y viene por su sangre, quiere decir algo, el tiempo quiere decir algo, la noche quiere decir,
toda la noche el hombre quiere decir una sola palabra, decir al fin su discurso hecho de piedras desmoronadas,
y aguzo el oído, quiero oír lo que dice el hombre, repetir lo que dice la ciudad a la deriva,

toda la noche las piedras rotas se buscan a tientas en mi frente,
toda la noche pelea el agua contra la piedra,
las palabras contra la noche, la noche contra la noche, nada ilumina el opaco combate,
el choque de las armas no arranca un relámpago a la piedra, una chispa a la noche, nadie da tregua,
es un combate a muerte entre inmortales, ay, dar marcha atrás, parar el río de sangre, el río de tinta,
parar el río de las palabras, remontar la corriente y que la noche vuelta sobre sí misma muestre sus entrañas de oro ardiendo,
que el agua muestre su corazón que es un racimo de espejos ahogados, un árbol de cristal que el viento desarraiga
(y cada hoja del árbol vuela y centellea y se pierde en una luz cruel como se pierden las palabras en la imagen del poeta),
que el tiempo se cierre y sea su herida una cicatriz invisible, apenas una delgada línea sobre la piel del mundo,
que las palabras depongan armas y se cierren y sea el poema un resplandor implacable que avanza,
el llano después del incendio, el pecho lunar de un mar petrificado que no refleja nada
sino la extensión extendida, el espacio acostado sobre sí mismo, las alas inmensas desplegadas,
y sea todo como la llama que se esculpe y se hiela en la roca de entrañas transparentes,
piedra de sol contra la noche de piedra, piedra contra el silencio y la palabra, piedra contra el jadeo.

Y el río remonta un curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes y se interna en sí mismo.

OCTAVIO PAZ

EL DESESPERADO

Déjenlo gritar,
Con su penetrante olor
De pródigo alzado como un buitre,
Contra pecados de omisión.

Dejémosle,
Que la conformidad oculta
Es artículo de su vigilia
Fija en Amor.

Que la paz, peste de paz,
Estímulo de comercios
Para que agonicemos en la cama,
Y de la duración nadie se arrepienta,
Es su intolerable fusta.

Que nuestro vagido,
Vicioso presente anquilosando
El resplandor de lo que somos,
Le impide reconocernos
A imagen y semejanza.

Que el fondo de su deuda
Es nupcia con la mugre,
Donde el vino fino, la gota de agua,
La rosa henchida de aceite,
Una herencia bajan a llorar.

Que la caridad que obedecemos,
Perjura respuesta
A su única, devoradora soledad,
Desconfía de las obras.

Déjenlo gritar, dejémosle nosotros,
Devotos pobremente sensibles
De la Segunda Persona,
Que por él se abrasa.

SERPIENTE

Piel, piel erguida,
Verdes de mundos que bogan,
Y en sus grietas
Cuelan los siete metales,
Descubriendo,
¡Oh sagrada identificación
Con la raza de los éxodos!
Manantiales, aguas ocultas
Bajo el soñoliento yermo,
Para salvar las profecías,
Y someternos al dios único
Cuya crueldad sirves
Como reptil en bronce,
Y a lo más hondo,
Como ataduras de manos y abdomen,
Y espanto, y clavada lengua,
En aquel Vanni Fucci, bestia,
En nosotros, peores sacrílegos,
Toda vez que sin cólera,
Sin especial envidia,
Extinguimos a pedradas,
Tus dobles, estivales orgasmos.

ALBERTO GIRRI

M E D I O D I A

Todos los días,
cuando el sol queda erecto
entre los vidrios,
los hombres de las fondas
mastican sin cesar sus alimentos.
No hablan ni se buscan.
Como una sagrada penitencia,
se llenan de ojos las barrigas.
Un mozo adolescente
torna y retorna
por la cueva hambrienta
su confabulación
de duende fiel
y sumo sacerdote.
... Y sobre esa mesa,
el vino abre un follaje submarino...
¡Oh, qué tristeza en mi amor,
qué mal de mediodía!
Mientras la sangre me exige
un despilfarro de gorriones,
todo alma ya,
el gato
resbala un bostezo entre las piernas.

HÉCTOR MIGUEL ÁNGELI

INFERNALES

"¿Qué sé yo lo que está tras las puertas cerradas?
¿Qué sé yo si hay traición?"

La Celestina

LA CONFESIÓN DEL PADRE O'LEARY

El manuscrito cuya traducción al español se reproduce en estas páginas llegó a mi poder en marzo de 1950.

Un albañil había venido a mi casa con el objeto de hacer un pequeño trabajo (para puntualizar diré que, por haberse roto las cañerías del agua caliente, fué necesario levantar el piso), y estuve hablando con él acerca de cosas de su oficio. Con este motivo sacó él mismo la conversación del manuscrito, fué a buscarlo a su ropa de calle, me lo trajo, y me invitó a descifrarlo (estaba en inglés). Le eché una ojeada y dije:

—Es de un cura.

—¿Un sermón?

Rió como si los sermones fueran una cosa muy cómica.

—Dice que está condenado.

—¿Quién?

—El cura.

Esto aumentó el regocijo de mi interlocutor. Le pedí los papeles para leerlos tranquilamente, y tan pronto llegué al final —cuando el Padre O'Leary se despide de su manuscrito hasta el día siguiente en que se proponía destruirlo— corrí a preguntarle al obrero cómo lo había adquirido. Debo reconocer que sentía cierta congoja a pesar de todo mi escepticismo.

El documento lo había encontrado mi informante mientras trabajaba en el derribo de una casa de la calle Viamonte, para la prolongación de la vía más ancha de la Capital (he juzgado, por muchas razones, que sería prudente omitir el número del inmueble y sólo diré que era impar). Estaba guardado en una especie de nicho —"un tesoro", según la expresión del obrero— excavado en el muro y cubierto con el empapelado. En el escondite apareció también una estatuilla "muy fea" (así dijo el hombre). Le pregunté qué había sido de la imagen. Lo ignoraba. Él la

había entregado al encargado de la obra. Acaso la tuviera el administrador o tal vez el propietario.

Debo añadir que hice diversas averiguaciones. En primer término busqué al administrador porque su oficina estaba muy a mano (este señor es agente de Bolsa y tiene su oficina en la calle Reconquista). Confirmó los informes del albañil y añadió que, efectivamente, él había tenido la estatuilla con objeto de ponerla a disposición del último inquilino, pero éste declaró ignorar hasta la existencia del "tesoro" donde fuera hallada y no quiso hacerse cargo de la imagen. "Si hubiera sabido que estaba esa cosa allí, a la cabecera de mi cama, no habría podido dormir", comentó al ver la fealdad de la estatua.

Fuí también a la curia. Aquí tropecé con algunas dificultades para explicar el objeto de mi averiguación. No pude ver los registros pero se me informó que ningún Padre O'Leary figura como párroco en Buenos Aires durante los últimos cincuenta años. ¿Qué pensar de esto? La ocurrencia más inmediata es que el autor del documento haya cambiado su nombre, lo que no sería nada extraño en quien se confiesa "reticente" para sus propios recuerdos. Sin embargo, parece que hubo en esta diócesis un párroco de origen irlandés, pero tan virtuoso, docto y bien famoso que es imposible atribuirle los hechos ni los pensamientos de esta extraña narración. Queremos hacer constar, del modo más enérgico posible, que ese excelente sacerdote, fallecido hace ya tiempo en el ejercicio de su ministerio, nada tiene que ver con el Padre O'Leary. Por lo demás, un hombre del carácter que acusa el autor de este documento muy bien pudo disfrazar también, con mucha astucia, su nación y su raza. Nos gustaría que alguien más competente que el traductor estudiara el texto original pues se podrían sacar, tal vez, importantes inducciones de los giros idiomáticos y otros detalles.

Dejemos, por el momento, en la sombra, la identidad del Padre O'Leary. Nos importa más responder a esta pregunta: ¿Por qué el Padre O'Leary, fuere quien fuere, no llegó a destruir su confesión, como estaba resuelto a hacerlo? Cabría suponer que algún percance inesperado le obligó a abandonar la casa precipitadamente, dejando la estatua de Baphomet y los papeles ocultos en el muro. Desde luego, ese percance no fué el terremoto que él temía ni tampoco un incendio, por ejemplo (nos consta que nada de esto sucedió y, por lo demás, el escondite estaba intacto e inviolado). El Padre O'Leary pudo morir de repente la misma noche en que terminó de redactar su confesión.

Sin embargo, no debemos obsesionarnos con esta idea. El punto no está aclarado. Cuando nos hallemos en posesión de todos los datos, incluso el referente a la suerte final del Padre O'Leary, informaremos al lector. Es decir, a menos que surjan obstáculos —tal vez obstáculos legales— que nos impidan cumplir públicamente este propósito.

I

Puesto que otros ojos que no son los míos recorren estas líneas, mi alma se abrasa en los infiernos.

No debiera decirlo así, escribirlo así, destacado, a la manera de oraciones capitulares, como para llamar la atención. Es vanidad e instinto de pregonero de feria. Si muero dejando detrás de mí este testamento, compuesto con alarde de mi nefando pecado, habré añadido el escándalo a mi gravísima culpa. Pero quiero ser honrado conmigo mismo, al menos una vez. Si escribo estas palabras que parecen dirigidas a mi posteridad es con la intención secreta de burlarla destruyendo el manuscrito. Ni siquiera seré capaz de conservar estas hojas en mi poder porque me asusta la idea de que un incidente imprevisto —¿qué sé yo?: puede haber un terremoto— rompa el cajón o descubra el escondite donde pudiera guardarlas, y caigan en manos de otra persona.

Sin embargo, si por tres veces —ésta es la tercera— me pongo a escribir el relato de mi pecado es también con la contradictoria esperanza de que ese accidente posible fuerce las vacilaciones de mi voluntad y, estando yo en vida, saque a luz el documento. De este modo encontraría yo el castigo terrenal que no quiero aceptar, y con el castigo tal vez viniera el arrepentimiento y obtuviese el perdón. Soy el hombre que se asoma a un acantilado, sin ánimo bastante resuelto de tirarse, a la vez con la deseada expectativa y el temor de que alguien venga por detrás y le empuje, le dé el empujón mortal, como una ayuda a la insuficiencia de su valor. Mi alma oscila constantemente en un vaivén de pros y de contras, y en vez de asumir una actitud y aceptar la responsabilidad, tiento a Dios dejando que sea Él quien me saque de mis confusiones, sin poner yo nada de mi parte. Es una de mis astucias. Me conozco bien. Pero nada de esto me salvaría porque los móviles de cualquiera de tales alternativas son igualmente sucios, y todos denotan que el pecado me tiene demasiado preso en su liga.

La única conducta recta sería confesarme en forma regular, aceptar la penitencia que me fuere impuesta —muy dura a causa de la índole de mi culpa y con mayor motivo dada mi condición— y cumplirla con sincera contrición y humildad. Todo lo demás es juego peligroso con el escándalo que agravaría el mal en vez de borrarlo porque está escrito que a quien escandalizare mejor le sería

que le colgasen al cuello una rueda de molino y lo tirasen a lo profundo del mar.

Pero no me resuelvo a confesarme. Me enciendo de ira ante este solo pensamiento. ¿No habría un término medio? A veces me dedico a cultivar en mí la locura, haciendo visajes, gestos y extravagancias, pero siempre a solas, porque la locura vendría a ser un tercer mundo donde hallar refugio, una escapatoria a un país sin extradición, a una tierra de jurisdicción exenta. Mero devaneo. Mi cordura es demasiado tenaz.

Entretanto, los años pasan y pasan. Cada día, al afeitarme delante del espejo, miro mi rostro donde la barba creció durante las últimas veinticuatro horas. Me veo envejecer, mido mi envejecimiento por milímetros. Desde que ocurrió aquello —aunque, para ser exacto, esto haya comenzado algunos años más tarde— me atormenta la constante presencia del tiempo como algo que transcurre visiblemente. Imagino que otros hombres viven instalados en un pedazo inmóvil de tiempo sólido, como quien flota en una corriente sobre un témpano de hielo, sobre una cosa con dimensiones. Un día se les rompe su balsa de repente: el témpano se ha fundido, pongamos al término de un período de su vida, al cumplir los treinta años, al dejar atrás los cuarenta, al entrar en la vejez, y entonces recapitulan y dicen: "¡Cómo pasa el tiempo!" Pero yo habito en la corriente misma, me deslizo sobre un elemento sin dimensiones, siento el fluir sin tregua de los instantes, y mi plazo se acorta . . . Puesto delante del espejo, me paso la mano por la barba que ha crecido, tiemblo, y pienso: "Si pudiera estar viviendo ayer". Cada ayer pasado me parece un tesoro codiciable. El día de hoy, amargo, me parecerá mañana precioso, y no podré regresar a él. Y así todos los días . . .

Tengo miedo. Siempre he tenido miedo. Si ahora mismo no me faltara valor, me salvaría. Dios pide demasiado a mi flaqueza.

Escribo encerrado en una habitación del fondo de la casa. La ventana da encima de un tejado de vidrio que cubre el patio. Los vidrios son de color verdoso y están muy sucios. A veces entrecierro los ojos y me imagino esta superficie de un glauco pálido como un océano en el que las inmundicias son archipiélagos, islas, continentes. En realidad se trata de papeles viejos, cajas de cartón, cáscaras desecadas de naranjas, paquetes vacíos de cigarrillos, pedazos de algodón usados, y escurriduras de polvo que van formando manchas de tierra en los sitios de menos pendiente. No es que me guste

este panorama. ¿Cómo habría de gustarme? En cambio, las habitaciones del frente dan sobre una calle animada y decente. Pero yo escogí este sitio para vivir mis horas más íntimas, no sólo por el mayor silencio sino porque, de cierta manera, me gusta sin gustarme, me gusta como un vicio repugnante, como un vicio sin alegría. Por eso no hago ninguna gestión con objeto de que lo limpien. Una vez descubrí el cadáver de una rata. Alguien la había tirado ahí, encima del tejado de vidrio o acaso la propia bestia vino ella misma a morir en este lugar. Durante meses espié el proceso de descomposición del cadáver esperando que apareciese el esqueleto del animalucho. ¿Por qué este "placer" nauseabundo? Peor: un placer terrorífico pues hay una asociación entre las cosas macabras y abominables y la brujería. No ignoro que esta asociación puede explicarse con razones psicológicas muy plausibles. Constantemente me alego a mí mismo esas razones. Pero no logro persuadirme de que mi gusto —que no excluye el horror— por las suciedades, por la rata muerta, no sea otro signo exterior de mi alianza con el Maligno.

Espero que nadie leerá este manuscrito. Pero supongamos, por un momento, que mi confesión se hiciera pública, y hagamos como si escribiera teniendo a la vista un público de lectores. ¿Se entendería lo que quise decir con eso de "mi alianza con el Maligno"? Creo que no. La propia Iglesia, en estos tiempos, es muy prudente cuando se trata de admitir ciertas cosas. Me divierto pensando en el asombro de algunas personas cuando tuvieran ante sus ojos esta sencilla frase escrita por el reverendo y muy virtuoso Padre O'Leary: "Soy brujo". He debido esforzarme para estampar la palabra. Yo podré ser brujo, pero el sonido y la forma del vocablo me inspiran asco (como la rata). Es una palabra con figura de insecto, y sus letras son patas que se mueven [1]. Pero no. Me estoy burlando. Me estoy burlando también. Si acaso, soy moderadamente brujo, con decencia, escasamente activo, y sin ningún sentido profesional, claro está.

II

Creo que debo contar, más que mi vida, circunstancias de mi vida, las necesarias para afrontar el hecho esencial. Me cuesta hacerlo. A casi todos los hombres les gusta volver la mirada a su infancia.

1 El autor alude al vocablo inglés "wizard". *N. del T.*

A mí no me gusta. No estoy conforme con mi infancia ni con mi vida en general. Para mí, la niñez, mi niñez, es un tema árido que contemplo con reticencia, y no me complazco en evocar mi pasado. Por eso no habrá aquí nostalgia, ni ternura. Habrá, en cambio, verdad, aunque me cueste. Pero, justamente a causa de mi resolución de ser sincero, debo decir que si creyese que estas líneas habrían de publicarse alguna vez, mentiría. Mentiría resueltamente. Espero que no mentiré porque me hablo a mí mismo, aun cuando con cierta reserva, con esa duplicidad mía, inevitable, que aparece siempre, en todos mis pensamientos, en todos mis actos.

Soy sacerdote. He aquí un hecho esencial. ¿Por qué soy sacerdote? No digo que no tuviera alguna vocación. Me atraía el estado eclesiástico. De niño —como a tantos otros niños— me gustaba jugar a los ritos y ceremonias del culto. Tenía alguna forma de vocación aunque, me parece, sólo mundana. No puedo decir que esta vocación me haya sido sugerida por mi ambiente familiar. Nací en una familia de campesinos, no ricos, por cierto, pero tampoco de los más pobres, en la costa oeste de Irlanda. La casa de mis padres no se diferenciaba mucho de las casas de los vecinos más humildes: el mismo techo de bálago, las paredes de piedra ennegrecida, el corral, un huerto a la espalda de la choza, pues era poco más que una choza. Todos eran católicos romanos en la aldea, excepto el cartero, un librepensador cuya heterodoxia era, más que nada, tema de bromas interminables. Fuimos cinco hermanos, tres varones y dos mujeres. Todos fuertes. Yo no era rudo, pero tampoco débil, quizá delicado en apariencia, un poco pálido. Quién sabe por qué, desde muy niño, me sentía incómodo con los míos. No me gustaba la aldea, me repelía el trabajo, lo encontraba todo vulgar, tosco, grosero, y empecé a fingirme de otra raza, de otra estirpe más noble que mis vecinos y que mis padres y hermanos. Mi madre era recia, colorada, dotada de un apetito asombroso, y hablaba con un vozarrón potente, odioso. Era un poco aficionada a la cerveza (no he probado, desde que me independicé, esta bebida que abomino). No me gustaba mi madre, pero le agradezco siempre un don: la salud que disfruto. Viene de ella. Mi padre era alto, seco, silencioso, de pocas palabras, pero certeras e irónicas. Me miraba con una especie de curiosidad burlona y distante. No me quería. Me soltaba sus pullas características, con una ojeada de soslayo, mascando la pipa de arcilla. Mi hermana mayor era otra cosa: dulce, sosegada, con delicadeza en la voz y en los modales, y la persona

más religiosa, la única verdaderamente religiosa de la familia. Fué ella la que indujo a mis padres a que me facilitasen los medios para hacerme sacerdote.

Dije que el estado eclesiástico me convenía. El celibato no era para mí un sacrificio. El amor, el simple contacto entre cuerpos humanos, la misma cercanía de esos cuerpos, me causan repugnancia. El beso, tan alabado, me parece una cosa muy sucia pues la boca es un antro de vida inmunda. Mi lujuria, salvo ciertas abominaciones juveniles que callo porque no es esto lo que importa para mi confesión, ha sido siempre solitaria. Entiendo que es la forma más perfecta del erotismo, la única que se realiza en una plenitud admirable, según los votos de la imaginación y del deseo. Y la más limpia. Yo soy limpio. Maniáticamente limpio, si se quiere. Podía ser, pues, un sacerdote muy respetable sin violentar demasiado mi naturaleza. Sin embargo, es claro que hubiera preferido otra profesión, cualquier profesión liberal distinguida, si se me hubiera brindado la oportunidad de seguir los estudios correspondientes. Pero para eso no hubiera podido contar nunca con mis padres ni con la ayuda de otras personas. O destripaterrones o sacerdote. Ésta era la alternativa. Con todo, no sería exacto, ni tampoco justo conmigo mismo, si dijera que habían faltado por completo otros móviles menos sórdidos en la elección de mi carrera. Lo espiritual me atraía. Me atrae. Yo soy instintivamente platónico, si se me permite decirlo. Esto decidió tal vez mi condenación pues el Infierno está habitado, sobre todo, por seres *pneumáticos,* espirituales. Es el espíritu lo que nos pierde. No la carne. Dios perdona los pecados carnales, así como los pecados de violencia. Dios es más bien sucio. Dios sonríe a la vida, aunque se manifieste en forma de horrible pululación de insectos o en forma de brutalidad, de violencia. El lujurioso, el codicioso, el colérico y aun el criminal, el criminal sangriento, a menudo ciego, toda esa gente halla en Dios benevolencia. Son sonámbulos, apenas capaces de pecar. Y son vitales, empujan la vida con los ojos vendados, sirven los planes de Dios que algo se propone hacer con la vida. "Yo soy la vida", dijo Aquél. ¡Ay, yo no soy la vida! Yo soy espíritu. Por eso el Cielo desconfió de mí desde que llegué al uso de razón. Ahora creo que hubo siempre un equívoco entre nosotros. Es verdad que el Señor se recrea en la pureza de sus ángeles y en las victorias de los pocos esforzados del espíritu. Pero no perdona riesgos a quienes emprenden la vía espiritual. Los aspirantes a la santidad son equilibristas que cruzan pisando la cuerda floja sobre

los abismos del Infierno. Hace falta tener muy seguros los pies, muy firme la cabeza y muy fuerte el corazón para atreverse a pasar desde la orilla de la tierra hasta la ribera celestial por un camino tan corto. Más prudente sería ascender dando rodeos, poco a poco, por los caminos que sigue la torpe muchedumbre.

Yo soy espiritual. Me domina el vicio del espíritu. Porque el espíritu es un vicio para quienes son como yo. Y sin embargo sé muy bien que sólo la materia es seguramente honrada, decente, sin trampa, sin mentira. La materia es como es. No engaña a nadie. No cambia por capricho. Las cosas materiales permanecen donde uno las pone o hacen lo que se espera de ellas, se conducen sin favoritismo, no conocen a nadie, poseen una admirable serenidad, una perfección dichosa. Lo dan todo pues todo viene de su fuerza, y nada piden. En cambio el alma es turbia por naturaleza y, como la nube, toma mil formas —de ángel, de monstruo, de demonio, de grandiosos castillos— y todo en ella es falso y no duradero. El espíritu es incierto, incorrecto, dudoso. Y hay algo sucio y repugnante en el espíritu. Si no fuera por los moldes de la materia, donde el espíritu se vierte para afirmarse, para no disolverse, para no perderse, diluído, el alma habitaría permanentemente en la locura. Me inspira repulsión la vida con su blandura y su corrupción, y también el espíritu porque es turbio e incierto. Quisiera ser de metal.

En el seminario fuí de esos jóvenes de quienes se aguardan grandes cosas. Era un axioma tácitamente admitido por mis compañeros y maestros que yo llegaría lejos. ¿Hasta dónde? Una tarde de primavera, a fines de curso, oí conversar, sin que ellos advirtieran mi presencia, al Padre Tornquist con otro profesor. Dijo:

—Nuestro futuro obispo.

Se refería a mí. Sentí una ola de calor delicioso que me subía a la cara.

Pero, en adelante, si alguien hubiese formulado el mismo vaticinio, me hubiera ofendido porque yo soñaba con llegar más alto. Creo que algunos de mis compañeros también alimentaban sueños parecidos. Pero de otro modo, no con igual constancia, no con tan firme certeza, con tan absoluta exigencia. En el fondo, todos o casi todos eran modestos, como lo son siempre, en lo más verdadero de su corazón, los mediocres, pues saben de algún modo que son mediocres. Si no lo supieran ¿por qué habrían de odiar tanto y conocer tan pronto, en el acto, a los hombres superiores? Los mediocres son como los perros: en cuanto se huelen debajo de la cola saben que

están en familia. Mi ambición era seria: era una seguridad ávida, como si los honores me fuesen debidos por contrato. Y si alguna vez me planteaba a mí mismo la posibilidad de un destino vulgar, pensaba en el suicidio. O aquellas esplendorosas cumbres o la muerte. Era sincero. Nunca fuí tan sincero. Claro está que, por entonces, a pesar de todo mi saber escolástico, no tenía la menor idea de la muerte. La muerte era para mí una palabra: en realidad me sentía inmortal. Creo que nunca imaginé de veras mi propia muerte hasta muchos años después. Ni aun en la época de aquella gran crisis que debo relatar pensé en morir sino en un encogimiento de mi ser hasta traspasar el límite del nacimiento, para volver a la nada. Supongo que pasaba mucho de los treinta años cuando perdí la inmortalidad que es el último recuerdo, un fósil de la inocencia paradisíaca, tan persistente que la mayoría de los hombres mueren sin haber sabido nada de la muerte. Yo sé algo de esto: asistí a muchos en sus últimas horas. Me inspiraban una compasión mezclada de desprecio. Mucho desprecio: ¡eran tan fáciles de engañar!

Yo era ambicioso, monstruosamente ambicioso, tal vez, con una ambición reprimida por la educación clerical y la falsa humildad. (Si yo hubiera sido un joven oficial o un político, quizá fuese otra mi vida y mi muerte, otro mi destino final.) Mi camino habría de ser lento —lo sabía; no faltaban en él las curvas y los desvíos, pero me conduciría con fidelidad a la meta. Todo hubiera ido bien, a no ser por aquel anciano obstinado, con esa obstinación dura, petrificada y exasperante de algunos viejos. Pero estoy saltando las etapas naturales de mi relato.

Mi ambición, el carácter unívoco de mis deseos, me hacía puro y recto cumplidor de las normas de la moral y de la disciplina. Mis superiores me ponían por modelo de virtud. Sin embargo, faltaría a la verdad si dijera que esta pureza era total. No lo era. El sexo tiene un poder avasallador. Uno puede adormecerlo, o se adormece él mismo, durante una temporada, incluso una temporada larga, pero luego despierta, se levanta como una serpiente, y se apodera de todos vuestros pensamientos. El sexo sale de su nido con el hambre atrasada y se come todo, atrae a sí toda la fuerza y todos los actos e ideas. Pasada esta crisis activa, vuelve a dormir y podéis haceros la ilusión de que la bestia ha sido dominada. No lo ha sido. Está como distraída, pero os acecha, con un ojo abierto, desde el rincón a donde la habéis relegado, para saltar sobre vosotros cuando os sentís más seguros. En aquella santa casa de estudios bullían la

envidia, la soberbia, el odio, todas las pasiones, y las del sexo también. Un convento es el mundo en pequeño, constreñido, apretado, pero tenso como el odre de los vientos, el Infierno encerrado en una redoma. Había allí amistades particulares, suciedades nefandas que no siempre dejaban de hacerse visibles. Aunque yo sea un gran pecador —en otro capítulo del pecado— tengo una vocación natural por la castidad. Me parece que ya lo he dicho. Esto no significa que no haya tenido mis caídas, pero nadie puede acusarme de ningún escándalo, ni siquiera de un acto sospechoso de inclinaciones torpes. No debiera hacer referencia a estos aspectos de mi personalidad, y me proponía eludirlos, pero ya que brotaron de mi pluma no tacharé nada, si bien tampoco quiero profundizar en el tema ni añadir detalles. Supongo, por lo demás, que esos incidentes de mi juventud no tienen demasiada importancia, y pude aprender, en la práctica del confesionario, cuán frecuentes son en las primeras iniciaciones de los jóvenes educados en colegios donde viven reclusos, y en los demás muchachos también. Esto aparte, cabe decir que mi vida, frente al mundo, ha sido un modelo de castidad. Lo demás está entre Dios y yo. No incluyo entre mis pecados carnales ciertas ofrendas del humor seminal a Baphomet porque estas prácticas caen más bien en el satanismo, y nunca me han procurado un placer muy intenso, aunque sí una gran emoción, un goce negro difícil de olvidar.

Mis graves imperfecciones en aquellos tiempos eran la ambición y el orgullo, y también la envidia, pecado satánico en cuanto lleva a amar el mal no por el beneficio que nos procure o creamos que puede procurarnos sino por el daño que inflige al prójimo. La envidia tiene cierta pureza admirable, cierto desinterés en su malignidad. Hay en ella, a veces, grandeza, una grandeza de devastación, de negatividad absoluta. Sobre todo esta negatividad de la envidia —este deseo del mal por el mal— hace pensar que el hombre no es tan vil como parece, no es un mero gusano, no es un animal. Pero no fué la envidia lo que me perdió. Fué el orgullo. Con todo, hubiera podido ser un buen sacerdote, lo que se llama un buen sacerdote. Un buen sacerdote no siempre es un buen hombre. La Iglesia, en su gran sabiduría, no ignora lo que puede pedirse a los hombres y allega las piedras, para construir la Ciudad de Dios, según las encuentra, sin mostrarse desdeñosa. Hace bien. Por un lado —es cierto— pone ante los ojos del cristiano la figura misma de Cristo como ideal de perfección y modelo a imitar; pero, de hecho,

se satisface con mucho menos, y armoniza, en un equilibrio de tanteo, más allá de la razón, la infinita justicia y la infinita misericordia de Dios. En medio de estos faros tan distantes caben muchas cosas, y bien podría caber un sacerdote como yo, en este mundo y en el otro, en el buen lugar del otro, quiero decir, y en el buen lugar de este mundo también.

Si yo hubiera realizado mi ambición, si hubiese alcanzado las cimas a donde me dirigía, a donde parecía llamado, también me habría salvado. Esto era lo que yo quería: siempre quise dos cosas a la vez. Será demasiado querer dos cosas a la vez. Pero otros muchos las quisieron también, y les fueron dadas. ¿Por qué no a mí? ¿Por qué encontré yo los obstáculos que fueron causa de mi perdición?

Se alegará que pequé de impaciente, que no supe reprimirme, que me faltó humildad. Paciencia tuve poca, es cierto. Humildad, si se entiende por humildad la cautela externa, la cautela política, no me faltó, y tal es la virtud que se necesita para ascender a los honores, pues la otra humildad es negocio interior y corresponde a otra jurisdicción. Sencillamente: tuve mala suerte.

A poco de ordenado me destinaron como coadjutor a una parroquia urbana, en la capital del obispado, en lo que será preciso ver la predilección natural de mis superiores.

III

Salto aquí muchos detalles. Comprendo que este pasar sobre los detalles hará que mi relato se parezca poco a una biografía. Pero no es una biografía. Es una confesión.

Mi párroco era un anciano sin muchas luces, pero discreto, una medianía sin pena ni gloria. Yo habría podido heredar la parroquia, si hubiera tenido paciencia, si mi ambición no me hubiera llamado a empresas más arriesgadas. Creo que no habrían surgido entre nosotros dificultades mayores, aunque fué inevitable que chocara con él pues siempre los hombres de su casta han sido mis enemigos. Me reprochaba mi exceso de celo y miraba con malos ojos mis virtudes más patentes. Con todo no vino por ese lado el golpe.

Yo quería hacer algo grande y hacerlo en seguida. Por primera vez sentí, entonces, la ansiedad del tiempo que pasa. Pero no como la siento ahora. Entonces era sólo impaciencia, fogosidad, prisa, y aunque me hacía trasudar la congoja de hacer el magro inventario

de mis hechos, no sentía este terror de hoy, esta angustia. Cada vez que, leyendo la vida de un grande hombre, hallaba alguna realización notable consumada en edad más juvenil que la mía, era como si me mordiesen el corazón. Sentía pavor y envidia, estuviese el biografiado vivo o muerto. También los muertos estorban, incluso estorban demasiado. Empecé a temer que mis sueños se frustrasen. Entonces fué cuando me resolví a mezclarme en ciertos negocios que atrajeron la atención sobre mi persona, para bien y para mal. Yo no ignoraba que algunas de mis actitudes eran hasta ridículas, pero me reía de quienes se burlaban de mí, aunque las burlas también me dolieran. No dudaba en hacer lo que consideraba conveniente hacer, sin falsos temores. Era inevitable que me ganase muchos enemigos, y se dijo que esos enemigos fueron la causa de mi perdición. Es falso. Mis enemigos eran despreciables. Aunque joven, tenía ya habilidad política suficiente para no suscitar resistencias demasiado peligrosas. No fueron esos enemigos menudos quienes precipitaron mi caída. Fué un hombre que debiera haber sido mi amigo, mi aliado, porque a ambos nos convenía la alianza, y yo no podía querer engañarle.

Me había propuesto contar la verdad, toda la verdad. Contaré la verdad. Pero toda la verdad, no. Ni a mí mismo la diré. Me duele demasiado recordar aquella atroz humillación. Hiervo de cólera con sólo asomarme al desván de mi conciencia donde guardo, porque no puedo enterrarlos, los harapos de aquellos días. Fué, sencillamente —con esto basta y sobra—, que caí en un atroz ridículo, en un fracaso intolerable, después de poner de manifiesto toda mi inútil astucia, pues la más fina habilidad se volvió contra mí, me abrumó de escarnio, me mató. No quiero hacer memoria del caso porque es como si me revolvieran agujas dentro del cerebro. Si me hubiera podido vengar tendría un gran consuelo y quizá mi alma se salvara o no se habría perdido en vano. Pero no pude vengarme. Y las venganzas que perpetré y consumé después, con ayudas satánicas, no me satisfacen ni creo en ellas bastante para darme la paz que necesito. Debiera haberlo matado.

Yo me humillé para conquistar a aquel anciano. Me arrastré por los suelos. Lo despreciaba, y sin embargo, lamí el polvo de sus zapatos. Hice cuanto humanamente es posible hacer para propiciármelo, para lograr su benevolencia, porque el viejo estúpido me era indispensable. Recurrí a todas las abyecciones, me presté a sus peores vicios, a lo que él quisiera, y no conseguí nada. Y de todo

esto pudo enterarse el mundo entero y se enteró, efectivamente, todo el que quiso. Se enteró porque él dispuso las cosas para hacerme tragar hasta las últimas heces de mi derrota.

La segunda entrevista fué decisiva. No olvidaré nunca los malditos ojos de aquel hombre. Tenía los ojos estriados de venitas rojas, unos ojos menudos y maliciosos que me miraron de lado. Él descansaba en su sillón de respaldo de cuero y asiento de terciopelo rojo, un sillón muy conocido entre quienes frecuentaban la curia. Le llamaban a este sillón la carroza del Diablo porque, dada la salud del anciano obispo, nadie creía que muriese en la cama. Moriría en su sillón, y el Diablo se lo llevaría en él. Alrededor del viejo había antiguas pinturas de santos que no recuerdo. Él jugaba con un puñalito de mango labrado que le servía de cortapapeles, y lo hacía brillar a la luz. Doblé la rodilla. Él respondió a mi saludo con su voz calmosa y clara:

—Tome asiento, Padre O'Leary.

Me senté con la expresión humilde que convenía, sin hablar, esperando que se dignase dirigirme la palabra. Sentía el latido de mi corazón como si estuviera encerrado en el pecho un animal. Sonó nuevamente la voz:

—Monseñor Reid me habló de usted. Tiene un alto concepto de sus méritos.

Puso el puñalito sobre la mesa y cruzó las manos bajando sobre ellas los ojos. Luego me echó una mirada de soslayo, como si examinara un objeto más bien desagradable. Yo noté esa mirada, pero no quise hacerle caso. Me dolió, me hizo sentir alarma, pero tapé esta incomodidad, no le dí audiencia. Esto fué un error. Pero ¿qué hubiera hecho otro cualquiera? Dijo:

—Tengo para usted, Padre, una buena noticia.

En aquel momento descubrí mi manuscrito, puesto encima de la mesa, preparado para la entrevista. Pareció que él seguía la dirección de mis ojos. Preguntó:

—¿Cuándo ha escrito usted esto, Padre O'Leary?

—¿Cómo, Monseñor?

—Quiero decir, ¿qué edad tenía?

Tocaba, quizá sin proponérselo, un punto muy sensible para mí. Contesté:

—El año pasado, Monseñor. A los veintinueve años.

—Monseñor Reid cree que la Iglesia podría aprovechar mejor las excepcionales prendas de usted, Padre. ¿Qué piensa de esto?

Me chocó este elogio. No es natural en un superior eclesiástico, pues viene a ser un modo de tentación. Recelé algo, un peligro en esta inusitada franqueza, en semejante falta contra las reglas. Las aureolas de los santos brillaban gloriosamente en la pared. Con todo, supe retenerme porque debe hacerse siempre, por sistema. Respondí con los ojos puestos en la puntera bien lustrada de mis zapatos:

—Monseñor Reid es demasiado bueno para mí y también Su Ilustrísima. Estoy bien donde estoy, Monseñor. Nada más deseo, y ni aun esto merezco.

Luego de una pausa, añadí, como brindando una salida, por si acaso él quisiera tomar al pie de la letra mi excusa.

—Soy el humilde servidor de Su Ilustrísima.

—¿Conoce el Colegio de Salamanca, padre?

—Sí, Monseñor.

Yo sabía perfectamente hacia dónde apuntaban las palabras del obispo. La insinuación era transparente, y los dos —supuesto que él procediera con rectas intenciones— teníamos que interpretar aquella pregunta en un sentido único y bien definido. Estuve callado unos instantes, meditando. Luego se quedó mirándome detenidamente. Pareció alarmarse de mi aspecto y dijo, solícito:

—Hace un instante estaba usted rojo como la grana. Ahora está muy pálido. Tiene que cuidarse. Se excede usted en sus vigilias, amigo mío.

Reconozco que cabría sospechar en estas frases una intención irónica y maliciosa, una advertencia. Pero era difícil tener suficiente lucidez para captar semejantes matices en el estado de emoción en que yo me encontraba. Aguardé, simplemente, a que prosiguiera para ver hacia dónde se encaminaba. Dió algunos rodeos. Dijo que los protestantes —era preciso reconocerlo— tenían excelentes teólogos. Se necesitaban jóvenes sacerdotes con una profunda formación filosófica, incluso profana y moderna. Por último, casi bruscamente, soltó la prenda.

—¡Ah, este Monseñor Reid! ¡Que Dios le bendiga!

Alzó los ojos al cielo con una unción cuyo secreto sarcasmo no era dudoso para mí. Hizo la pregunta:

—¿Qué piensa usted de Monseñor Reid?

Yo no ignoraba los peligros que escondía esta locución tan simple en apariencia. Reflexioné velozmente. Conocía los antecedentes esenciales para juzgar. Me arriesgué poco a poco:

—Indudablemente, no se puede dudar de su buena intención.

—¡Oh, sería preciso ser un hereje, un mal cristiano para concebir semejantes dudas! Monseñor Reid es mi amigo, le conozco casi desde la niñez. Un puntal de la Iglesia.

—Sin duda, Monseñor. Muy cierto. Pero, justamente por eso, sin proponérselo, sin soñarlo siquiera, constituye un obstáculo...

—No había advertido ese matiz de la cuestión...

—Un obstáculo que...

Me escuchaba ávidamente con una lucecita de contento en los ojos. No había duda posible. Era preciso traicionar a Monseñor Reid, tal como yo sospechara desde antes de ser llamado para la entrevista. Me halagó esta previsión. Cierto que Monseñor Reid me amaba y protegía, y él mismo, inocentemente, me puso en las manos el instrumento de su daño. Pero yo no tenía la culpa; era cosa de sus enemigos. Mi oposición no hubiera beneficiado a Monseñor Reid —otro se habría hecho cargo alegremente de la tarea— y aun habría sido peor para él. No dejé de pensar que pudiera haber en aquello una trampa. Pero a él le convenía, él lo deseaba. Es mala política exagerar el maquiavelismo. El maquiavelismo exagerado sólo se encuentra en la imaginación folletinesca del vulgo. En la realidad el maquiavelismo se maneja en dosis muy prudentes sin asumir riesgos excesivos y ciertos sólo para obtener resultados dudosos y no bastante sustanciales. En aquel caso una demasía de astucia por parte de aquel hombre no haría sino perjudicarle. Por eso no sería justo decir que me equivoqué, que caí incautamente en una trampa, como afirmaron después mis tontos enemigos. Yo no fuí torpe. Hice lo que debía hacer. Mil veces examiné, a lo largo de mi vida, los datos de aquel juego. Siempre llego a la misma conclusión: obré tal como tenía que obrar en las circunstancias del caso.

Una vez tanteado el terreno y visto que me daba su aprobación (esto era indispensable, aunque fuese una aprobación en un laberinto de buenas palabras) me tiré a fondo, y puse mi carta sobre el tapete. No podía hacer otra cosa. Lo hábil era, en aquella situación, no parecer hábil. Tenía que entregarme en sus manos, a cambio de la recompensa. Jugar claro para que el otro jugase también claro conmigo. Nos convenía a los dos. Le convenía a él, por supuesto, mucho más, muchísimo más que a mí. En esto se basaba mi cálculo. Si yo hubiera tenido enfrente, en aquel momento, a un Alejandro Borgia, en vez de tener a un viejo imbécil, habría ganado la partida.

Cuando digo que me tiré a fondo no quiero indicar, natural-

mente —siento el escrúpulo de aclararlo por si alguien llegase a leer este manuscrito— que procedí brutalmente. No. Mis palabras fueron un tejido de exquisitas insidias contra Monseñor Reid, una obra de arte en su género. De esto no me avergüenzo. Lo que me avergüenza es haber hecho todo aquello y quedar en ridículo. Si hubiese ganado la partida, en vez de perderla, muchos de los que más se escandalizaron de mi conducta me habrían admirado y envidiado. El tono fué perfecto, el tono justo, y todo de tal manera dicho que la hipocresía no era repelente. La hipocresía es repelente cuando carece de gracia, de juego, de arte. Yo no me sentía hipócrita. Me sentía un artista, me recreaba en la lucidez y en la pureza de mi pensamiento, en cierto modo inocente, es decir, no perverso, como un problema de matemáticas. Sólo por esto, otro hombre me hubiera dispensado su benevolencia y su admiración. El peor tahur, si conoce su oficio, es capaz de conmoverse, hasta sacrificando sus intereses, cuando se encuentra con un maestro. Con mayor motivo si el maestro está entregado por completo a la conveniencia del socio, a la conveniencia del otro, como era mi caso. Yo no podía hacerle trampa a aquel anciano, por lo menos en aquella ocasión, ni en muchos años. No había entre nosotros posible —en todo caso, para ser más exacto, previsible— terreno de rivalidad. ¿Por qué hizo lo que hizo? Sencillamente, porque era un necio. Los necios y vulgares siempre me han sido funestos. Alguien me dijo para explicar la reacción del obispo:

—Le diste miedo.

El desastre no se presentó así, bruscamente, sino que maduró por sus pasos, y sobrevino cuando lo tenía ya todo en la mano.

Esto sucedió en la tercera entrevista. Tres actos, como en las comedias. Una comedia cuyo tercer acto no hubiera podido sospechar ningún agudo espectador. En este sentido, una excelente comedia. Pero no se crea que la urdió él, con su ingeniosa imaginación. No hay tal. Las circunstancias se la dieron hecha y a él le bastó dejarse conducir por su rencor, por su increíble odio. Entre la segunda y la tercera entrevista ocurrieron los sucesos decisivos, realicé los actos que me comprometían sin remedio.

La tercera entrevista se celebró de día, a eso de las once de la mañana. El sol entraba forzando la candidez de los visillos de encaje del balcón, y en sus haces místicos danzaba el polvo. Lo digo, no sólo para evocar las imágenes de aquella situación sino para hacer notar que yo me fijé en ese polvillo en el aire, y esto quiere decir

que traía el espíritu frívolamente disperso y ligero. Me avergüenza eso de los "haces místicos" y la tontería del polvo flotante. No hay hombre sin su tontería. ¡Necio! Era demasiado joven.

Nunca me trató con tanta cordialidad como en aquella tercera entrevista. ¡El viejo zorro! Reconozco que estuvo hábil. Me mandó acercar la silla a su asiento, y él mismo se dignó inclinar la cabeza hacia adelante, confidencialmente, como si fuéramos lo que éramos, dos socios, por grosera que sea la palabra. Sus ojuelos estriados me miraron alegremente, y las fláccidas mejillas —tenía las mejillas blandas, pálidas, colgantes, lo que me repugnaba— pendieron un poco más hacia adelante. Sentí el hálito de su boca cuando me habló. No le olía el aliento, pero no obstante tenía algo de nauseabundo, de viejo y dulzón. Me preguntó así, llanamente, como un cómplice:

—¿Ya?

—Sí, Monseñor —y sonreí.

Hasta se frotó las manos, como un judío que acaba de hacer un buen negocio. ¡Se frotó las manos! ¡Qué canalla! Después pareció dudar:

—Pero, ¿lo ha hecho? Fíjese bien en lo que me contesta.

Sentí asco de aquellos modales de villano. Esto hizo que se transparentara, no en la forma, pero sí en el tono, mi desprecio hacia él. Dije:

—Monseñor: ¿cómo me atrevería a engañar a Su Ilustrísima ni aun en una mínima parte?

Las palabras sonaron con insolencia.

—Bien, bien. Le creo. Pero ya sabe lo que le dije (no me había dicho nada): no quiero que esto le traiga ninguna mala consecuencia a mi amigo, a mi hermano... ¡Dios me preserve!

Asentí:

—Comprendido, Monseñor. También conté con la bondad de Su Ilustrísima...

—Tan joven..., tan joven... —murmuró contemplándome con una especie de admiración.

Y eso fué todo. Luego vino el desastre, el espectacular desastre, sólo precedido por estas palabras:

—Hice venir a unas cuantas personas... ¿Me permite que las haga pasar?

Supuse que se trataba de algún otro negocio. Le agradecí aquel gesto de ponerme, inmediatamente, en contacto con asuntos que yo debería estudiar en lo sucesivo.

Se incorporó para ir a la mesa con objeto de tocar la campanilla de plata que usaba en vez de timbre para llamar a su secretario. Me puse rápidamente en pie y corrí a llevársela.

—No se moleste... Gracias, Padre...

Entró un clérigo joven a quien yo conocía, habló unas palabras al oído de Monseñor, y a poco regresó conduciendo al propio Reid, al canónigo Thompson, a McCarran, un comerciante converso del protestantismo y a quien yo no conocía por aquel entonces.

No puedo continuar. La humillación que cayó sobre mí fué inenarrable. Sólo acerté a preguntarle al obispo con los ojos: ¿Qué juego es éste? Desgraciadamente no cabía duda. Me había vendido. Me abrumaron. ¡De qué modo me abrumaron! Lo peor fué la caridad cristiana, la conmiseración amarga de Monseñor Reid. ¡El odioso santurrón! Quiero olvidar todo esto.

Recuerdo —no tengo inconveniente en recordarlo— que yo miraba fijamente hacia el balcón, un recio balcón antiguo, de fuertes herrajes, bien forjados, oscuros, y pensé: "Ese balcón debe cerrar perfectamente aunque es viejo". Oía a mis enemigos y pensaba esto. Me parecía que el balcón, aquella modesta máquina tan bien hecha, era incompatible con la escena que yo estaba viviendo. Me asía al balcón como una realidad salvadora para negar la otra realidad de mi enorme desgracia. Me imaginaba el trabajo de las manos que forjaran y armaran el balcón, una tarea tan seria, tan clara, tan hermosa, tan noble... El balcón y aquello otro eran dos existencias incongruentes. No sé por qué. Rarezas del alma humana.

IV

Estaba perdido, aplastado por el ridículo. Fuí el hazmerreír de todo el mundo. Es difícil imaginar una situación tan desesperada como la mía, si se tiene en cuenta mi modo de ser. Otro en mi caso se hubiera suicidado. Yo tenía miedo a la muerte y a lo que hay más allá de la muerte. Estaba forzado a vivir, y la vida era un suplicio. ¡Si hubiera sido capaz de fugarme, de colgar los hábitos, de liberarme de mi tonsura! Pero tampoco podía. No por espíritu religioso sino por temor a la miseria y por falta de resolución para afrontar una aventura que, a mí, criado en aquello, con todos mis pensamientos conformados por aquello, se me aparecía como algo terrorífico e imposible. Yo era muy fuerte dentro del juego que había ocu-

pado todos mis pensamientos. Fuera de él no era nada. Me quedaba una conversión sin reservas a la humildad cristiana, un renunciamiento verdadero. O bien la retirada estratégica, una humildad fingida, con la esperanza de que dentro de veinte años se olvidara mi caso o se atenuara el recuerdo de aquel traspiés temprano. Pero en aquel tiempo veinte años me parecían una eternidad. Mi paciencia no daba para tanto. Con todo, dada la situación, era lo mejor, y mordiéndome por dentro, volví a ver al obispo para pedirle que me destinara a una parroquia rural alejada. Cuando vuelvo la mirada a mis sentimientos de aquel momento, recuerdo que esta entrevista final no fué tan atroz como me la había imaginado. Es decir: no hubiera sido tan atroz si él no me hubiera asestado el último golpe, quizá el más sañudo de todos. Me hizo esperar mucho tiempo en la antecámara. Oía los cuchicheos a mi alrededor, sentía en torno mío esa atmósfera especial que se forma alrededor de los marcados, de los reos, de aquellos cuyos pensamientos más íntimos están al desnudo, a la vista de la gente. Notaba, en el tono de las palabras que me dirigieron, en la aparente indiferencia en las actitudes, el peso constante y la presencia implacable de "lo que todos sabemos". No pude dejar de ver lo significativo de la tardanza en regresar del joven clérigo que fué anunciar mi visita. Era como si oyese los comentarios entre el maldito anciano y su fámulo... Todo lo soporté, optando por un continente de heroica serenidad. Esta prueba me sirvió para presentarme delante del obispo en una actitud adecuada. No le hablé del asunto. Él tampoco lo aludió. Tuvo, al menos, esta delicadeza. La entrevista fué brevísima. Fué, secamente, una audiencia para tratar una cuestión bien definida. Formulé mi petición. Él, sin invitarme a que me sentara, respondió con esta sencilla pregunta:

—¿Por qué?

Yo me atraganté con unas ganas tremendas de romper en sollozos. No podía decir por qué, si él se negaba a saber ese porqué sin necesidad de oírlo de mi boca. Esperó unos largos instantes —yo permanecía silencioso, con los ojos bajos— y dictó sentencia:

—Ahora más que nunca le necesitamos aquí.

Con esto quedaba despedido. Hasta ese momento yo había encontrado una especie de lenitivo en mi extremada humillación. Esa humillación me servía de escudo y descansaba en ella. Pero después de chocar con la sañuda dureza del anciano, me sentí como si tuviera todo el cuerpo en carne viva. Salí dando traspiés. No

tengo un solo recuerdo del camino que seguí hasta la puerta, de las personas que encontré, de si llovía o brillaba el sol. Estaba todo entero conmigo mismo, con mi desesperación.

Ya en mi casa, poco a poco, fué levantándose en mi alma una ampolla de odio y de rabia. Acostado en mi cama me recreé imaginando cómo mataría al viejo. Urdí muchos planes. Todos demasiado complicados. Era que no concebía un acto simple, directo, desembozado: la impunidad era condición indispensable. De otro modo el asesinato sería un fracaso. Pero no hallé medio de alejar por completo las sospechas de mí. Mi pleito con el obispo era demasiado notorio. Al cabo de algún tiempo descubrí la raíz de aquellas elucubraciones. Eran una disculpa, un juego compensatorio de mi impotencia. La verdad es que me faltaban aptitudes para cometer el asesinato. No soy capaz de un acto de violencia, y la idea de verter sangre me horroriza. Además, tenía miedo. Siempre el miedo. Y sin embargo, si hubiera sido hombre de cometer el crimen, me habría ido mejor (en el orden espiritual, quiero decir). Por monstruoso que parezca, tal es la verdad. Matar a un hombre es pecado gravísimo, uno de los pecados más graves, pero me imagino que, al menos en mi caso, me hubiera vaciado el alma de su ponzoña, en vez de dejarla pudrir dentro, como ha sucedido.

También volvía, una y otra vez, a analizar mi conducta para descubrir mis errores, y para conocer los móviles de la hostilidad de mi enemigo. Creo que era envidia senil, envidia de mi juventud, de mi inteligencia, de mis posibilidades en la vida. Y también miedo. Cometí la equivocación de descubrirle mi fuerza antes de tiempo, cuando él estaba aún en condiciones de destruirla. Como me dijo cierta persona, le asusté. Me tomó miedo. Vió en mí a una potencia peligrosa, y convirtió su miedo en virtud, en lealtad hacia los mismos a quienes quería hacer sus víctimas. No quiso un aliado de mi talla. Prefirió quedarse con unos enemigos pequeños. Falta de grandeza. Siempre la falta de grandeza. Yo debía haberme hecho el tonto, es decir, el débil o lo que es lo mismo, el "bueno". La bondad también es un arma porque rara vez inspira temor (a veces sí, y entonces los buenos son aplastados). Hablo de la bondad pasiva, de la bondad que consiste en no hacer, en no atreverse. Yo debí haberme presentado vestido con esa clase de bondad delante de él. El viejo bribón necesitaba a un angelito para que le hiciese su canallada.

Pero dejemos esto. Es cosa del pasado.

Hay horas infernales en la vida de un ser humano, horas en que el sufrimiento traspasa los límites de cuanto se puede imaginar. Tales fueron aquellas horas para mí, y aún me esperaban otras más amargas. Pensaba constantemente en aquello. Todo lo relacionaba con aquello. Envidiaba la paz de los demás, envidiaba sus mismos padecimientos pues no eran aquello. Miraba en la cara a los desconocidos, en la calle, y me causaban una extrañeza tal como si no hubiera visto nunca criaturas humanas, como si pertenecieran a otro universo diferente del mío. Tan ajeno a ellos me sentía, tan distantes estaban de mí. Era, de otro modo, creo, lo del balcón del obispado, el asombro de que ellos existieran y yo también con mi pena. Siempre la idea fija, presente, presente. Era una enfermedad: sentía aquello no sólo en el corazón (el corazón duele verdaderamente) sino también, y aun sobre todo, aquí abajo, en el epigastrio, un dolor de empacho, nauseabundo. Eso era. No digo que no pudiese dormir. Podía dormir un poco, con sobresaltos, despertándome varias veces durante la noche. Pero el sueño no me aliviaba. No hay evasión en el sueño para los desgraciados, porque en las absurdas fantasías del durmiente sigue viviendo la pena. Es la pena la que alimenta los ensueños, simples versiones extravagantes de un idéntico y constante suplicio. Sólo quienes son dichosos en la vela tienen, también, sueños dichosos. La fábula del rey que soñaba ser mendigo todas las noches y del mendigo que soñaba ser rey es mentira. El rey sueña sueños de rey, y el mendigo los suyos de mendigo. No hay escapatoria. Al menos no la hay para mí. Y lo peor de todo era el despertar.

Fué entonces cuando me vino la tentación de llamar en mi auxilio al Diablo. Nunca había examinado, a fondo, con toda seriedad, la cuestión de si el Diablo existe o no, si existe así, con la dureza persuasiva y eficaz de las existencias reales, como existe esta mesa, como existe ese muro, o ese inmundo tejado de vidrios verdosos. No había pensado de veras en la cuestión de si existía el Diablo, aun cuando yo —oficialmente, por así decirlo— creyese, claro está, en el Diablo. Esa creencia y las demás de mi religión me bastaban, por lo visto, para reprimir la idea del suicidio, para evitar la consumación del suicidio, quiero decir. Y sin embargo no eran creencias realmente serias, realmente reales. Ahora quería creer en el Diablo, no de cierta manera sino del todo, como se cree en las piedras.

Lo invoqué. Inútil. No acudió. En mi modesta habitación, encerrado, lo llamé de mil maneras, diciéndome: "Va a aparecer".

No aparecía. "Está detrás de mí". Y volvía la cabeza con temeroso deseo de verlo. Pero, en el fondo, sabía que no estaba allí. Mi fe en él era muy insuficiente, con muchas reservas. Por eso dudo de que, realmente, quisiera creer en él. Quería utilizarlo, aprovecharme de él. Pero había dentro de mí la solapada intención de burlarlo, de no entregarle mi alma. Siempre he sido un tramposo. Quise esforzarme por llamarlo sin trampa, resueltamente dispuesto a darle su parte en el negocio. Pero a esto no llegaba nunca. Aun ahora, al cabo de tantos años, empedernido pecador, maquino en mi corazón para escaparme a caballo en argucias y ambigüedades porque yo soy hombre incapaz de pronunciamientos definitivos. Es cierto que el aire de la habitación se llenaba de algo, estaba lleno de su propio vacío, y en algunos momentos esta presencia de la nada me estremecía, como si fuera un algo sustancial. Pero era sólo el vacío.

Me sirvieron de mucho los tratados de demonología que siempre atrajeron mi curiosidad, y también los libros de los exorcistas. Estas lecturas son interesantes al principio. Pero muy pronto aburren. En seguida se descubre la trama de que están hechas tales divagaciones. Se trata, en el fondo, de relaciones falaces, en las que, por ejemplo, una metáfora se tome en sentido sustancial (como sucede con algunos chistes), un símbolo anticuado adquiere la consistencia de un objeto real, a veces una simple homonimia basta para asociar ideas dispares e incongruentes, añejos conocimientos experimentales subsisten en ese revoltijo, junto con temas de sueños, de pesadillas y delirios de locos, y todo esto se engarza en razonamientos más o menos correctos y válidos. A pesar de tanta tontería, hasta en esos lugares puede uno encontrar algo valioso. Así, cierto exorcista decía que el Príncipe del Mal no acude por simple invocación formularia sino que, para atraerlo, el oficiante debe hacerse previamente digno de él cometiendo alguna insigne maldad, para comprometerse y quemar los puentes. Esto, suponiendo que el Príncipe del Mal exista, no deja de ser bastante razonable. Pues bien: yo haría esa maldad. ¿Cuál? Por supuesto —soy demasiado cauto—, una maldad que no trascendiese al exterior, que no me acarreara ninguna funesta consecuencia temporal.

Yo tenía a mano esa truculenta fechoría. Una mañana, al celebrar la misa, escondí la hostia consagrada en vez de consumirla. Salí de la iglesia, como todos los días, y al pasar por un baldío, poblado de gatos, cerca de mi casa, luego de mirar a derecha e izquierda, por si alguien me espiaba, me metí dentro, escupí la sa-

grada forma en el suelo y la pisoteé, hasta amasarla con la tierra negra y humedecida. Mi frenesí sacrílego, pues hice la operación con un ímpetu rabioso, me dejó una extraña alegría, como un estado de paz, de desahogo. Fué la única alegría de aquellos días. Me sentí reconfortado, más fuerte, más tranquilo, como si hubiera hecho una buena obra y tuviese más ligera la conciencia.

Aquel acto perverso me dió ánimo para preparar los detalles del rito que me proponía celebrar.

Era un rito, a la vez fácil —en apariencia fácil— y dificultoso de hecho, como pude comprobar. Nunca he sido muy hábil para traducir en realidades mis proyectos. Me encolerizan las resistencias de la materia, en contraste con el libre desembarazo con que se mueven mi imaginación y mi entendimiento. Tuve que procurarme unas plantas que hube de comprar en la tienda del herbolario —*Botánico,* según la muestra de su establecimiento— y como el hombre evacuaba consultas médicas y era bastante hablador, preparé las respuestas adecuadas por si se extrañaba de mis pretensiones y me preguntaba para qué quería las especies pedidas. Lo sorprendente es que el hombre nada dijo. La única dificultad consistió en que no tenía todas las plantas necesarias, y esto retrasó la operación. Pero tuve suerte y, al fin, las conseguí. Por cierto que las extrañas facilidades con que me procuré aquellos primeros elementos del rito me dieron un poco de miedo. No es frecuente que el mundo de las cosas me sea tan favorable. Luego, exploré los alrededores de la ciudad en busca de un lugar donde pudiera hacer la invocación. También tuve suerte. En cuanto a la fórmula del conjuro, la había aprendido de memoria, con su cadencia, con su ritmo exacto, porque cualquier detalle podía hacer fracasar el rito.

Todo esto me llevó algunos días y entretuvo mi odio porque había un fin inmediato a perseguir.

V

Salí de casa, a eso de las once, una noche de otoño. No había luna, pero el cielo no estaba cerrado, y algunas nubes navegaban, desde el Suroeste, en lentos tropeles, dejando ver espacios estrellados. Así, la noche, sin ser clara, tampoco era completamente oscura.

Caminé hasta dejar atrás los arrabales, formados por casitas con

huerto y jardín, tan pronto juntas, formando breve calle, como separadas unas de otras.

Iba a esta aventura, no sin temor, no sin disgusto para conmigo mismo, como quien comete un acto ridículo a sabiendas, pero también con una sensación de libertad. Me puse un traje oscuro, de seglar, para no llamar la atención. Esto de la elección del traje me produjo algunas perplejidades. Tengo el vicio de discurrir y sutilizar. A veces me pierdo en las marañas que yo mismo tejo. En este caso, le di cien vueltas al asunto de si el conjuro sería más eficaz vistiendo yo ropas sacerdotales. Pero también soy cauteloso y realista como un campesino. Por eso desechó sensatamente la idea de ir vestido de clérigo pues, si alguien me viese con semejante atuendo, en medio de la ceremonia, y aun por el camino, la aventura podría acabar muy mal. Le dije al Diablo que se contentara con la tonsura debajo del sombrero y no se andase con etiquetas.

Pasé ante una casa solitaria, donde hay una taberna frecuentada por marineros. La luz interior salía por la ventana y se derramaba sobre el camino y por el matorral frontero. Probablemente era —era: lo habría de saber después— una luz de acetileno, cruda, fuerte. Esta iluminación, en medio del campo, daba a aquella casa no sé qué aire de magnificencia, como de palacio en fiesta. Crucé frente a la casa eludiendo el resplandor, es decir, por detrás del matorral, pues el camino tiene allí un desvío. En realidad no importaba que me vieran, pero prefería que no me viesen. Hasta mí llegaban los ruidos de la clientela; una palabra en voz muy alta, una exclamación, risas viriles y toscas. Creo que estaban jugando a las cartas.

El lugar adonde iba no estaba muy lejos de la taberna. Más allá había una aldea, y entre la aldea y la taberna, un descampado muy a propósito para mi intento. La comarca es bastante poblada, y no deja de haber tránsito, incluso de noche. Esto significa que podría sorprenderme alguien en medio de la ceremonia. Pero no había más remedio que correr el riesgo. Si el ser a quien iba a invocar existía y le interesaba algo apoderarse de mi alma, esperaba, por así decirlo, que me diese algunas facilidades. Lo que me daba más valor era el miedo a volver a mi casa, a mi desesperación, a mi no hacer nada. Aquello, en cambio, era hacer algo. Ya no podía retroceder. Mis sentimientos eran muy revueltos y, principalmente, oscilaba entre la esperanza de ver al Personaje y la esperanza de no verlo.

El grimorio que había leído indicaba como lugar propicio un

cruce de caminos solitario, una cruz de senderos. Desde este punto debía verse un reloj de torre, de la torre de una iglesia, precisamente. No dejé de analizar semejante recomendación. Ante todo, me parece, se debía a que la hora —esta hora y no otra cualquiera— para hacer la invocación, era la medianoche, y en la época en que el grimorio fuera redactado no existían relojes de bolsillo. Sin embargo, el hecho de que ese reloj de torre y esa torre fuesen de iglesia indicaba una sabrosa intención sacrílega. ¿Y por qué las doce de la noche? En aquel tiempo del grimorio las doce de la noche arrastraban una carga mágica, eran unas doce de la noche sagradas, patéticas. En aquella noche de otoño de mi invocación a Satanás, las doce de la noche aún eran serias, no ya misteriosas, pero serias. Porque esto sucedió antes de la guerra, de la guerra europea, y no se había inventado aún la hora de verano, la hora adelantada. En mi juventud cuando alguien decía: "las doce de la noche", añadía aún cierta emoción, y eran verdaderamente las doce de la noche según el meridiano de Greenwich.

Había muy justamente, como adrede, en las afueras de la ciudad, entre la taberna con su iluminación derramada y la aldea, una cruz de caminos. Muchas cosas tuvieron que ocurrir en el mundo, inimaginables actos combinaron sus influencias para procurarle al Padre Stephen O'Leary un lugar tan exactamente ajustado a las condiciones del grimorio. Parecía una tentación especialmente preparada para mí.

Llevaba conmigo las hierbas destinadas a formar el círculo mágico, un círculo de fuego dentro del que se debe colocar el oficiante, con objeto de protegerse contra la Gran Malignidad cuya potencia puede dañar a los mismos que la invocan.

Llegado al sitio dispuse mis hierbas en círculo. Faltaba prenderles fuego, esperar a que se formase el anillo ardiente y recitar la fórmula desde el centro del círculo.

Todo estaba bien, muy bien. Pero estuve a punto de volverme. Mi inquietud ahora era muy real, nada fantástica. Temía que me sorprendiese alguien mientras estaba ocupado en la ceremonia. No sería demasiado extraño que interpretasen aquello justamente en su sentido verdadero. Lo demás lo haría el fanatismo de la gente, la loca superstición. Podrían perseguirme, capturarme, matarme. Y quizá lo peor de todo sería el fenomenal ridículo en que caería, y después, sin un amigo y con muchos enemigos, el manicomio o algo muy semejante. Era para tener miedo. Sin embargo, estaba resuelto

a seguir adelante. Nunca desplegué tanto valor. Pero no tenía otra salida. Más me asustaba volver a mi casa fracasado.

Desde el interior del círculo de hierbas secas miré hacia la torre de la iglesia con su reloj iluminado. No se veía la hora, pero era muy probable que oyese las campanadas cuando diesen las doce de la noche. Las luces de la ciudad formaban un halo de resplandor lechoso contra el cielo. La atmósfera estaba muy tranquila y húmeda.

Eran las doce menos cuatro minutos. Decidí hacer una exploración rápida en las cuatro direcciones de los caminos por si venía alguien. Oí cantar a un hombre. La voz se fué alejando. Quedó un silencio que era como una invitación —otra vez las circunstancias propicias, incitantes, como dispuestas por una mano previsora —sin más ruido que los siseos furtivos, como se oyen de noche en los campos.

Faltaban dos minutos cuando me decidí a encender el fuego en varios puntos a fin de que las diversas zonas del anillo se soldaran en una misma llama. Pero —siempre mi torpeza en el trato con las cosas— la llama ardía bien del lado del viento, y no del Suroeste. Algunas de aquellas plantas ardían muy aprisa y otras se quemaban mal despidiendo un humo acre y nauseabundo. Tuve que rehacer todo el círculo, prender el fuego por fuera en el lado del Noroeste y por dentro en el opuesto, tuve que repartir nuevamente las plantas y temí que se apagase el anillo antes de hacer la invocación. Es increíble lo difíciles que son de hacer las cosas más comunes y aparentemente sencillas cuando no se tiene experiencia.

Por fin, en contra de mis cálculos pesimistas, el anillo ardía perfectamente cuando faltaba un cuarto de minuto para las doce. Tardó en pasar un tiempo inverosímil aquel cuarto de minuto. Ahora mi atención estaba concentrada en la fórmula del grimorio y yo repasaba sus palabras de un latín más bien miserable. En esto llegó hasta mí la primera campanada desde la torre de Santa Agueda.

Cabría suponer que yo estaba muy emocionado. Pues bien: no. Estaba frío, simplemente ocupado en mi tarea cuyos detalles casi me distraían del objeto a que se ordenaban.

Las palabras de la invocación debían ser dichas a compás de las campanadas, en cadencia, sin alterarlas ni en una letra. Pero la fórmula parecía concebida para un rito colectivo, hecho por varios oficiantes: *Satanás, los aquí presentes, te ofrecemos, a cambio de la juventud, la riqueza y la gloria, nuestras almas, por los siglos de los*

siglos. Amén. Creo que en aquel tiempo yo era un pedante. Vamos: sé que lo era. Porque se me ocurrió la idea —hoy me parece cómica— de poner la invocación en singular, dado que yo estaba solo. Finalmente opté por conservar los plurales latinos. El Diablo debió reírse de mis escrúpulos.

Al principio sentí cierta resistencia a iniciar la invocación, en alta voz, como un loco, allí, en medio de la noche. Cuando vencí este obstáculo las palabras salieron sonoras, bien articuladas, dichas con la complacencia de quien domina una lengua y sabe apreciar los valores de su prosodia. Todo esto quiere decir que yo no estaba demasiado emocionado.

En tal estado de ánimo, estado impasional, llegué casi a la última sílaba de la fórmula. Si he de decir la verdad, no estaba vacío de toda emoción, no estaba distraído. Estaba "satisfecho". Ésta es la palabra justa: satisfecho de hacer aquello bien, con muy decoroso estilo, como supongo que les sucede a los actores cuando consiguen una bella actitud plástica, el goce de crear cierto clima de perfección, hasta de trascendencia, de magia, sólo por la gracia de la forma exterior. Parecerá sorprendente que pensara en tales vanidades cuando me hallaba dedicado a invocar a la potestad de las tinieblas, al Espíritu del mal. Sea lo que fuere, tal era mi disposición de ánimo en aquellos momentos. Casi había perdido de vista el sentido de aquella ceremonia, como si se tratase de un juego cuyo sentido estuviera en el juego mismo.

Por eso es tanto más extraño lo que me sucedió después, muy poco después, sin transición. Cambió todo. Cambié yo. Lo sucedido fué que tuve la percepción súbita y evidente, brutalmente cierta, de una presencia, aún invisible, pero pronta a cuajar, a punto de cuajar en forma real. No vi nada. Ésta es la verdad, una verdad que seguramente le habrá de quitar mucho interés a mi narración (es curioso que, a pesar de todo, escriba como si alguien fuese a leer alguna vez estas páginas). No vi nada. Sentí únicamente. Pero lo que sentí no se parecía a ninguna ilusión, a un mero fenómeno interior y sólo interior. La cosa estaba afuera. Era una cosa que tenía dureza. Era la dureza, aún invisible, consistente sin embargo, de una entidad que se había formado en el vacío, en la transparencia, ya poblada, ya ocupada. Él estaba allí. Un instante más y aparecería. Es curioso: yo no vacilaba lo más mínimo en cuanto al sitio exacto en que se mostraría. La certeza del lugar de su aparición era de una evidencia patentísima: estaba delante de mí, al

otro lado del límite de fuego, como a una yarda de distancia. Si yo hubiera tenido el valor de continuar, habría aparecido. Fué la ocasión única.

Y entonces un golpe de pánico irresistible me azotó el corazón, un pánico ciego que hizo morir las palabras finales de la fórmula en un castañeteo de dientes. Por un instante —seguramente brevísimo— temí verme sin fuerza, paralizado, clavado en el lugar. Pero todas las energías me volvieron de repente, tan poderosas que cuando pienso en aquello me parece como si no fuesen mis propias energías corporales sino un viento de afuera. Pero, naturalmente, eran mis energías, si bien de una violencia formidable. Salté fuera del círculo y eché a correr hacia la ciudad. El miedo me llevaba materialmente en volandas, sin sentir los pies.

Corrí hacia las luces de la taberna, y mientras corría encontraba no sé qué goce en el estridor de mi pánico, en entregarme al miedo, sin resistencia, hecho todo miedo. Era un orgasmo de miedo que se iba en el aire con mis movimientos, con las vibraciones de mis músculos y quizá de mis huesos. Irrumpí en la taberna como un demente. Tenía tanto miedo que el miedo me liberaba de mí mismo, abolía el peso de mi ser y la responsabilidad de llevarlo por el mundo y de gobernarlo. Yo nunca he vivido nada bastante en serio. Pero aquello sí lo viví en serio. Por eso creo que, desde cierto punto de vista, aquel miedo era algo bueno. Yo sé lo que quiero decir, y no tengo necesidad de que los demás me entiendan. El dueño de la taberna estaba detrás del mostrador, inclinado sobre el cinc, leyendo un diario. Levantó la cabeza extrañado, una cabeza calva, con los pocos pelos cuidadosamente recogidos hacia arriba y cuidadosamente partidos por la raya. Llevaba puesto un cuello duro, algo descolorido y sucio, sin corbata, y tenía una cara sanguínea, menuda, con la boca pequeña. Lo recuerdo muy bien porque estos detalles me parecieron admirables, salvadores, una garantía contra aquella aparición consistente e invisible que no llegó a aparecer. Sentía un movimiento cordial, de ternura, como para echarme en sus brazos, por aquel sujeto estúpido cuyos ojos azules me miraban redondos y atónitos. También los parroquianos que estaban sentados a las mesas se quedaron mirándome. En el acto me repuse lo suficiente para dar una explicación entrecortada por la fatiga. Ladrones, hombres armados, me habían salido al camino. Ignoro si alguna vez había sucedido semejante cosa en el país. Creo que no. No ha habido bandidos por aquellos lugares desde tiempos remotos.

Quizá no los hubo nunca. Hay cosas, en sí naturales y comunes, que en ciertos sitios no suceden jamás. Es lo que pensaron aquellos hombres, y de ahí su estupor. No obstante, tres de los más jóvenes salieron en el acto para dar una batida. Escribí que "no obstante". Me figuro que salieron muy contentos, justamente porque estaban seguros de antemano de que no encontrarían ningún bandido. Poco les costaba hacerse los valientes. Era una hazaña con trampa (en cuestión de trampas no hay nadie que entienda tanto como yo). Marcharon afuera los hazañosos en busca de mis bandidos y yo me quedé adentro bebiendo el brandy que me sirvieron, y no pagué (un detalle en que no se me ocurrió pensar entonces). Porque es el caso que yo estaba en una situación de espíritu muy singular. Temo que el tabernero, especialmente, dudase de la veracidad de mi relato, y aun de la verdad de mi miedo que, sin embargo, era muy verdadero. Quiero decir que yo estaba casi contento. Contento como un condenado a quien acaban de indultar o como un suicida sin suficiente convicción a quien acaban de salvar. Aunque tampoco era eso exactamente.

—Alguna buena moza . . .

Esto comentó uno de los presentes guiñando el ojo, y los demás se rieron. Tomaban a broma mi aventura. Y yo acabé riéndome con ellos, no sólo para hacerles aceptar la versión que ellos mismos estaban fraguando —algo así como una aventura amorosa en alguna granja con salida violenta del padre o del marido— sino porque realmente tenía ganas de reírme, reírme de satisfacción por hallarme en compañía de seres humanos, muy humanos, simples, brutos, pero reales, con la menor cantidad de espíritu o con el espíritu necesario, en fin, para no ser animales. Gente buena. Buena gente. Les agradecí sus procacidades, les hubiera abrazado y besado, y amaba su cotidiana realidad, el olor de sus cuerpos, sus groserías y el vaho de humo, de alientos vulgares y de alcohol, cosas todas que siempre me habían repugnado. Yo debiera haber podido quedarme con ellos y ser como ellos. Era otra oportunidad de salvación. Pero hay cosas sencillas que no es posible realizar, quizá las más sencillas. Cuando supieran quién era, ellos no me hubieran aceptado a mí, el cura rebelde, y yo no hubiera podido, más tarde, aguantarlos a ellos. No me hago ilusiones. Nunca me hice ilusiones. Esto es lo malo en mí, pues sospecho que la realidad tiene dimensiones secretas y mágicas donde uno puede encontrar amparo, casi sin darse cuenta, sin ningún milagro extraordinario. Acaso si hubiera podido,

sencillamente, tontamente, hacerme pescador, mi suerte fuese otra y yo encontrase mi vía de salvación. Seriamente pienso que los tontos tienen un ángel que los guarda pues de otro modo se hubiera extinguido su especie. No lo digo sólo con desdén. Lo digo con envidia. Hay algo maravilloso en hacer las cosas derechamente, tal como se le ocurren a uno, sobre todo esas cosas que ningún entendimiento puede poner en claro para trazar el camino más conveniente.

Pero yo soy hombre reflexivo. La tentación fugaz, nunca acabada de formular, de quedarme con ellos (me hubieran aceptado o no), no tuvo consecuencias. Era un modo demasiado absurdo, aunque quién sabe si certero, de resolver mi gravísimo problema, pero yo sólo veía su insensatez misma. ¿Qué iba a hacer yo de pescador, sin saber pescar y sin afición al mar e inhábil para todo trabajo manual, por lo demás refractario al trato con la gente común? En un planteamiento lógico la cosa es casi ridícula: un cura satanista y rebelde cuelga los hábitos y busca su salvación juntándose, como uno más, con pescadores blasfemos y devotos. Divertido. Y sin embargo —nunca lo pensé con tanta seriedad y nitidez como ahora mismo, mientras escribo— creo que era mi salida, mi camino de Damasco, aunque sin grandeza y sin Damasco. El hecho es que no seguí ese camino. Lo que hice fué volver a mi casa, y encerrarme en mi dormitorio con mi fracaso y mi miedo. El miedo me había cerrado mi única posibilidad de hacer algo. Estoy persuadido de que si hubiese llegado hasta el fin, si hubiese afrontado al Diablo honradamente —si es que había Diablo— me habría ido mejor. Quizá lograse lo que buscaba, la gloria, el poder, la venganza, para condenarme. Pero me habría condenado por algo, con una especie de valentía y de decisión que no tuve. Y es posible que, a pesar de haberle sacado al Diablo algunas ventajas, consiguiera después burlarlo y salvarme, como se cuenta en ciertas fábulas. Porque esto de engañar al Diablo no es una trampa. La trampa, mi trampa, fué no haber sido capaz de mirarlo cara a cara. ¡Cómo me desprecié aquella noche!

Judas se colgó de la rama de un árbol. Está bien. Quizá Judas haya sido perdonado. Judas, el acto de Judas, sirvió para la Redención del género humano. Hizo su papel. Arriesgó mucho para hacer su papel. Eligió resueltamente. Judas era mejor que yo. Yo no fuí capaz de imitar a Judas porque soy calculador y cobarde. Éste es mi pecado. Mi demonio no es la soberbia, no es la ambición. Es el

miedo. Creo que es el demonio de todos, el rey de este mundo. El miedo es la moneda universal con la que se compra todo y en la que todo se vende. Pero mi miedo es demasiado abyecto. ¿Para qué tendré tanta lucidez? Todo lo veo claro, pero no hago nada bueno.

Estaba derrotado. Ahora más derrotado que antes. No me podía refugiar en la humildad, ni en la rebelión activa, ni en el suicidio, ni en la venganza con riesgo. ¿Qué hice? Me acurruqué en mi cama. Quería sugestionarme con un extraño ejercicio mental. Me imaginaba a mí mismo cada vez más pequeño, me iba descreciendo, achicando progresivamente, viviéndome al revés, hacia atrás, poco a poco, hasta traspasar la frontera del nacimiento y desaparecer en la nada. ¡Admirable expediente! Buena salida. Soy ingenioso. Casi siento orgullo de tan hábil escapatoria. Lo que yo quería era *desexistirme,* fugarme no a la nada posterior sino a la nada anterior. La razón de este truco no es oscura: por este medio eludía todo peligro de rendir cuentas más allá de la muerte. Yo quería *desexistir,* no haber existido nunca. Pero aquello era un juego falaz. Una trampa. Yo había existido alguna vez, y esto nadie podía borrarlo, aun en el fabuloso supuesto de haber logrado mi objeto. El haber existido era ya una especie de eternidad. Bien: creo que desbarro, que me pierdo en el dislate. Pero no. Sé muy bien lo que digo. El caso es que aquello —por supuesto— no podía darme ningún resultado, y allí continuaba yo existiendo, por mucho que me encogiera, quizá una o dos pulgadas a fuerza de intentar meterme en mí mismo, condensarme. El subterfugio de la *desexistencia* fué otro fracaso más.

Horas y horas gemí y lloriqueé.

VI

No puedo decir que, en cierto modo, no me haya recuperado. De entonces acá llevo viviendo muchos años. Tengo buena salud, a pesar de frecuentes enfermedades, nunca serias. Pasé temporadas en que me persiguió el temor a las enfermedades incurables. Hoy ya no las temo. Soy un viejo duro, firmemente instalado en la vida, y estoy confiado, como nunca lo estuve, en que he de vivir mucho, aun cuando la idea de la muerte y de la merma de mi caudal de tiempo no me abandonen nunca.

Tampoco dejé el sacerdocio. Logré, a pesar de todo, licencia para trasladarme a América del Sur. Yo sabía el castellano, y ahora lo hablo tan bien como mi propio idioma. A propósito de mi idioma soy un caso de ambigüedad. Una de mis penitentes, dama rica, con una devoción cómoda de rica (envidiable comodidad la suya), se empeña en confesarse conmigo en inglés, que no es su idioma nativo. Yo le dije que mis padres y aun yo mismo en mi infancia hablábamos irlandés (en aquel tiempo el irlandés subsistía en muchos distritos rurales, después volvió de otro modo, académicamente, pero yo hablo del lenguaje rústico, entonces desdeñado aún y en lucha con el idioma de la raza dominadora). Se lo dije muchas veces a la dama en cuestión y al parecer la ofendí como si fuera algo de mal gusto, impropio de un sacerdote tan distinguido como yo, cura de una parroquia elegante, de muchas bodas por la tarde.

He logrado algo en la vida. Incluso logré mucho, si quiero aludir al bienestar material, casi a la fortuna, para decirlo todo. Tengo una casa de renta en la ciudad y una chacra en las afueras y no me falta dinero en efectivo, como tampoco consideración social y la estima de mis superiores. Pero nada conseguí de lo que principalmente deseaba, y otros, insignificantes, lo han conseguido todo. Tampoco pude vengarme de mis enemigos.

No sé si fué el ansia de venganza o la curiosidad o ambas cosas lo que me hizo reincidir en el satanismo. Una tarde descubrí en la tienda de un anticuario cierto objeto que el comerciante llamó "un fauno". Escuché las explicaciones de aquel entendido caballero sin desengañarlo, y le pregunté el precio. Ofrecí mucho menos de lo que pedía y obtuve el objeto, y aun lo hubiera podido conseguir más barato. No era un fauno. Tiene un pie y seis pulgadas de alto. Su cabeza es de animal, parecida a la de un macho cabrío, si bien con algo de humano, y entre los dos cuernos lleva una antorcha que simboliza la inteligencia. Sus extremidades delanteras son humanas y terminan en manos, en elegantes manos. Las traseras son patas. Su cuerpo es de bestia, y la parte baja del vientre está pintada de verde. Es macho y hembra —un admirable privilegio a mi juicio— aunque el sexo está velado, si bien las ubres son visibles. Descansa sentado en un cubo, y apoya las pezuñas en un escabel en forma de triángulo. Ostenta ciertos signos en la frente, y una inscripción en el pedestal que dice: *Temp. Oph. Ab.* Es Baphomet, el ídolo de los templarios, y la deidad de los brujos sabáticos. Allí estaba mi Señor aguardándome: una encrucijada de circunstancias preparadas

para mí. Lo compré. Hice que me lo llevaran a casa, y lo puse en el escondite donde guardo el dinero y algunos documentos importantes.

Históricamente este Baphomet es un pobre diablo. Su nombre debe ser una corrupción de Mahomet, a quien se tenía en la Edad Media por un ídolo. En fin: la típica tontería de los hechiceros. No creo que los templarios hayan adorado a este Baphomet. Fué fraguado mucho después. Baphomet es un diablo falso. Pero yo, con esa ambigüedad que tanto cultivo, le rindo tributo y le hago sacrificios en su altar, pequeñas, muy pequeñas orgías solitarias, en las que el sexo tiene su papel, y en las que los principales excesos son excesos de imaginación. Frente a mi Baphomet, mientras le rindo el culto que inventé (no del todo, pues tiene precedentes) soy lo que quiero, pero me avergüenzo siempre después. Sin embargo reincido. A Baphomet le pido concretos favores (se le puede pedir todo sin ninguna vergüenza, y tal es la ventaja de tener por dios al Diablo). Me ayuda, al parecer, pues si suponemos que no se trata de coincidencias, me ha procurado no pocos beneficios positivos: casi diría que todo cuanto impetro de su poderosa intercesión, incluso la muerte de aquel anciano testarudo, aunque no exactamente tal como yo se la he pedido.

Además, me divierto con Baphomet. Puedo darle buenos sustos. Me arrepiento delante de él, le anuncio que me paso al otro bando. Lo arrimo en invierno a la chimenea encendida y le amenazo con tirarlo al fuego, le dedico insultos obscenos o, mejor aún, en los ratos de más feliz inspiración, me vuelvo piadoso, produzco las más convincentes contriciones, pero no me resuelvo a acabar con él. "Habla. Dí algo", le conmino. Permanece mudo, como un leño. Y no lo tiro al fuego. Me solivianta, sin embargo, hasta provocarme paroxismos de rabia. Como no puedo evitar el analizarme, sé muy bien lo que me pasa. Es vergonzoso. Le tengo miedo a Baphomet. Podría vengarse de mí. Discurro largamente de que se finja un pedazo de madera para engañarme mejor, temo que él mismo haya inventado su historia, una historia perfectamente comprobada, quiero decir la superchería de su carácter diabólico y templario (históricamente es un producto tardío), para pescarme con el anzuelo del escepticismo erudito. Cuando uno se entrega a estas sutilezas cae en un estado muy semejante a la locura. Pero no es locura. Estoy bien cuerdo. Si acaso tengo yo algo de loco es la tendencia a exasperar la razón y la cordura. No estoy por completo con Baphomet ni tampoco contra Baphomet.

No digo que Baphomet tenga toda la razón. Pero sí mucha. Baphomet es la víctima de la Imbecilidad Increada. Los brujos y los exorcistas, tan estúpidos unos como otros, le han prestado esta figura de bestia, le pusieron cuernos en la frente y le adornaron con todas las fealdades. Han mentido. Baphomet es bello, es refinado, es gracioso, y fué víctima de su superioridad sobre la plebe celestial que le odiaba y no le comprendía. El cielo llegó a serle insoportable y acudió al Otro a quejarse, a pedirle que adecentara aquella posada de arrieros. Pero el Otro estaba también contra él. Le despreció, le humilló, le puso en manos de la horda grosera. Y cuando Baphomet llegó, exasperado, justamente exasperado, a la rebelión, le arrojó en los abismos. Ésta es la verdad. (Baphomet, como todos los vencidos, hubo de soportar la historia que escribieron los vencedores.)

¡Ah, quisiera blasfemar con todo el dolor de mi corazón para redimirme! Pero no quiero a nadie, no tengo amigos, y nunca me arriesgo del todo.

Estoy cansado de escribir y de todo. Es muy tarde. Mañana habré de madrugar para decir misa, como todos los días, desde hace tantos años. Duermo muy poco, pero me acostumbré a descansar en la cama despierto, y aprendí a disciplinar mis pensamientos para que no me fatiguen demasiado. Pasaron ya las doce de la noche, unas doce de la noche urbanas, inadvertidas. Cambió el runrún de la ciudad. Siempre hay gente que transita, vehículos que pasan, máquinas en movimiento, hombres que gozan, trabajan, sufren, velan. Hay también los muertos de todas las horas, cada hora los suyos. La ciudad nunca calla. Continuará murmurando después de mi muerte pues aunque yo formo parte de su coro, ella no me necesita y en nada alterará su canto, su música, cuando yo no esté aquí.

Ahora pienso en mi patria. Tengo mucho que decir sobre esto. Últimamente me visitan recuerdos de la infancia, muy lejanos, olvidados, y se presentan fuera de mí, con intensa luz y colorido, prodigiosamente definidos, barnizados. Es singular: a mí no me gusta evocar mi niñez, mi juventud, ni tampoco mi patria. Yo odio todo eso. Y sin embargo los recuerdos me acosan, como venidos de fuera de mí, inesperados, con detalles mínimos y exactos, aunque no siempre completos. Últimamente me vi a mí mismo, caminando por un camino, en una curva, con rocas a la izquierda, un talud sobre el río a la derecha, llevando una rama grande de laurel a cuestas, y en la rama, botones dorados. Iba con otros chicos, de ocho años, de nueve años, pero no pude verles las caras, no sé quié-

nes eran (caminaban como fantasmas, silenciosos, a mi lado), y tampoco identifico el lugar ni la ocasión de aquella escena. En ocasiones estos recuerdos me producen nostalgia y pienso en volver allá. Podría hacerlo. Pero no me decido nunca. Tengo miedo a chocar con un país desconocido, extraño para mí, donde no he sido feliz. Pasan meses en que borro todo eso de la memoria, y me convenzo de que en realidad la tierra de mi nacimiento no existe, no ha existido nunca. Y esto de no tener esa tierra, de no poder referirse a ella con el corazón, es penoso, a mis años. Cuando murió mi madre . . .

Tengo mucho que decir de esto y de mil cosas. Pero continuaré mañana. No, no creo que continúe este manuscrito. Lo quemaré mañana mismo. Por esta noche voy a ponerlo en la hornacina de Baphomet. Le encomendaré a este amigo que custodie bien nuestros comunes secretos [1].

ÁLVARO FERNÁNDEZ SUÁREZ

CONVERSACION CON RUDOLF KASSNER

DESDE hace tres días, está nevando sin interrupción en el Valais. La nieve sube ya varios metros; arados a motor despejan las carreteras principales; los senderos ya no son transitables. Haciendo caso omiso de la nieve, ando a pie varias horas todos los días. ¿Por qué la lluvia, transformada en finos cristales, comunica tal sortilegio al paisaje? ¿Por qué me causa alegría sentir cómo acarician mi rostro los suaves copos, dado que, en general, procuro evitar escrupulosamente todo contacto con la humedad desnuda? ¿Por qué piso la nieve con tanta alegría, mientras que sólo a disgusto revuelven mis pies el barro que deja la lluvia? ¡Con qué agrado busca la mirada los rostros abiertos, limpios, de los escolares que marchan jubilosos en esta magnificencia a que están acostumbrados! Nada se ha impreso todavía en ellos de lo que más tarde

1 Capítulo del libro en prensa *Se abre una puerta* . . . (Ediciones SUR.)

destruye la armonía prístina de adentro y de afuera. Pocas veces llevan grabados en el rostro las experiencias y los vicios de sus antepasados. Parecen realmente una nueva generación, sobre la cual no se ha acuñado aún el pecado original.

El día de hoy amaneció radiante; las nubes emigraron hacia el valle del Ródano y ahora flotan detrás de nosotros; en tanto, brillan al sol de invierno las cumbres inmaculadas, bajo un cielo azul pálido, los pinos cubiertos de nieve, las casas nevadas, el manto de terciopelo blanco, intacto de huellas de esquiadores, sobre las laderas. Sombras profundamente azules alternan con la deslumbrante claridad de las superficies soleadas.

En las primeras horas de la tarde desciendo los mil metros que separan las alturas de Crans de la localidad de Sierre. La poca nieve que cubre las calles de la pequeña ciudad se ha convertido en una oscura masa pisoteada. En el hotel Château Bellevue me recibe Rudolf Kassner. Ocupa una gran habitación, cuyas ventanas dan al valle del Ródano. El ambiente es cómodo, y se diferencia poco del de otras habitaciones de este tipo. Kassner es un hombre pequeño, delgado, que frisa en los ochenta años; produce, sin embargo, una impresión casi juvenil, cuando, sentado en una gran silla junto a su mesa de trabajo, mira con ojos vivaces. Me refiero a la parte superior de su cuerpo, afectada actualmente por un fuerte reuma de la mano izquierda. Las piernas hace mucho tiempo que se niegan a obedecerle; un par de muletas, cerca de la mesa de trabajo, da testimonio de ello. Kassner cuenta que vive aquí desde hace seis años, como huésped del mecenas Werner Reinhard, que ha fallecido poco tiempo antes y que también fué protector de Rilke. En verano, sube regularmente por un mes y medio a Crans y se aloja en el hotel "Alpina et Savoy". Allí descansa, mientras que aquí en Sierre trabaja todas las mañanas: *nullus dies sine linea*. Sin embargo, jamás fué de aquellos que se pasan las horas aferrados a la mesa de trabajo. Por el momento, está ocupado en la reedición de sus obras. Como él mismo dice, realiza una "limpieza de tez". Palabras como "naturalmente", "por supuesto", etcétera, son tachadas sin piedad. La mujer de Kassner, que es judía y que no alcanzo a conocer, comparte temporariamente sus años de vejez. Su fortuna estaba colocada en acciones industriales checas, que se han desvalorizado, de modo que el matrimonio depende del mecenazgo. A mi pregunta si ha elegido Sierre como sitio de albergue debido a la proximidad de Muzot, a media hora de allí (Kassner me informa

que la *t* final se pronuncia), y al consiguiente recuerdo de Rilke, que le dedicó su octava elegía de Duino, me contesta que no. En 1923, Rilke pasó con él en este sitio algunos días memorables; a menudo, lo iba a buscar al hotel. Bastaba verlo —me dice— para comprender que era un poeta de verdad. De su fisonomía, de sus gestos y del tono de su voz emanaba algo totalmente propio e incomparable. También es incomparable su obra poética, pero de ninguna manera puede parangonársela con la de Goethe, como lo ha hecho su editor Kippenberg. Esto es sobreestimarlo demasiado. Quizá Goethe pueda equipararse a Hölderlin. Algunas cartas de Rilke molestan a Kassner. Una concepción del mundo tan egocéntrica y estetizante no le parece lícita. La actual valoración de Rilke en el mundo es una psicosis, sin duda, no deseada por Rilke, pero causada por él. Ahora ha de experimentarlo y de responder por ello. Kassner habla de la actual existencia metafísica de Rilke como de una realidad. Una dama le refirió que Rilke se le había aparecido en sueños y le había comunicado que, al principio, había tenido que cumplir una dura etapa, pero que ahora ya podía decir: "Je prends part à l'éternité". "¡Tomar parte en la eternidad!", exclama Kassner. Aquí reconoce una diferencia fundamental entre Goethe y Rilke, y prueba de ello es que Goethe no ha causado ninguna psicosis, porque ha legado a la humanidad una obra de total armonía. El hecho de que en nuestros días haya mujeres que viajen a Muzot para tocar el sillón de Rilke es demasiado, como así también lo que cuenta el profesor Beissner, de Tübingen; una oyente, a la que, al igual que muchas otras, impidió él la entrada a una conferencia sobre Rilke por estar repleta la sala, lo increpó: "¡Usted no puede hacer eso, señor profesor, pues él lo es todo para mí!"

Le pregunto si considera que también hay una psicosis en torno de George. Contesta: "En otro sentido; piénsese en el efecto de George sobre sus discípulos". Pero aquí intervienen otros factores, que no pueden omitirse al hablar de George y su círculo; por ejemplo, y sobre todo, la unión por el eros.

Kassner conoció a George por Hofmannsthal, en 1904. La cabeza de George era extraordinaria: frente maravillosa, que recuerda los más excelsos cráneos franceses; la expresión del rostro, algo violenta, con un marcado acento sexual. Las uñas estaban manchadas por el cigarrillo. George devoraba en aquel momento una fuente íntegra de sandwiches, y de manera no muy agradable. Gundolf, el discípulo predilecto de George, fué uno de los hombres más her-

mosos que Kassner haya conocido. De joven, no tenía aquellos rasgos orientales que, más adelante, aunque suavizados, se hicieron visibles en él. La frente era magnífica, parecida a la de su maestro, como si la de George se hubiese acuñado en la joven frente de Gundolf, como si ésta hubiese vuelto a aparecer rejuvenecida. Gundolf confesó a Kassner que George lo había salvado del periodismo, en el cual hubiera caído fácilmente. Con todo, Kassner opina que la obra de Gundolf contiene algunos rasgos inequívocamente periodísticos. La producción poética de Gundolf fué magra; todo lo contrario de la de Wolfskehl, el único poeta original del círculo de George. Kassner elogia el saber universal y la plenitud idiomática de Wolfskehl. Lo vió por primera vez en 1895 en Berlín, en casa de Erich Schmidt, el historiador de la literatura, a donde lo llevó su colega Richard M. Meyer. Wolfskehl no le agradó a Kassner; le parecía muy sensual y desgastado, "como si hubiese andado mucho por ciertas casas". Más adelante, la expresión de Wolfskehl se fué espiritualizando. Lo encontró por última vez en 1918.

De Hofmannsthal dice Kassner que la impresión externa lo había decepcionado. Pero a medida que hablaba, comenzaba a revelar lo que realmente significaba en poesía y prosa. El estilo de Hofmannsthal no ha sido alcanzado hasta ahora; su estrella sigue ascendiendo. Quedará como algo inaudito en la historia de la poesía la temprana madurez de las obras juveniles de Hofsmannsthal, en las cuales volcó una parte esencial de su talento. Lo mejor de Austria se había corporizado en él. También Weinheber, con sus poesías dialectales, había creado algo sobresaliente, pero en sus otras poesías decae. Había oído de labios del poeta Max Mell un juicio sobre Weinheber, que él se apropiaba: "¡No me hace feliz!" Kassner valora en alto grado a Trakl; sus últimos poemas son los mejores. Pero lo que afecta el valor de Trakl es la evidente esquizofrenia que aparece en toda su poesía. También la hay en Hölderlin, pero en sus buenos poemas de la primera época no aparecen rastros esquizofrénicos, mientras que la poesía de Trakl no se libró jamás de ellos. Le hablo de Heidegger y de su interpretación de Trakl, que escuché hace poco en las tres conferencias que pronunció en Bühlerhöhe. Kassner me pide que le describa a Heidegger, cuya obra *Holzwege* ha leído, aunque la ha entendido sólo en parte, y se alegra cuando le digo que su aspecto exterior tiene algo de los astutos labriegos de la Selva Negra. La psicosis mundial que desató Heidegger está, para Kassner, en el mismo plano que la psicosis de Rilke y otros fenómenos parecidos.

El colectivismo que hoy ha reemplazado al individualismo no puede desplegarse sino en tales psicosis. Kassner aprovecha la oportunidad para hacer notar que la bomba atómica y el psicoanálisis son igualmente característicos de nuestra época. Existe entre los dos una relación secreta: la una es tan destructiva en lo material como el otro en lo espiritual.

Le relato mi visita a Reinhold Schneider, en Friburgo, a quien Kassner considera uno de los poetas contemporáneos verdaderamente buenos. No obstante, lo que le molesta es su estrecho vínculo confesional, que lo llevó a interpretar las obras de Kassner de manera unilateralmente religiosa, o aun eclesiástica. Como autor lo rechazaba, inclusive donde trataba figuras del Nuevo Testamento, como Simón, Pedro y Pilatos. Kassner es bastante escéptico con respecto al estado actual de la poesía y la literatura alemanas. No alcanzan el nivel a que habían llegado hace treinta años. Como siempre, me llama la atención la tendencia de Kassner a juzgar la personalidad de los escritores y filósofos desde el punto de vista fisonómico universal y a poner en el centro del diagnóstico la apariencia, en el sentido literal de la palabra. ("Donde hay expresión, hay interpretación, del mismo modo que donde hay luz, hay radiación.") No sería descabellado, por cierto, que, alguna vez se "clasificara" a los poetas vivientes por el *carácter;* tal vez no fuera éste el peor método para lograr un criterio exacto. Kassner habla también de su antagonista Klages y de su estridente presencia, sin menospreciar el valor de sus obras, tan contrarias a las suyas. Recuerda, con ese motivo, a Schuler, uno de los discípulos de George que junto con Klages renegó de su maestro. Las teorías de Schuler son absurdas, pero uno las olvidaba en atención a la bondad de su alma.

La conversación alude a las obras póstumas de Gerhart Hauptmann. "Hauptmann —dice Kassner— era aficionado a la bebida; no creo mucho en lo que se escribe bajo la influencia del alcohol." Kassner habla de la importancia, de la magia del apellido; opina repetidas veces que el nombre *Bock* [1] es un buen nombre, contrariamente, por ejemplo, al nombre de *Katz*. El mariscal von Bock tampoco le había sido antipático; su actitud frente a Hitler había justificado su opinión positiva. Kassner conoce a la mayoría de los aristócratas austríacos radicados en la Argentina, como el príncipe Dietrichstein, el conde Turn, el conde Auersperg, y quiere que yo

1 *Bock,* en alemán, significa "macho cabrío"; *Katze,* "gato".

le hable de ellos. Al referirle yo, hacia el final de nuestra conversación, algunas experiencias de viaje que sólo podría explicar como "mágicas", no se muestra completamente conforme. "A mi edad —dice al despedirse— estoy de acuerdo con Goethe: dejemos que los fenómenos obren sobre nosotros, sin interpretarlos." ("Nadie busque nada detrás de los fenómenos; ellos mismos son la doctrina.")

Cuando regreso a Crans, en medio de la oscuridad, me siento, a pesar del frío cortante y de las imponentes masas de nieve, como una abeja cargada de polen que busca su panal después de un vuelo pródigo.

Más tarde se lo escribo a Kassner. Kassner me contesta que mi visita ha sido uno de sus más gratos recuerdos, y que espera que vuelva. Apreciando mi entendimiento de su obra, advierte: "La mayoría de mis lectores me ha llegado a las rodillas, pero hasta la cabeza hay todavía un trecho muy largo".

WERNER BOCK

E L D O R A D O

Al caminar arrastraba la cola del dorado por el pasto y la tierra desnuda del sendero. "Hace un ruido como si una serpiente me viniera siguiendo." De a ratos se lo cambiaba de mano y entonces la cola, ondulándose como si estuviera viva, cruzaba el camino hasta que la izquierda sujetaba los juncos verdes que le había pasado por las agallas. Acababa de realizar un buen trabajo, de lograr lo que esperaba desde hacía mucho. Días y días sentado junto al agua, fumando, procurando una explicación verosímil a aquella manera de pasar el tiempo, lejos del movimiento y de la conversación de la gente. Los pequeños pescados que de vez en cuando obtenía no alcanzaban a explicar aquel afán ni las largas tardes callado, junto al agua, ni los preparativos minuciosos de la carnada, de anzuelos y piolines. Así había usado el tiempo de sus vacaciones, en medio del sol, como adormecido por su reflejo en el agua dócil de los riachos, contemplando el bailoteo de una boya o sintiendo sobre el índice el mordisqueo lejano en la carnada, como

el latido de un corazón cauteloso. Le gustaban las orillas cubiertas de pasto, llenas de transiciones, las pequeñas hojas verdes sumergiéndose en el agua marrón, dóciles como cabello mojado.

Nunca olvidaría cómo corrió el hilo entre sus manos sorprendidas, quemándole los dedos. Corría y tironeaba enérgicamente, obedeciendo a una fuerza enceguecida que luchaba por liberarse. Fué al principio un tirón firme y elástico, que cedió al instante, para volver a empezar, acelerándose como si creciera un furor, una desesperación. Después saltó sobre el agua, rojo, blanco y dorado y volvió a caer ruidosamente sobre ella. Supo entonces que por fin había enganchado a un dorado y se dispuso a la lucha para atraparlo. Y cuando comenzó su faena para cansarlo, hasta arrimarlo a la orilla mansamente, como a un vulgar animal doméstico luego de una rebeldía, tuvo ganas de gritar para que desde la casa vinieran a ver lo que era pelear con un dorado que saltaba en el agua y agitaba fuertemente la cola. Pero quiso reservarse la sorpresa final, el teatro de volver con un pescado cuya cola arrastraba por el pasto.

Cuando subió la escalera el pescado fué golpeando en cada uno de los escalones. Ya no podía más con él; a cada paso parecía más pesado, más tieso. De buena gana se lo hubiera echado al hombro pero tuvo miedo de ensuciarse la campera y del olor, pegado a sus narices. Empujó la puerta de alambre tejido. Pero no estaban allí. Estarían frente al río viendo pasar las lanchas cargadas con palos de sauce, escuchando como hipnotizados el ruido profundo de los motores, que en el agua parecen tener un borde de seda.

Y allí estaban. Ahora podía verles las caras mientras les tendía con ambas manos el pescado y les decía: "¿Qué les parece?"

Clara se quedó mirando el pescado que él acostó sobre el piso de tablas del desembarcadero. Sus ojos, sin pestañear, iban desde el hocico hasta la cola, con un movimiento lento y asombrado. Después lo miró a él, casi sin expresión, como había mirado el dorado, y lentamente se llevó la mano hasta el cuello, como si quisiera detener algo que despacioso iba subiendo por su garganta. El silencio de esos segundos le resultaba grotesco e inesperado. Tuvo la sensación, mirando sus ojos, de que acababa de acostar un muerto sobre las tablas, un hombre, y que todos estaban aterrorizados. Clara se agachó y tocó con la punta de los dedos las escamas que parecían de cristal, casi con respeto. Le miró los ojos al dorado, luego la boca, y detuvo el índice en el agujero que le había hecho el anzuelo y que la lucha había agrandado.

—¡Qué hermoso! ¿Por qué lo hiciste? ¿No te da lástima haber matado un animal tan hermoso?—. La mano se contrajo sobre la garganta sin poder contener ya el sollozo. Juan se prendió a su pollera y lo miró de reojo, lleno de rencor. Ni siquiera se había arrimado al dorado. Comenzó a decirle "¡Malo!" y siguió como si se dispusiera a hacerlo por largo rato. "Parece un disco rayado", pensó él sin saber qué hacer.

Blanca, en cambio, se acercó con exclamaciones de asombro y llena de mohines. "¿Cómo sacó este monstruo? ¡Si parece mentira! No lo pescó con caña, ¿verdad? ¡Es imposible!" La boca hacía pequeñas muecas, breves y fugitivas, más sensual que nunca. Era su oportunidad para halagarlo y no la perdía, ahora que Clara sollozaba como una estúpida por un dorado muerto. Pero a él no lo iba a engañar Blanca tan fácilmente. Qué podía importarle el dorado e incluso él. Él, el dorado, la pesca, el río, sus pequeños gestos alentadores no eran más que un conjunto de cosas que por unos días le permitían olvidarse de la máquina de escribir y de la estrechez familiar del departamentito.

"Pero calmate, no es para tanto. Cuando traigo las bogas y los bagres nunca se te ocurre pensar que son una lástima, que son hermosos y todas esas majaderías. Además, mirá, buen trabajo me dió el condenado y se lo cobró. Mirá como me hizo los dedos de tanto tirar." Y le enseñaba un dedo en el que la piola había dejado una huella rojiza. Pero Clara no cedía y lo miraba con ojos llorosos y enconados.

—Pero éste es grande, no te das cuenta de que es grande, que luchó para que no lo mataras. Tu dichosa pesca, tu diversión. Y venís con que peleaba como un condenado. Mirá el agujero que le has hecho con tus anzuelos.

—Dicen que asado en una lata o en ensalada con tomates y ají es muy rico —terció Blanca mientras se estiraba el short y lo miraba a los ojos, provocándolo. Tocó el pescado con el pie, como si tuviera asco—. Debe medir más de medio metro.

—Sí —le contestó distraídamente—, es gigantesco. Pero ¿qué hago con él? ¿Lo cocinarás? —Ahora todo consistía en comérselo. Tanto esperar el momento para estos llantos.

—No, yo no lo cocino.

Tanta historia por un pescado. Mejor hubiera sido quedarse en la mecedora leyendo una novela policial, viendo pasar las lanchas,

oyendo sus motores de un cilindro, aterciopelados y profundos. Miró a Blanca cuyas piernas parecían el lomo plateado de las bogas. O hubiera conversado con ella, venciendo de a poco sus coqueterías y melindres. Pero ahora, ¿qué iba a hacer con ese pescado estirado a sus pies?

—Bueno, me lo llevo —dijo en voz alta, aunque no se lo decía a ninguna de las mujeres—. Seis kilos de dorado no son para tirar. —Lo levantó de nuevo y la cola volvió a golpear en cada una de las tablas del desembarcadero, los escalones de la escalera y a rozar el pasto y la tierra seca y pelada de las inundaciones. A don Paulino, sin dudas, le vendrá bien. Seis kilos de dorado cuando se tiene semejante tracalada de hijos. Maldita sea, ponerse a llorar por esto. Le había arruinado la tarde y todo el día. Ya no podría pescar en paz; sólo bagres.

—¡Don Paulino, venga a ver qué dorado!

Apareció con el mate en la mano, parpadeando a la luz del sol, como si saliera del sueño. Esa tapera inmunda. ¿Cómo harán para vivir tantos allí adentro? Don Paulino era barrigudo y morocho, lento como una víbora que acaba de comer.

—Hermoso bicho. ¿Lo pescó usted? ¿Cómo se las arregló? —le preguntó con burla.

—Vea —le dijo sin contestarle—, en casa no lo quieren. Tal vez a usted le venga bien. Mire qué lomo tiene, don Paulino, casi cuatro dedos de ancho.

—Y... pero ahora es un lomo inútil. Ya está muerto. ¡Se imagina a este fenómeno en el agua! El atracón de bagres y de bogas que se habrá dado—. Se acercó al pescado. Él le cedió los juncos, y el pescado, sobre el suelo, quedó rodeado de pasto. Don Paulino le hundió los dedos por la barriga y la boca.

—¡Qué lástima! Era un lindo macho. Apenas si de dos años. Cuántas carnadas habrá limpiado este cachafaz. Ni un cachorro se le habría animado.

Lo miró con atención, lo dió vuelta y sus dedos gordos y gruesos volvieron a recorrerlo casi con cariño. Él estaba perplejo ante ese trabajo. "¡Éste también! ¡Viejo loco! ¿Por qué no le calculará los hijos también?"

—¡Y ha sido peleador! Fíjese aquí, debajo de las escamas nuevas la marca de este mordisco. Lindo bicho.

—Bueno, ¿y se lo comerán ustedes? —le preguntó sin hacerle caso y aludiendo, sin quererlo, a todos sus hijos harapientos.

Don Paulino se incorporó suavemente, limpiándose los dedos en el pantalón. Echó una mirada sobre el río, lleno de sol, y con la mano hizo un amplio ademán hacia el agua, como si la tomara de testigo.

—¡Oh! Nosotros estamos ya aburridos de comer pescado, dorados como éste. —Y se quedó mirándolo, como si nada ocurriera. Parecía mentira. Nada menos que un pescado gigantesco y nadie quería comérselo. El llanto de Clara, los gritos de Juan y las estupideces de este viejo gordo eran una confabulación. ¡Dorados como éste! Era inútil, todas sus cosas eran así. Buenas o malas, siempre había algo que las complicaba, algo que se cruzaba y las disminuía, que las enturbiaba. Nada le llegaba limpio, puro, el placer puro, el dolor puro. Siempre hay una idiotez en el camino de todas las cosas. Un dolor de muelas cuando se muere alguien a quien se quería de verdad, o una media rota, el olvido del pañuelo, las farsas convencionales, el llanto, ahora.

Sin decir una palabra lo levantó del suelo y se marchó. Adivinó que en sus espaldas don Paulino paseaba ligeramente su mirada y se entraba en la tapera, indiferente, sin más esperanza que su mate. Caminó por la costa, junto al agua que estaba crecida y caliente. Después se sentó debajo de un sauce y acostó el pescado, cuidadosamente, a su lado. El sol le daba tangencialmente sobre las escamas doradas, blancas y tornasoladas. Era un dorado perfecto, lindo de verlo. Estaba cansado, disgustado y aburrido; un poco lastimado por el poco caso que le habían hecho. Tanto esperar para que después no quieran comerlo. ¡Estaban aburridos!

El pescado brillaba a su lado con todos los colores sobre sus fuertes costados; brillaba el blanco de la panza y el rojo de las agallas, que parecían helechos serrucho llenos de sangre. Apoyó la yema de un dedo en el ojo inmóvil e inexpresivo, un ojo estúpido como los ojos de don Paulino. El ojo inmóvil del pescado, pensó, ojo de pescado. La esfera fría y acuosa cedió ligeramente a su presión, que fué aumentando, con un poco de rabia distraída, pero el ojo se evadía huyendo hacia adentro y los costados. Todo había sido inútil, los anzuelos, la carnada, la linda pelea de hacía un rato, la espera de todo el año hasta llegar a las vacaciones. ¿Será posible que tenga dos años? Porque de ser así, este condenado se ha paseado por lo menos tres veces, no, dos, por el Paraná buscando aguas calientes en el invierno. Pobre bicho. Ahora, cuando nadie quería comerlo, allí tirado en el pasto era perfectamente inútil. De

nada le servía ahora el lomo grueso y poderoso, ni las escamas de color, ni los dientes agudos como agujas ni el ser un macho de dos años. Ahora, cuando nadie lo quería, el gesto de la pesca, la lucha se había convertido en un crimen. El dorado ya no era un pescado, era un pescado muerto, inútil, absurdo. Tan inútil como toda la pesca, y los grandes gestos para recoger un piolín tenso que se defendía desesperadamente, tironeando y golpeando como un corazón que no se quiere morir. Y él luchando para traerlo hacia la tierra y acabar acostándolo sobre el pasto, para nada, ni siquiera para la vanidad. Había tironeado de él como quien tironea tercamente de una fruta que se resiste a abandonar el árbol. Los ríos también parecían sobre los mapas difusos árboles azules, creciendo entre las montañas distantes. ¡Pobre bicho! Pero, ahora, ya parecía perder el brillo de sus colores, y comenzaba el rápido proceso de su putrefacción. Era un crimen haberlo sacado del agua caliente y barrosa, donde estaba vivo. Pero el río debe estar lleno de dorados, de bagres, y de cangrejos que se lo comerán. Su pesca no sería inútil, porque a estos bichos sólo los comen los otros cuando se mueren de viejos. ¿Cómo se morirá de viejo un dorado? Hasta las mojarras que andan escapando de los dorados se acercarán ahora a mordisquearle las aletas, la pulpa en que se afirman los grandes dientes muertos. Y los cangrejos, cuando finalmente se hundiera, lucharían con ferocidad en torno de sus restos con sus gestos aparatosos de borrachos. Era la única solución; acabar de matarlo. Con las dos manos balanceó pesadamente al dorado hasta darle impulso y después lo dejó ir. Se quedó mirando cómo volvía a flotar, un poco de costado, y se alejaba lentamente en la corriente turbia y suave del río. Finalmente logró su equilibrio flotando con la panza hacia arriba, que ahora resultaba más blanca aún en las aguas marrones y bien iluminadas. La blancura le hizo recordar que Blanca nunca tomaba baños de sol, sus repetidos gestos de coquetería. Se quedó un rato quieto, inmóvil, mirando el agua, hasta que se sonrió.

ALBERTO SALAS

INOCENCIA Y CULPABILIDAD DE ROBERTO ARLT

La contingencia de las cosas del mundo y la libertad creadora que la domina no pueden ser hechos totalmente separados e inaccesibles; el principio del orden y del desorden son un solo y único principio. Más allá de la perfección, la serenidad, la armonía de la obra de arte, se encuentra la existencia injustificada del artista, que no es posible poner entre paréntesis. El arte es imaginación, pero la vida imaginaria del artista y su vida real, efectiva, forman una indisoluble unidad.

Mientras no aceptemos esa contingencia fundamental que se encuentra en el corazón de la creación artística, seguiremos debatiéndonos entre las teorías del "arte gratuito" y el "realismo", no habremos superado el envejecido conflicto entre "Martín Fierro" y "Boedo" y no comprenderemos a quien, como Arlt, no entra en ninguno de los dos campos.

No se trata de explicar las ideas o las obras por las circunstancias de la vida privada del artista; no es que la expresión artística pueda reducirse a la prosa cotidiana, sino que en ambas se pueden encontrar signos de la otra: sólo hace falta saber comparar. La biografía del artista no determina la obra, pero ambas se relacionan. Cada una de estas formas surge de una fuente común: la manera original que el hombre-artista ha elegido de ser en el mundo o sea de ser frente al prójimo, frente al amor, frente al trabajo, frente al tiempo, frente a la muerte. Es necesario remontarse hasta esa elección original que es elección simultánea y conjunta de un estilo de vida y de un estilo de arte. Se trata de interrogar al artista como artista y como hombre sobre su decisión fundamental, que nos dará la clave de la índole misma de la belleza de sus obras.

Se dirá que todo esto no es sino una especulación puramente teórica ya que al fin una obra es el resultado del talento o la genialidad del autor y nada más. No lo negamos. Si Arlt escribe buenas novelas es porque tiene talento, pero con eso no decimos nada. Siempre queda por saber en qué consiste el talento.

No hace mucho los hombres de ciencia sostenían que el cerebro se dividía como un mosaico en una serie de zonas, en cada una de las cuales residía una determinada aptitud, hasta que se comprobó que un músico, después de sufrir una perturbación en el trozo de cerebro donde residía la supuesta aptitud musical, seguía ejecutando con igual dominio que antes. Si está comprobado, no ya filosófica sino científicamente, que la materia no puede segregar la inteligencia, que el talento no es una cualidad fisiológica, que no se encuentra alojado en una determinada circunvolución del cerebro ni en una glándula de

secreción interna, que una obra de arte o un sistema filosófico no es el efecto de una elección prenatal, o de una combinación casual de los átomos, ni el resultado pasivo y determinante de complejos sexuales, y si por otra parte no podemos creer tampoco que sea un Don del Cielo, una Gracia Divina, entonces ¿qué es el talento? Nos vemos obligados a reconocer que no es ni milagro, ni casualidad, sino "trabajo", entendiendo por tal la actividad por la cual el hombre trasciende los datos naturales de su vida, dando origen a una historia del espíritu humano. El milagro inefable de la Creación no es sino un oficio de humildad y generosidad, que no se adquiere mediante un pacto con las Musas en los cielos lejanos y purísimos de la Belleza, ni con las potencias infernales en los subsuelos del Mal, sino aquí, a ras del suelo, a fuerza de perseverancia.

La esencia del talento literario no se define *a priori* sino en el acto mismo de escribir. Antes de la creación no existe más que una vaga inquietud: sólo la obra realizada manifiesta el talento del autor. El éxito o el fracaso no dependen de los órganos con los cuales el hombre ha venido al mundo, sino del uso que les dé. Porque en el hombre el interior no se diferencia del exterior, su destino no es otra cosa que su vocación, sus aptitudes no son otra cosa que sus aspiraciones. Pese a lo que sostiene la sabiduría popular, el genio no es, se hace. Claro que no se hace arbitrariamente, por capricho. Nadie se hace un gran escritor por el solo hecho de proponérselo. *El genio no es una cosa, pero es una situación.* Nadie nace escritor, llega a serlo según los accidentes de la vida y la forma como reacciona ante esos accidentes. Si el talento literario no es la consecuencia del funcionamiento mecánico de aparatos fisiológicos o psicológicos, es una escapatoria que el hombre inventa al encontrarse en una situación desesperada. Arlt ha escapado escribiendo, como otros han escapado por la bebida, el opio, el suicidio, el crimen, la locura, el misticismo, el sexo o aún el deporte. Pero ¿por qué razón Arlt eligió esa forma de fuga (o de conquista) y no otra? Sólo a la luz de un contexto ontológico, económico, social y psicológico podemos contestar esa pregunta. Porque el hombre es la síntesis, la unidad orgánica y esquemática de todas sus estructuras.

No se trata de reducir los valores de una obra a la historia clínica del autor, como lo haría un psicoanalista o explicarla por los factores económicos, como aconsejaría un marxista. Sociólogos y psiquiatras pueden disecar el milagro de la Creación y revelar con exactitud las leyes rigurosas que la rigen, pero siempre quedará algo que se les irá de entre las manos. Después de haber explicado a Arlt por su época, por su medio, por su educación, por su temperamento, por su herencia, por su infancia, al volver a abrir un libro suyo nos encontraremos nuevamente con el misterio de Erdosain, el inexplicable. Ni el psicoanálisis empírico ni la sociología pueden explicar la obra de Arlt; sólo la libertad puede "explicar" a una persona en su totalidad.

Es cierto que la angustia de los personajes de Arlt es un fenómeno de su época y de su clase. Badler o Erdosain son personajes perfectamente datados. Pertenecen a la clase media y viven en Buenos Aires en el año 1930, no podía ser de otra manera. Esa angustia, esa esperanza frustrada, que es el telón de

fondo de todas sus obras, tiene una estrecha relación con la crisis económica que hundió a la clase media. Desde 1890 el porteño medio, absorbido por el mito del Progreso Nacional, no se preguntaba por los fines últimos. En 1930, el engranaje se detiene bruscamente y se advierte que no se va a ninguna parte. Es de ese "complejo social" que surgen los temas de Arlt: el desamparo y la injustificabilidad del hombre, el absurdo del mundo, la angustia de una acción sin objeto. El arte de Arlt aparece por lo tanto en la descomposición de la pequeña burguesía, y su origen es burgués; refleja la incertidumbre y la inadecuación de una clase que se va proletarizando aunque lo niegue con todas sus fuerzas y se defienda hasta el último aliento. Pero esa descomposición le ha revelado a Arlt nuevos aspectos de la condición humana y le hizo posible las intuiciones metafísicas más profundas. Marx tiene razón cuando afirma que el hombre depende de su época, de su tierra y de su medio, o sea de su situación (aunque este término no sea de Marx) y no de una naturaleza humana eterna e inmutable: Arlt no hubiera escrito *Los siete locos* si hubiera nacido en otro tiempo, si hubiera vivido en otro país, si hubiera pertenecido a otra clase social. Pero los discípulos de Marx no tienen razón cuando aseguran que los develamientos y las intuiciones metafísicas o estéticas de un artista son meros espejismos de la conciencia de una clase determinada o representaciones míticas de una situación. Cada época descubre un aspecto verdadero de la condición humana, cada hombre elige el sentido de la vida, y ese sentido es absoluto. Una situación histórica concreta nos remite a lo Eterno.

Por otra parte, es cierto también que Arlt escribió determinados libros porque tuvo una infancia atormentada por un padre cruel. Pero eso no explica por qué, en vez de convertirse como tantos otros desdichados en la víctima de una sociedad basada en la abyecta moral de la familia y la propiedad, él, por el contrario, se convirtió en creador. Es cosa muy sabida que todos los grandes artistas tuvieron una vida frustrada, pero una obra de arte no es solamente una "sublimación" o una "compensación" en el sentido freudiano y adleriano, concepciones pesimistas que subestiman lo espiritual y extrabiológico. El éxito en una actividad no es la justificación del fracaso en otra. Si bien todas las actividades son idénticas (porque el hombre todo entero está en cada una de ellas) no lo son de una misma manera y no se pueden intercambiar. No todos los neuróticos son artistas, como no todos los homosexuales son André Gide. Por lo tanto, la creación artística es algo más, es una decisión libre y unitaria frente a una situación determinada. La literatura es, por una parte, la pasión inquebrantable de vivir una condición hasta lo último, un escritor es aquel que ha sabido explorar sistemáticamente la situación en que ha sido arrojado, que tiene conciencia plena de sí mismo y del mundo, o sea de su condición de hombre. Pero es necesario que tenga, además, conciencia de su condición de artista, es decir del poder de recrear, imaginar, irrealizar las vivencias por medio del instrumento que le pertenece: el Verbo. Esa extraña cualidad del artista rebasa, evidentemente, las interpretaciones parciales de marxistas y psicoanalistas.

Se trata entonces de buscar, como lo dijimos al principio, una decisión fundamental por la cual Arlt se ha dado a la vez los temas de sus sufrimientos y de sus libros. Saber cuál es en Arlt la función y la significación de "lo fantástico", ese extraño acontecimiento surgido en un país, en un tiempo y en un medio donde las condiciones materiales proscribían completamente toda libertad imaginativa, hecho que resulta inexplicable si negamos las herencias o influencias de carácter puramente estético. Todos los críticos de Arlt han señalado el hecho de su fantasía exuberante y todos los extraños acontecimientos de su vida y sus novelas lo explican a partir de esa fantasía, pero no van más allá. Eso es todo. Es tan vano para ellos preguntarse por qué era un visionario como tratar de saber por qué era alto y rubio y tenía ojos claros. No hay explicación posible. Es un hecho contingente, injustificado. Sin embargo, no quedamos satisfechos, sentimos vagamente que Arlt no recibió su fantasía. La fantasía es trascendente, intencional (en la acepción que da Husserl a la palabra), tiene un significado, luego, es libre. En un sentido la fantasía de Arlt es un hecho contingente, pero en otro se hace, y podemos percibir más allá de esa fantasía algo así como una decisión, como un proyecto fundamental que es lo verdaderamente irreductible, un proyecto de ser o una tendencia de ser o un deseo de ser. Todo pasa al nivel de la vida porque toda vida es metafísica latente. La imaginación, la fantasía es también un hecho humano, el hombre no puede escaparse del mundo, ni siquiera puede soñar nada que no se refiera a sí mismo. Si soñamos, es siempre lo real lo que transformamos en sueño. La imaginación no es sino el taumatúrgico poder de irrealizar la existencia, la autodestrucción de la realidad. Sin realidad no hay imaginación, porque la nada no surge sino en el corazón del ser.

En Arlt encontramos, tanto en el lenguaje de sus libros como en el de todos los días, un mismo y único deseo de vivir otra vida no real sino imaginada, que se manifiesta, por ejemplo, en su manía de querer confundir los datos de su existencia, de borrar o desvirtuar hasta la fecha de su nacimiento. En sus libros desfilan todas las formas de imaginación: el sueño ingenuo de la sirvienta que se alimenta en su bohardilla de folletines (*300 millones*), el sueño de fortuna y fama material del gigoló, el deportista o el actor de cine (Barsut), los sueños más depravados de un borracho, un loco, un morfinómano o un onanista. Su jactación del Mal, su frecuentación de cafetines y burdeles, su amistad (cierta o no) con rufianes, prostitutas, ladrones, asesinos, pequeros, son también juegos de imaginación, una imagen del "perverso" que él querría ser y no puede. Arlt se degrada "a sus horas". Si de noche se encuentra con un famoso pequero en Puente Alsina, durante el día es el hombre sencillo y algo tímido que vive burguesamente con su mujer y su hija. Toda su vida es como un sueño vago, sin límites precisos entre lo real y lo imaginario. "Debo estar embrujado", solía decir. No le quedan más que dos escapatorias: los inventos, esos absurdos inventos —la rosa de acero, el lanzallamas, la máquina de tornillos, la media vulcanizada— y la literatura. Escribir novelas no es en él una decisión arbitraria. Escribe novelas porque no puede hacer otra cosa. Mediante

sus inventos y sus novelas Arlt usa el Sueño en que está varada su Vida para crear una realidad exterior y por ella liberarse del Sueño. Cada uno de sus libros es a la vez una crisis catártica, un psicodrama, una experiencia ascética que se realiza por medio del Verbo y el diario de confesiones de un pecador. En cada libro, este poseído domina un poco más al demonio.

Imaginar inventos o inventar imágenes no son para Arlt más que dos caras de un mismo intento: ingresar en el mundo humano. Ese monstruo o ese ángel que fué siempre Arlt quiere definirse finalmente nada más ni nada menos que como un hombre, por el único medio posible que tiene un hombre para definirse, por la acción. Mediante la literatura Arlt pasa de la moral teológica, familiar, de la Moral del Ser a la ética del Hacer, del quietismo a la actividad, de la dialéctica del esencialismo a la del existencialismo. Escribiendo, ese niño desdichado, convertido por la sociedad en un objeto pasivo, logra por primera vez afirmarse como sujeto trascendente. Es esa alegría de saberse salvado lo que lo lleva a decir a un camarada también escritor, en un subterráneo que cruza la ciudad sin alma, llevando a hombres y mujeres que no saben que hacer de sus vidas, perdidos, ahogados todos en sus existencias, sin salvación: "¡Qué suerte la nuestra, hermano! Nosotros somos creadores. Inventamos cosas". Es ese optimismo el que le inspira también su famosa consigna: "El porvenir es nuestro por prepotencia de trabajo". Lo imaginamos creando su propia literatura a golpes de martillo, fervorosamente, rechazando toda ayuda, orgulloso de su soledad y su fuerza.

Arlt escribe para inventar, para inventarse a sí mismo. Está obligado a inventar para poder vivir. Los personajes de sus novelas realizan las posibilidades que él no puede realizar, sus sueños frustrados, sus tentativas abortadas. El creador produce sus criaturas para vivir a través de ellas sus propias posibilidades y por medio de ellas despojarse y liberarse de sus deseos. Construye con la imaginación todos los bosquejos irrealizados de su vida, produce en pensamiento eso que pudo ser, agrupa a su alrededor todas las posibilidades para escapar a la contingencia avara que no permite realizar más que algunas, y para poder verse como una totalidad. No sólo Erdosain, Astier y Badler son expresión de Arlt; también lo son sus demás personajes: Ergueta, el Astrólogo, el Rufián Melancólico, Barsut, Hipólita, son todo lo que él pudo haber sido. Él pudo ser un violador o un asesino o un rufián o el jefe de una logia secreta para destruir la sociedad, todo eso estaba en potencia en él. Lo escribió porque no lo hizo y no lo hizo porque lo escribió. La creación es para Arlt una pasión, cada uno de sus personajes le da la ocasión de sentir una humillación, una desesperación, una cólera. Por eso lo que por convención llamamos sus "novelas" no es sino un género híbrido. Un novelista aspira a conocer a los demás, nos habla de los otros. Arlt no puede hablar de otra cosa que no sea de él mismo, pero como si fuera otro. Por eso sus personajes y sus situaciones son ambiguas: nunca del todo reales, nunca del todo imaginario, son y no son. En sus novelas, como en sus inventos, todo está bien, hasta el más insignificante

tornillo; todo marcha en detalle, pero el aparato no es sin embargo más que una descabellada fantasía que nunca llegará a nada. Cerrar un libro de Arlt es despertar de un sueño. Todas las imágenes se desvanecen y nos quedamos con las manos vacías.

¿Qué explicación tiene este extraño carácter de sus novelas? ¿Qué significa la fantasía? ¿Qué significado tiene para Arlt? Transformar el mundo en fantasmagoría, al hombre en puro juego de imaginación y a sí mismo en apariencia, es reemplazar la destrucción imposible del Universo por su irrealización. La fantasía es una forma de satisfacción simbólica, mágica, que sustituye la forma técnica, real, de enfrentar al mundo: la acción. Por la literatura Arlt va a cumplir su sueño imposible de conflagración universal. Sus libros tienen la misma misión que la Sociedad secreta del Astrólogo (*Los siete locos*). Sólo que con más eficacia. Thomas de Quincey habló del "asesinato considerado como una de las bellas artes". Leyendo a Arlt se puede hablar de las bellas artes consideradas como un asesinato. En este aspecto podríamos emparentar la literatura de Arlt con el surrealismo.

Esa fantasía, bien lo vemos, no puede explicarse simplemente por un amor incondicionado a la Belleza: nace del resentimiento. Aquellos a quienes una sociedad basada en falsos valores ha puesto fuera de circuito: el adolescente, la mujer, el homosexual, ensayan sutilmente negar a su vez al mundo que los niega y realizar simbólicamente la muerte de la humanidad. También Arlt se sintió, como estos modernos parias, fuera de la humanidad. Hay un acontecimiento decisivo de su infancia —la crueldad y la incomprensión de su padre— alrededor del cual cristalizó su vida [1].

Ese hombre con tantos rasgos infantiles —que se expresan en las extravagancias de su carácter y en algunas puerilidades de su obra— siguió siendo niño por mucho tiempo porque lo que podríamos llamar una "situación psicoanalítica" lo hizo hombre desde su más tierna infancia. Arlt llora la muerte de ese niño que fué él. También Dostoievsky sufrió en su niñez la crueldad del padre y por ello —además de la similitud, ya señalada por Scalabrini Ortiz, entre el ámbito ruso y el argentino— debemos explicarnos, más que por la influencia, cierto parecido de la obra de Arlt con la del gran ruso. "Los hombres que sufren llegan a conocer idénticas verdades", dirá el Astrólogo.

Cada hombre construye su propia vida a partir de una situación de origen. Aunque se elige a cada instante, nunca deja de ser el mismo. La infancia da al individuo un impulso inicial que no va a determinar ningún acto en particular,

1 Esto puede comprobarse por la actitud de Arlt en el velorio de su padre, y por una carta de su madre a Pascual Nacarati (1948) citada por Larra. Además, es innegable que las relaciones de Erdosain con su padre son autobiográficas: "Yo sabía que a la mayoría de los chicos los padres no les pegaban..." (*Los siete locos*, pág. 56). "Si mi vida ha sido horriblemente ofendida, humillada..." (*Ídem*, pág. 155). "De pronto una voz áspera resonaba en sus oídos (*Los lanzallamas*, pág. 151). En *El juguete rabioso*, Astier (Arlt adolescente) tiene madre, pero no se menciona para nada al padre.

como pretende Freud, pero que va a dejar su huella en cualquier acto que realice. Se puede ceder a la infancia, o huir de ella, o reivindicarla, o rechazarla, o trascenderla, todo, todo, pero a partir de ella lo que no se puede hacer es que no sea lo que fué.

La primera imagen del mundo que tiene un niño es la de su padre. Todo niño considera a su padre un Dios. Los actos y los juicios del padre son absolutos, encarnan la Razón Universal, la Ley, el sentido y objeto de la vida. Si el Gran Dios Arlt castiga al pequeño Roberto es porque él lo merece, aunque no sepa cuál es la falta cometida. Los designios de Dios son siempre misteriosos. El pequeño Roberto no puede verse como su padre lo ve, nunca podrá saber lo que es, porque no puede verse. Sólo su padre lo ve, condenándolo a ser tal como lo ve. Cuando el Gran Dios Arlt lo mira, confiere al pequeño Roberto un carácter definitivo. Dios padre es el guardián de su esencia eterna. Roberto Arlt se siente desde su infancia distinto de los demás y esa diferencia es vivida como un crimen. Como el protagonista de *El proceso,* es culpable de una falta inasible y desconocida, debe aguantar los golpes, soportar los insultos y las humillaciones. Es un objeto, un ser puramente negativo, pasivo, inmanente, por lo tanto pertenece al reino del Mal, puesto que el Bien es lo trascendente. Arlt está cargando sobre sus espaldas lo que podríamos llamar una "maldición ontológica", una mezcla de sentimiento de inferioridad y masoquismo.

Pero ningún hombre es nunca del todo la víctima pasiva de una maldición fatal. Siempre hay una escapatoria. Arlt encontró esa escapatoria en la elección del Mal o, lo que es lo mismo, en la Imaginación. Porque ha sido negado por Dios y Dios representa el Bien, él elegirá el Mal. Allí debemos buscar la causa de su refugio en el reino de la Imaginación. Es el Mal el que lo lleva a la Imaginación y es la Imaginación la que explica su busca del Mal, porque el Mal es lo Imaginario por excelencia. Nadie puede captar subjetivamente su maldad, nadie puede sentir más que la sucesión vaga de sus humores en el dejarse vivir cotidiano. No podemos sentirnos "malos" si no es a través de otro. El Mal está siempre fuera de nosotros, en el Otro. Si todo viene de Dios, luego todo es bueno —dice Claudel—, el Mal es difícil de hacer, pues todo lo que es, es bueno. Pero si el Ser es el Bien, luego el Mal será el No-Ser, hay por lo tanto una región donde el hombre está solo, libre de la mirada del triángulo celestial: la Imaginación, porque la Imaginación se opone dialecticamente a la Realidad, como la Nada al Ser. El Mal no se vive, se sueña.

Un Ser pleno, cerrado, compacto como Dios no puede concebir algo que no sea, no puede producir la nada de una apariencia. Sólo el hombre puede imaginar, porque para imaginar hace falta sufrir en el corazón un vacío imposible de llenar. Para crear una imagen hace falta desaferrarse del Ser y proyectarse hacia el No-Ser, hace falta anularse, destruirse. Dios no puede imaginar, no puede escribir novelas, porque la novela vive de apariencias. Sólo el hombre es novelista. Cuando Arlt elige el Mal es ya el futuro novelista.

Esta negación interna, esta carencia que define la condición humana, se muestra entre nosotros los americanos, los argentinos, con gran crudeza porque

tenemos conciencia de nosotros mismos como de seres incompletos. Nos aprehendemos como siendo todo lo que no somos en presencia de la totalidad, del ser pleno de la Civilización Europea. No es por azar que las expresiones más representativas de la literatura americana —de Poe a Borges— se encuentran en la novela y en el cuento fantástico y simbolista.

"Sólo lo insuficiente es fecundo", dice Goethe. En efecto, sólo la insuficiencia permite al hombre crear. No se trata por supuesto, de insuficiencias fisiológicas ni psicológicas, lo cual sería caer nuevamente en la compensación o sublimación o en el exutorio que negamos al principio. Se trata de una insuficiencia ontológica, de la carencia que penetra el corazón del ser. La manifestación del poderío humano: la creación es a la vez el reflejo de su finitud.

Crear para Arlt es hacer la experiencia de su nada. En cada imagen se encuentra a sí mismo en el corazón de ese vacío que no es más que él. Por esa nada, Arlt escapa a Dios, a su padre, a sus maestros de la infancia, a su mujer que no lo comprende, a la sociedad entera que lo condena. Esa alma perdida pero orgullosa crea un mundo de apariencias que imita cínica, impúdicamente el nuestro; caricatura grotesca, horrorosa, diabólica de la Creación Divina. El hombre en tanto que ser pertenece a Dios. Eligiéndose imaginario no se pertenece más que a sí mismo. El sueño expresa el reino humano porque sólo el hombre puede producir la apariencia, pero presenta a la vez ese reino como una nada. En el sueño, el hombre puede todo, pero ese imperio absoluto no es más que el absoluto poder de destruirse a sí mismo. La imaginación representa para Arlt la voluntad de vivir, su imposibilidad de vivir. Por eso es inútil preguntarse si su actitud de Héroe-mártir es sincera o una farsa. Son las dos cosas a la vez. Arlt juega la comedia del heroísmo y es precisamente un héroe por no poder serlo nunca del todo. Cuando bromea, es cuando está más serio; cuando nos miente, nos dice la verdad. A medias inocente, a medias culpable. Como todos. Genio de la contradicción, Arlt ha encontrado finalmente su victoria en la aceptación de su fracaso, su poderío en la impotencia. Juega al juego del que pierde gana.

Tenemos ya en nuestras manos el hilo que nos conducirá a través de toda la vida de Arlt: una infancia desastrosa lo lleva al culto del Mal, el Mal lo lleva a la Imaginación, la Imaginación lo lleva al Arte y el Arte finalmente lo libera del Mal y de su regresión eterna a la infancia. Porque el hombre es una totalidad y no una colección —ésa es la gran verdad que nos ha legado el psicoanálisis—, se expresa íntegramente en la más insignificante y superficial de las conductas. No hay un tic, un gusto, una manía, una fobia, un acto humano cualquiera que no sea revelador. Es la trayectoria que hemos señalado en Arlt, la que nos va a dar la clave de su sistemática negación del mundo de la cultura, de su jactación de barbarie, su manía de escribir deliberadamente con faltas de ortografía, de sus humoradas, sus incongruencias, sus cambios, sus extravagancias, su cinismo, sus bufonadas, sus contradicciones, sus mentiras, su afán de asombrar, sus decepciones sexuales y sentimentales, su afición al ocul-

tismo, su delirio de grandezas, su odio al campo y la naturaleza, su gusto por lo raro y lo artificial, su sentimentalismo.

Faltaría mencionar su actitud de revolucionario, que evidentemente no puede agregarse a las conductas de negación que caracterizan su vida. Pero yo no creo, pese a lo que aseguran los comunistas, que Arlt tuviera ideas políticas o sociales concretas, como no las tuvieron los surrealistas franceses a pesar de su adhesión al trotskismo. El problema de Arlt fué siempre un problema personal, por lo tanto metafísico y no social. Estaba demasiado ocupado en pensar sus relaciones con el Mundo para ocuparse de sus relaciones con la Sociedad. En ninguno de sus libros deja traslucir que creyera en la posibilidad de una sociedad socialista. Su actitud revolucionaria se asemeja más que a la de un militante comunista a la de un profeta que anatematiza. Siempre gustó tomar una actitud de redentor o de martir (hasta se le trasluce en la expresión de su rostro) y la santidad es también una actitud puramente consumadora, negativa. El santo renuncia al mundo y se aparta del hombre para disolverse en el vacío, en la nada, en la ausencia, en la soledad de todo, en el silencio, que es lo que las religiones llaman Dios.

Finalmente, su necesidad de destrucción impondrá a Arlt las limitaciones estéticas de su obra. Su irrenunciable deseo de negación lo llevará a sacrificarse, aun literariamente. La culminación de toda su obra de terrorista teórico es la destrucción de la literatura mediante la propia literatura. Por eso es absurdo defender el contenido de las obras de Arlt, reprochándole el salvajismo de su forma, su ignorancia de la técnica literaria. Es siempre un determinado contenido el que exige una determinada forma. No es posible defender a Arlt, el hombre, negando su obra, porque el hombre no es otra cosa que el escritor. Una técnica literaria no es un juego gratuito de virtuosismo, sino el medio de que se vale el autor para expresar su metafísica. Un pensamiento no puede expresarse sino a través de las palabras; luego, una forma de pensar o de sentir no es sino un estilo de decir las cosas. No es por capricho que Arlt usa ostensiblemente todos los lenguajes de destrucción, desde el lunfardo hasta el tango, que es la música de fondo de todas sus obras. Martínez Estrada ha mostrado al tango como la forma colectiva que tienen los porteños para irrealizarse. "Quizás ninguna música se presta como el tango a la ensoñación. Entra y se posesiona de todo el ser como un narcótico. Es posible a su compás detener el pensamiento y dejar flotar el alma en el cuerpo como la niebla en la llanura" (*Radiografía de la pampa*). También el lunfardo es una forma de irrealización. Ya Sartre ha señalado que todo argot es una lengua poética a pesar suyo, porque irrealiza las cosas. El lunfardo es la tentativa de una sociedad parasitaria que se siente rechazada de la realidad, para destruir esa realidad mediante la destrucción de las palabras. Son siempre los que se mueven en las periferias de la "normalidad" —ladrones, prostitutas, rufianes, así como también minorías religiosas, raciales o sexuales— quienes hablan un argot. Ya es sabida la situación similar en que se encontraba Arlt. Volvemos a encontrar en el lunfardo la característica de lo imaginario; por una parte es emancipación, rebeldía, blasfemia y desafío;

por otra, confesión de impotencia, reconocimiento vergonzante de que se está fuera de la realidad. Esta actitud de soberbia que oculta púdicamente una debilidad no es sino la definición, hecha tantas veces por psicólogos y sociólogos del alma nacional, del personaje más representativo de nuestra ciudad: el compadrito. Ahora resulta explicable esa extraña fotografía de Arlt del año 1924 ("Arlt el torturado" de Larra) en la cual una mirada desafiante, un rictus escéptico en los labios y una manera peculiar de pararse y de llevar el sombrero recuerdan vagamente la figura de un compadre. Por los más extraños caminos de una frustración individual, Arlt está reflejando el drama de todo un pueblo. En su persona y en su obra residen todos los elementos para convertirse en un Mito de nuestra ciudad.

Como él, también todos nosotros estamos obligados a crearnos desde la nada, porque hemos negado a nuestro padre que es la Historia. Hasta ahora, también nuestro papel ha sido el del Demonio, el del Ángel Caído. Si creamos el Mal es porque el Bien ya ha sido creado, si destruímos es porque no sabemos construir, aunque sabemos que en el fondo tampoco podemos destruir nada. También nosotros sabemos que sólo es posible oponerse a Dios, refugiándose en la Imaginación. Prescindiendo de la realidad sólo es posible inventar sueños, por eso nuestro país es paradojalmente el más materialista y a la vez el más idealista. Si el género literario de Arlt fluctúa entre el realismo y la fantasía no es, como se ha pretendido, para evadirse de la cruda materialidad del ambiente que lo rodea, o para transfigurarlo estéticamente, sino, por el contrario, para reflejar con más fidelidad ese ambiente. Exactamente como en las novelas de Arlt, vivimos en un mundo sin demarcación precisa entre lo imaginario y lo real, entre el sueño y la vigilia, entre los hechos y las ilusiones, entre lo absurdo y lo lógico, entre lo auténtico y lo apócrifo, entre lo ridículo y lo sublime.

Esos monstruos absurdos que pueblan sus libros, podemos encontrarlos a la vuelta de cada esquina, en cualquier café, tras cualquier puerta; son nuestros compatriotas, somos nosotros. Esa fantástica ciudad bañada en una atmósfera mágica es nuestra Buenos Aires. Es necesario saber traducir los signos. Es necesario leer a Arlt, aunque su lectura no sea más que una experiencia de humillación y de profunda desesperanza para los argentinos.

No nos queda otra alternativa que ocultar púdicamente nuestros males, en común, como lo hacen casi todos nuestros escritores, o provocar el escándalo, aceptando el fracaso y reivindicando la culpa en soledad, como Arlt. Él nos ha dado nuestra imagen agrandada hasta los últimos límites del horror, horror en el cual él mismo estaba hundido y del que no pudo salvarse nunca. Sufrió hasta la desesperación la soledad en que todos vivimos, magnificó nuestro fracaso hasta la catástrofe, hasta el derrumbe, exageró nuestra mala fe hasta hacerla evidente, mimó nuestra desesperación hasta convertirla en una bufonada, extremó nuestro desorden hasta convertirlo en un caos, y nuestra constante tentación de extravagancia y ridículo hasta terminar en la locura, vivió en constante deseo de humillación, de degradación, de vergüenza, de querer hundirse cada vez más, de llevar su situación al extremo para poder sobrellevarla.

Pertenecía a "esa clase de gente que necesita acumular deuda sobre deuda para olvidarse de su primera deuda". Del mismo modo, todos los argentinos nos burlamos de nosotros mismos, nos castigamos sin piedad, nos regocijamos íntimamente con cualquier fracaso individual o público de los argentinos. No tenemos al judío, ni al negro ni al masón a quien echarle las culpas de nuestros males; sólo nos tememos a nosotros mismos. El argentino es el único hombre en el mundo que se ha elegido como chivo expiatorio de sí mismo. Por eso Arlt es nuestro prójimo, nuestro igual, nuestro hermano; precisamente porque no quiere serlo, porque no pretende serlo; porque comprendió que la solidaridad no puede existir entre nosotros, entre culpables.

JUAN JOSÉ SEBRELI

CRÓNICAS

A PROPÓSITO DE UNA CITA SUPRIMIDA Y DE UN AFORISMO DE LOS UPANISHADS

He tenido entre mis manos tres versiones de la pieza de Graham Greene, *The Living Room*, que acabo de traducir. Las modificaciones o correcciones eran curiosas y acertadas, en general. Una de ellas no me convence. Había, en la segunda versión, dos citas de San Juan de la Cruz. En la última y definitiva, una fué suprimida. Ésta:

"Saca también el alma en las sequedades y vacíos de esta noche del apetito humildad espiritual, que es la virtud contraria al primer vicio capital que dijimos ser soberbia espiritual. Por la cual humildad, que adquiere por el dicho conocimiento propio, se purga de todas aquellas imperfecciones en que caía acerca de aquel vicio de soberbia en el tiempo de su prosperidad. Porque, como se ve tan seca y miserable, ni aun por primer movimiento le pasa que va mejor que los otros, ni que les lleva ventaja, como antes hacía; antes, por el contrario, conoce que los otros van mejor.

Y de aquí nace el amor del prójimo, porque los estima, y no los juzga como antes solía cuando se veía a sí con mucho fervor y a los otros no . . ."

En el mes de mayo, por circunstancias que son ahora del dominio público, me quedé, por primera vez en mi vida, sin libros. Felizmente, *El Cántico Espiritual* llegó hasta mí, y con él

Los ríos sonorosos,
Las ínsulas extrañas . . .

y también esa "soledad sonora" que yo ya me sabía.

La lectura y relectura diaria del *Cántico Espiritual* se me entretejía con pensamientos de Gandhi que yo recordaba textualmente,

y aunque sus escritos no estaban en mis manos, estaban en mi cabeza. Recordaba especialmente unas palabras que coincidían con la cita suprimida por Graham Greene: "Tengo que reducirme a cero. No hay salvación para quien no se coloca último entre sus semejantes".

Noté que pasaba sin ningún tropiezo del libro de San Juan de la Cruz que recorrían mis ojos a los pensamientos del Mahatma fijos en mi memoria. Eran seres del mismo linaje.

"I know what an inadequate follower I am of myself, for I cannot live up to the convictions I stand for", decía Gandhi. ¡Esa declaración me había acompañado tantos años! Si él se juzgaba inadecuado para cumplir al pie de la letra su doctrina, cuanto más inadecuada era yo para seguirlo a él, pobre de mí.

Para él, la Verdad era Dios. "La Verdad cuyo nombre familiar es Dios."

Para el místico español, Dios era casi más. Era "un no sé qué, que quedan balbuciendo..." Un altísimo entender que no se sabe decir. Un entender en que todo queda por entender para nosotros, porque está por encima de nuestro entendimiento.

En aquellos largos días, en aquellas noches oscuras del mes de mayo, he meditado sobre estos lugares comunes; sobre los grandes "lugares comunes", bases comunes de las grandes religiones. Y he meditado de nuevo sobre ese hombre nacido en la India, pero que nos pertenece a todos: el contemporáneo que más venero y cuya existencia, desde que la descubrí, en 1924, fué para mí una advertencia, una presencia y un bálsamo. Él me probó, con su ejemplo, la exactitud de un aforismo de los *Upanishads*: "A man becomes what he thinks". (El hombre llega a ser lo que piensa realmente. El hombre es, acaba siendo, lo que realmente piensa, traduciría yo.)

No desees otra recompensa, no temas otro castigo, me decía la voz de mis noches oscuras.

VICTORIA OCAMPO

PAPELES

Juan Ramón Jiménez

Tal vez interesen a los estudiosos de Juan Ramón Jiménez estas confidencias que le oí hace muchos años (el 18 de enero de 1944, exactamente) en un sanatorio de Washington. Horas después de visitarlo procuré anotarlas fielmente. Sólo que ahora no reproduzco sus palabras tal como las dialogó (tendría que oír mi voz ¿y para qué?) sino en forma de monólogo.

—Aunque yo distingo en mi poesía cinco ciclos bien distintos, es una unidad —como que mi vida ha sido una función poética— y yo quisiera verla, no en libros, que siempre son sucesivos y crean la perspectiva de un pasado, sino presente y simultánea como un cielo estrellado. Ahora estoy preparando un libro que resuma toda mi obra: pero aun en el caso de un libro único, que haya que hojearlo página por página me atormenta. Es la desventaja de la literatura. Yo quisiera que toda mi poesía estuviera allí, como estampada en un muro circular que se vea de una ojeada. La plástica y la música actúan más rápidamente que la literatura. ¡Si se pudiera leer el *Quijote* con el placer instantáneo con que miramos *Las Meninas!* Porque siento mi poesía como un todo presente es que corrijo aun mi pasado. Mi corrección no es académica. Ni siquiera es voluntaria. Nunca voy a un poema mío para corregirlo. No voy a eso, a corregir. Lo que suele ocurrirme es que, a veinte años de escribirlo, un buen día se me presenta un verso reclamando una corrección. Yo había escrito "palpitantes y bellas". Ayer, al dictarle a mi mujer esa poesía antigua, le leí: "palpitantes de bellas". Es que antes no había logrado lo que quería. Otras veces corrijo quitando. Quito al poema lo que es opaco, lo que es mentido, lo que es estúpido. Antes yo escribía: "cual". Ahora, sólo "como". ¡Si nunca he dicho "cual"! El escribirlo fué algo pedante y pegado. Quiero decirle que intervengo en el pasado porque mi poesía sigue funcionando en mí (o, mejor, yo sigo en función de la poesía, porque yo no creo en el poeta, sino en la Poesía). Pero no crea que me propongo corregir. Sólo por casualidad, cuando se me presenta un verso que me reclama. En realidad no corrijo ni siquiera en el momento de la creación. *Platero y yo* fué escrito casi sin leer lo que escribía, de un tirón. Cuando los críticos suponen que eso debió de ser una cuidadosa busca de efectos de estilo, un acendramiento de la expresión, se equivocan. Escribo con gran fluidez. Una poesía se deposita sobre el papel, entera. Mis prosas corren siempre con menos velocidad de lo que yo quiero decir. Mi gran problema es la fluidez. No me alcanza el tiempo para escribir lo que se me ocurre. He publicado poco. No habría prensas en el mundo que pudieran servir la rapidez de mi pensamiento. Por eso la forma de libro más adecuada a este modo de escribir sería la miscelánea: poesías, semblanzas, aforismos, notaciones de diario íntimo, poemas en prosa... Y mi gran ideal ha sido disponer de un rincón de periódico donde yo,

libremente, pudiera volcar, día a día, lo que voy viendo. Nunca lo pude conseguir. Cuando *El Sol* de Madrid me ofreció ese rincón quiso imponerme un tono ligero, dar a mis escritos un aire público. No acepté. Al dictarle a mi mujer —siempre he preferido dictar a máquina— por los costados de lo que estoy dictando empiezan a caer aforismos, observaciones, recuerdos, visiones. Todo eso va a unas cajas especiales. En España quedaron cantidades increíbles de esos papeles. Sé que los han robado. No me quejo. Es tan horrorosa esta guerra que sería un egoísmo de chiquillo darle importancia a sus efectos sobre mí: pura pérdida de papeles. Pero se lo digo para que vea usted cómo mi vida es una segregación de papeles anotados. A veces me despierto y en la oscuridad escribo líneas que al otro día me cuesta descifrar. No hay nada más fácil para mí que escribir. Mis poesías son breves porque creo que la poesía se da así, en rápidos toques, en unidades mínimas. He escrito hace poco un poema largo: "Espacio". En realidad es una rapsodia, una sucesión de momentos. Pero cada instante poético se da brevemente. Entre mis versos y mis prosas no siento diferencias, ni en el momento de escribirlos ni cuando los leo después. Ante todo, nunca me oigo cuando escribo. Nunca me leo en voz alta. Claro que el ritmo me da placer, pero el placer viene tan junto con todo lo demás que no puedo decir que sienta el ritmo del verso y el ritmo de la prosa. Creo que la única diferencia que siento entre verso y prosa es mi voluntad de hacer verso o mi voluntad de hacer prosa. Cuando hago prosa, me sale barroca si escribo, pongamos por caso, sobre el barroco Valle Inclán; o más sencilla, si la realidad a que atiendo me pone en esa sencilla disposición. Soy como un pintor, que no mojará el pincel en un color que no está en su visión. No prefiero ni mi verso ni mi prosa. Prefiero mi ensimismamiento, mi vivir para la poesía. Llevo una vida retirada. Se ha dicho que soy un poeta en su torre de marfil. Tontería. Soy tan humano como cualquiera, y me interesa el banco de la plaza y las gentes y los temas de cada día. Pero no quiero apartarme de la orilla de la poesía. A veces pasan días opacos, sordos, en que no escribo ni podría escribir. Pero en cuanto toco la Poesía, ya no me deja; y es un chorro de imágenes que no me da tiempo para escribir. ¡Torre de marfil! Tontería. ¡Qué más quisiera yo, vivir con mi pueblo! Desde que vivo aquí, en los Estados Unidos, rodeado por el inglés, mi propia lengua española se me ha hecho toda interior y creo que se va secando por falta de diálogo...

NALÉ OTRA VEZ

Por fin se ha editado a Conrado Nalé Roxlo en los Estados Unidos. Ahora los estudiantes de español podrán conocer a uno de los mejores comediógrafos de Hispanoamérica.

Una viuda difícil. Introducción, notas, ejercicios y vocabulario de Ruth C. Gillespie y Beth W. Noble (New York: W. W. Norton and Company, 1953).

"Farsa en tres actos" la llama el autor; y con ese nombre de "farsa" deja a salvo la inverosimilitud de la situación.

Que un virrey ofrezca libertar a un asesino con la condición de que alguna mujer quiera cargar con ese "racimo de horca" y casarse, ha ocurrido en la historia de las colonias americanas; que una viudita, acosada por los hombres, sea la que dé ese paso desesperado, puede ocurrir; que un inocente muchacho permita que le atribuyan crímenes para adquirir así reputación de guapo, ocurre.

Pero la suma de esas ocurrencias ha creado una situación inverosímil. Y esta inverosimilitud básica de la farsa daña la gracia de la comedia que se ha edificado encima. Fina comedia, sin embargo; con diálogos ingeniosos, ágil movimiento escénico, personajes bien delineados y una atmósfera histórica con todo el color del Buenos Aires colonial, pocos años antes de la revolución de 1810 (único indicio del ánimo revolucionario: un perro se llama "Fernando VII").

Las editoras recuerdan el parecido entre la falsa reputación de asesinos que se ha inventado Mariano, en *Una viuda difícil,* y Christy, en *The Playboy of the Western World* de J. M. Synge. He visto esta comedia de poético folk-lore irlandés en el teatro de la Universidad de Harvard. La mentira del irlandés Christy es impura: está mintiendo cuando se jacta de haber matado a su padre, pero por lo menos es verdad que le ha roto la cabeza; y cuando las gentes descubren su media-mentira decide confirmarla dando otro golpe a su padre. La mentira del argentino Mariano es de una sola pieza. No se engancha por ningún lado con la realidad. Es muy natural, ¿no es cierto?, que quién ha sabido mentir con tal entereza sepa después conducirse tan noblemente.

Consejos

1. No te desanimes porque, al echar una mirada sobre tu país, no veas nada que de veras valga. No por eso estás condenado. Tendrás que esforzarte más, pero puedes salvarte de la torpeza de tus paisanos. Recuerda que de Beocia salió Píndaro. Eso sí: no quieras complicar tu poesía (como hizo Píndaro) nada más que para esconder tu origen beocio.

2. No creas que, a fuerza de superlativos, aumentarás nada. Ya ves, en el *Amadís de Gaula,* tan repleto de maravillas, hazañas y exageraciones, el escritor no usó ni un superlativo en "ísimo".

3. Que todas tus frases sean de fiesta, escritas con ese rojo de los domingos en los calendarios. Que tu semana de escritor sea una semana de siete domingos. En otras palabras, que tu estilo sea dominguero, aunque lo uses todos los días.

4. No te propongas ser ecléctico. Piensa radicalmente. Siempre. Hacia dentro. Derecho a la raíz, a tu raíz. Que luego tu pensamiento resulte tan transitado como un cruce de caminos, no importa. Has hecho lo que has podido. Si, en cambio, te quedas en la superficie de las ideas de otros, a medir distancias

entre extremos y a elegir equidistancias, serás un agrimensor de terrenos mostrencos, no un pensador.

5. En las fiestas de aquellos ingleses del siglo VII el arpa iba de mano en mano, y cada quien cantaba a su turno. Caedmon no era poeta. Cuando el arpa se le fué acercando se levantó y salió a cuidar el ganado. Se durmió en el establo. Alguien se le apareció en sueños y le pidió que cantara.

—No sé cantar, por eso me he escondido aquí.

—Sí, tú sabes. Canta el principio de las cosas.

Entonces Caedmon cantó el poder de Dios. Así se hizo monje y poeta. Y en la lista de nombres de la literatura inglesa el suyo es el primero.

Ya ves: de cualquier establo sale el hombre con visiones.

6. Que tus frases sonrían como los gimnastas de circo en el momento de la proeza: para disimular el rictus del esfuerzo.

7. Mientras tengas fuerza para levantar un libro hasta tus ojos, eres fuerte.

8. A tu monedita de oro no la juegues a cara o cruz. Hazla rodar de perfil, y que el juego consista en pararla de canto.

9. Escribe tan bien que quienes te lean crean que eres extranjero, pues esa perfección sería inconcebible en español.

10. Debes ponerte a escribir un cuento sólo cuando tu tema te domine desde arriba, como un sol de mediodía. Así pisarás tu propia sombra e impedirás que se corra sobre tu obra y la oscurezca. Porque lo que vale eres tú, todo iluminado y erguido, no esa sombra larga que echan sobre el suelo los aficionados a caminar en los crepúsculos.

11. Aprende de tus mayores, pero secretamente aspira a influir sobre ellos: ¡Sófocles influyendo sobre Esquilo, Mozart influyendo sobre Haydn!

12. Si aprendes de los clásicos sabrás algo definitivo. Si aprendes de las modas serás transitorio como ellas.

13. Más difícil que escribir bien es impresionar bien a tus contemporáneos. Pero de Estrategia nada puedo enseñarte: es lo que nunca aprendí.

Aquellos egipcios

¡Pensar que los egipcios, hace cuarenta siglos, estaban diciendo: "Millones de años han pasado. No podemos contar cuántos. Millones de años pasarán. Soy Ayer, Hoy, Mañana"! ¡Pensar que en esa particular experiencia del Tiempo estamos syn-fronizados y aun syn-cronizados, con aquellos egipcios! ¡Que participamos del mismo latido temporal, que quien escribió aquel *Libro del Muerto* y yo, que lo estoy leyendo, hacemos un solo hombre! Y Unamuno ¿no es un egipcio de hace cuatro mil años? Esa tremenda voluntad de permanecer, esa

insaciable ansia de inmortalidad ¿no se dió en el culto a la resurrección y a la vida eterna, en las pirámides, en las momias, en los jeroglíficos, en los papiros con proverbios, y cuentos, y poemas, en la cancelación de la muerte que enérgicamente dictó Egipto?

Ann Arbor, Michigan.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

GARDEL

HASTA hace unos días, el único recuerdo argentino que podía traerme mi ventana sobre la rue de Gentilly era el paso de algún gorrión idéntico a los nuestros, tan alegre, despreocupado y haragán como los que se bañan en nuestras fuentes o bullen en el polvo de las plazas.

Ahora unos amigos me han dejado una victrola y unos discos de Gardel. En seguida se comprende que a Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión, y la pérdida imaginables; su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco. Gardel-Razzano, entonces: *La cordobesa, El sapo y la comadreja, De mi tierra.* Y también su voz sola, alta y llena de quiebros, con las guitarras metálicas crepitando en el fondo de las bocinas verde y rosa: *Mi noche triste, La copa del olvido, El taita del arrabal.* Para escucharlo hasta parece necesario el ritual previo, darle cuerda a la victrola, ajustar la púa. El Gardel de los *pickups* eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamientos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias. Los jóvenes prefieren al Gardel de *El día que me quieras,* la hermosa voz sostenida por una orquesta que lo incita a engolarse y a volverse lírico. Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de *Flor de fango* a *Mi Buenos Aires querido,* de *Mi noche triste* a *Sus ojos se cerraron.* Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán, a partir de la otra década, el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y el radioteatro. Gardel no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sos-

tienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo. Cuando Gardel canta un tango, su estilo expresa el del pueblo que lo amó. La pena o la cólera ante el abandono de la mujer son pena y cólera concretas, apuntando a Juana o a Pepa, y no ese pretexto agresivo total que es fácil descubrir en la voz del cantante histérico de este tiempo, tan bien afinado con la histeria de sus oyentes. La diferencia de tono *moral* que va de cantar "¡Lejano Buenos Aires, qué linda que has de estar!" como lo cantaba Gardel, al ululante "¡Adiós, pampa mía!" de Castillo, da la tónica de ese viraje a que aludo. No sólo las artes mayores reflejan el proceso de una sociedad.

Escucho una vez más *Mano a mano,* que prefiero a cualquier otro tango y a todas las grabaciones de Gardel. La letra, implacable en su balance de la vida de una mujer que es una mujer de la vida, contiene en pocas estrofas "la suma de los actos" y el vaticinio infalible de la decadencia final. Inclinado sobre ese destino, que por un momento convivió, el cantor no expresa cólera ni despecho. Rechiflao en su tristeza, la evoca y ve que ha sido en su pobre vida paria sólo una buena mujer. Hasta el final, a pesar de las apariencias, defenderá la honradez esencial de su antigua amiga. Y le deseará lo mejor, insistiendo en la calificación:

Que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos,
que te abrás en las paradas con cafishos milongueros,
y que digan los muchachos: "Es una buena mujer".

Tal vez prefiero este tango porque da la justa medida de lo que representa Carlos Gardel. Si sus canciones tocaron todos los registros de la sentimentalidad popular, desde el encono irremisible hasta la alegría del canto por el canto, desde la celebración de glorias turfísticas hasta la glosa del suceso policial, el justo medio en que se inscribe para siempre su arte es el de este tango casi contemplativo, de una serenidad que se diría hemos perdido sin rescate. Si este equilibrio era precario, y exigía el desbordamiento de baja sensualidad y triste humor que rezuma hoy de los altoparlantes y los discos populares, no es menos cierto que cabe a Gardel haber marcado su momento más hermoso, para muchos de nosotros definitivo e irrecuperable. En su voz de compadre porteño se refleja, espejo sonoro, una Argentina que ya no es fácil evocar.

Quiero irme de esta página con dos anécdotas que creo bellas y justas. La primera es a la intención —y ojalá al escarmiento— de los musicólogos almidonados. En un restaurante de la rue Montmartre, entre porción y porción de almejas a la marinera, caí en hablarle a Jane Bathori de mi cariño por Gardel. Supe entonces que el azar los había acercado una vez en un viaje aéreo. "¿Y qué le pareció Gardel?", pregunté. La voz de Bathori —esa voz por la que en su día pasaron las quintaesencias de Debussy, Fauré y Ravel— me contestó

emocionada: "Il était charmant, tout à fait charmant. C'était un plaisir de causer avec lui". Y después, sinceramente: "Et quelle voix!"

La otra anécdota se la debo a Alberto Girri, y me parece resumen perfecta de la admiración de nuestro pueblo por su cantor. En un cine del barrio sud, donde exhiben *Cuesta Abajo,* un porteño de pañuelo al cuello espera el momento de entrar. Un conocido lo interpela desde la calle: "¿Entrás al biógrafo? ¿Qué dan?" Y el otro, tranquilo: "Dan una del mudo..."

París, mayo de 1953.

JULIO CORTÁZAR

JOYCE CARY

EL *mismo* me abre la puerta. Un hombrecito delgado y movedizo, vestido con un "tweed" de color indefinible. "Entre usted. He pensado que estaríamos mejor en la salita. Allí hace más calor. Más tarde llegará mi sobrino. ¿Quiere usted un jerez?"

Habla rápidamente, con frases abruptas y entrecortadas. Después de servirme el jerez, se pasea nerviosamente por el cuarto, sin saber dónde posar la botella hasta que yo retiro la cartera y los guantes, indicándole un espacio libre.

Al principio es difícil hacerlo hablar de sí mismo: insiste en interrogarme. "¿Qué estudios ha hecho usted? ¿Escribe usted algo?" Finalmente, resuelvo preguntar a mi vez. Entonces habla gesticulando, con facilidad nerviosa y hasta con volubilidad. Es menos tímido de lo que parece.

"Sí, comencé a escribir a los cuatro o cinco años..., cualquier cosa. Éramos una de esas familias de muchos chicos, como las hay en el norte de Irlanda... No, nada literaria, pero redactábamos un periódico en la familia, teníamos un teatro de familia, qué sé yo... Más tarde, escribí poesías para revistas de colegio.

"Sí. En Oxford hice mis estudios clásicos. Claro que estudiar, lo que se llama estudiar, no estudié. En ese tiempo todos escribíamos. Y leíamos a Bergson. Yo era íntimo de Middleton Murry, vivíamos juntos. Sí, claro está, a Katherine Mansfield también la conocí.

"Después, el ejército. Fueron años felices; me sentía muy bien como soldado. Pero me hirieron de bastante gravedad durante la primera guerra mundial. Tuve que salir del ejército. Sí, mi mujer me impulsó a escribir. Ella tenía una pequeña renta, yo también... Pasaron diez años, sin embargo, antes de que me gustara uno de mis libros. Sí, *Aissa Saved.* Las primeras tres novelas que escribí están en la bohardilla. Las guardo porque contienen descripciones de África que algún día podrán servirme. Pero desde que murió mi mujer, vea usted, no soy capaz de encontrar ningún papel allá arriba; ella se ocupaba de todo eso. Sí, hace tres años. Estoy perdido sin ella. ¿Más jerez?

"¡Esa bohardilla! He tenido que sacar las mejores páginas de mis novelas, y todo lo he guardado allí. Quizás las pueda utilizar algún día. ¿Mis novelas? Son todas hojas de un mismo árbol, vea usted, hojas de un mismo árbol: eso es lo que no han entendido los críticos."

Parece sensible a la crítica. Me muestra varias cartas de personas que le han encontrado defectos a sus obras. "Les cuesta un Perú traducir mis títulos", me dice risueñamente. Fíjese "Fíjese que mis traductores franceses insisten en traducir *The Horse's Mouth* por *Révélation...*, completamente distinto... Queda pomposo... Y después... ¿ha leído usted mi última novela? Pues me han criticado el estilo. Dicen que uso demasiado paréntesis. Pero, ¿qué quiere usted que le diga?, mi protagonista tiene paréntesis en el alma. Sacando los paréntesis, achataría el personaje, y hasta toda la novela. Tiene el alma entre paréntesis" —insiste, saboreando la expresión.

"Sí, es difícil escribir bien en primera persona. Pero a veces es necesario. Comencé a escribir *Prisoner of Grace* en tercera persona, pero no me salía. Lo mismo me sucedió con *Herself Surprised.*

"*The Horse's Mouth.* Allí mi tema era la relación entre el artista y su obra. Porque es muy curioso, vea usted: la obra muere constantemente. Sí, ese libro se basa en el pensamiento de Blake. Muchas de mis ideas me vienen de Blake. Pensamiento puramente empírico, claro está. Psicológico.

"¿El futuro de la novela inglesa? Bueno, vea usted, yo creo que aún quedan bastantes reservas. Sí... ¿No se ha fijado usted que cada vez que los críticos proclaman que ahora ya no se puede hacer nada nuevo, aparece una obra original? La pena es que lee uno muy poco a los buenos escritores nuevos. Se publican tantos libros... Además, falta tiempo. Hoy ni siquiera encuentro tiempo para leer a Ivy Compton-Burnett, a quien admiro muchísimo. Es que es demasiado difícil: no se la puede leer en el tren. Yo hago lo posible por ser fácil", agrega con sencillez.

"¿Cómo se llama ese muchacho de quien se está hablando tanto? Angus Wilson. A ése no le tengo mucha confianza, vea usted. Toda esta gente que se desvive por ser de *l'avant-garde*... ¿Qué sabemos nosotros quién es de *l'avant garde*? Eso es cosa de nuestros nietos. El único modo de ser verdaderamente actual es ser uno mismo.

"¿Ir a América del Sur? Claro que me gustaría. Sería interesantísimo. Pero no hay tiempo. Si se es escritor, vea usted, no puede uno darse con todos los gustos."

Suena el timbre.

"Ah, ése debe ser mi sobrino. Ahora vayamos a la otra sala, ¿no le parece? Estaremos mejor; es más grande."

Y sale a abrir él mismo la puerta.

EVA H. KRAPF

NOTAS

Libros

FILOSOFÍA

BASILIO TATAKIS: *Filosofía bizantina*. Traducción de Demetrio Náñez (Sudamericana. Buenos Aires, 1952).

ESCRITO como complemento a la *Historia de la Filosofía* de Bréhier, este libro presenta un doble interés: nos muestra la considerable influencia bizantina en la constitución de la filosofía occidental, y, lo que es más importante, expone el pensamiento de Bizancio como un movimiento ideológico autóctono de extraordinaria riqueza. Las raíces de este movimiento son Grecia y el cristianismo; su ámbito temporal, en un sentido estricto, los siglos VI a XV; sus herederos, los pueblos eslavos que continúan "Bizancio después de Bizancio".

Para el autor, "la época bizantina es principalmente un período de la historia del pueblo griego" y la filosofía bizantina "una forma, la forma cristiana, del pensamiento, de la razón y del espíritu de Grecia". La conciencia y el orgullo de su raíz helénica está continuamente presente en todos los pensadores bizantinos y aun en el siglo XV Plethón escribe: "nosotros, los helenos". Su otra fidelidad es el cristianismo; y, no sólo quieren ser cristianos sino además ortodoxos. La pululación de herejías les permite fijar los perfiles del dogma, desarrollar sus implicaciones, polemizar continuamente, y hacer filosofía.

Cuando en el siglo VI comienza el período bizantino había ya en Oriente una tradición filosófica de raíz cristiana: las escuelas de Antioquía y Alejandría habían desarrollado dos formas posibles de interpretar las Escrituras. La primera usa el método filológico, se apega a la letra y extrae luego consecuencias morales. La segunda prefiere la alegoría, es esencialmente teológica y metafísica, afirma la prioridad de la comprensión espiritual, única que puede permitir los posteriores desarrollos éticos y las interpretaciones literales; es tan teocéntrica como Antioquía podía ser humanista. Bizancio optará por Alejandría. Su cristianismo será metafísico y místico. La especulación y la experiencia interior serán las bases que le permitirán construir una ortodoxia. No es nunca fácil —y tampoco lo fué para los bizantinos— conciliar las exigencias de la vida interior con las formulaciones dogmáticas cristalizadas en formas lógicas, pero pusieron

en esta tarea un ardor apasionado que no carecía de gusto por la discusión y las sutilezas.

Esta plena conciencia de sus raíces históricas hace de la filosofía bizantina un pensamiento eminentemente tradicionalista; las originalidades y las audacias aparecen muchas veces disimuladas bajo la forma de eruditos comentarios a los clásicos. Pero la erudición como la dialéctica nunca se constituyen en fines, son importantes en cuanto sirven a las preocupaciones metafísicas y teológicas. Así sus representantes más ilustres son siempre grandes metafísicos: Juan Filopón, Leoncio de Bizancio, Miguel Psellos, Plethón. Al lado de la corriente metafísica y a veces confundida con ella aparece la otra gran dirección: la espiritualidad monástica que, tomando como punto de partida el *Corpus Dionysiacum,* desarrolla la teoría de la iluminación interior y la deificación espiritual con representantes como San Juan Clímaco, San Máximo el Confesor, San Juan Damasceno, San Simeón el nuevo teólogo, Gregorio Palamás. Ambas corrientes repiten motivos platónicos y neoplatónicos al lado de los específicamente cristianos, y la querella hesicasta muestra hasta qué punto la espiritualidad bizantina mantuvo sus rasgos esenciales: mística y especulación, frente a la escolástica occidental. Aristóteles es admirado sobre todo como lógico y dialéctico; su filosofía, como un instrumento que puede servir de gimnasia mental; pero en las realidades del espíritu no desempeñó nunca un magisterio como el de Platón.

El pensamiento moral y político de Bizancio muestra igualmente la síntesis de los elementos griegos y cristianos. "Yo sostengo —escribe Nikoulitza— que todos los hombres son hijos de Adán, lo mismo el emperador que los que ganan el pan con su trabajo." Y Teofilacto afirma que así como el hombre debe obedecer a su rey como a Dios, el rey debe ser capaz de ver a Dios en cada uno de los hombres. El papel del rey no es el de castigar sino iluminar, la antorcha que lo precede en las ceremonias lo simboliza. El viejo ideal platónico de los reyes filósofos está presente no sólo en las teorías políticas sino en la persona de emperadores que son al mismo tiempo nombres importantes en la historia de la filosofía, como Teodoro II Láscaris, emperador de Niceo y autor de una obra sobre la comunión de los seres, "el primero en el pensamiento bizantino que trató la noción de naturaleza de un modo netamente filosófico", o Juan Cantacuceno, "emperador, teólogo y uno de los mejores historiadores de Bizancio" y su hijo Mateo, autor de tratados filosóficos de inspiración platónica.

El cultivo de las ciencias nunca se consideró en Bizancio como contrario a la vida religiosa; lo aconsejan místicos como Juan Damasceno que, demasiado absorto en sus especulaciones teológicas, no encuentra tiempo para seguir su propio consejo. El derecho, la historia, la filología, la mecánica y la astronomía tuvieron representantes ilustres como Metoquita o Grégoras. Pero fué la matemática la ciencia preferida de los bizantinos y uno de sus motivos de orgullo frente a las rudimentarias especulaciones de los occidentales; Psellos burlándose de los latinos concluye "y ningún hijo de Roma ha sido, hasta nuestros días, geómetra". El fin de las matemáticas es múltiple, deben estudiarse por sus

consecuencias prácticas en la técnica, por sí mismas como disciplina intelectual, y por el sentido espiritual que encierran.

En las páginas finales Tatakis señala la vitalidad del espíritu bizantino a través de los pueblos eslavos citando nombres como los de Dostoievsky y Berdiaeff y concluye que la "filosofía —o, más exactamente: la espiritualidad— bizantina no ha pronunciado todavía su última palabra".

Para los estudiosos de la Filosofía este libro puede resultar apasionante, interesante o simplemente útil, según el grado de su interés metafísico. Y en cuanto a sus incontables méritos, sería demasiado largo tratar de enumerarlos.

MARÍA EUGENIA VALENTIÉ

NOVELA, RELATOS

GUIDO PIOVENE: *La Gaceta Negra* (Imán, Buenos Aires, 1952).

EL prólogo que encabeza este libro no es el comentario de un contenido que correría el riesgo de permanecer oculto sin esa previa iluminación a las entendederas del lector. Trata menos de justificar las páginas que le siguen cuanto de resumirlas en su esencialidad: es la semilla en cuyo germen va implícita la planta del libro, cuya fronda veremos irse desarrollando con una pujanza interna confirmatoria del impulso confesado desde el principio.

Guido Piovene procede a la inversa de esos prestidigitadores que al terminar sus juegos nos revelan el truco que les sirvió para maravillarnos. Con mayor honradez, él prefiere anticiparnos el procedimiento unificador de su trabajo, o si se prefiere la "tésis" que empleará para elevar a su rededor cada uno de los relatos de su obra.

Comprendo el desagrado que puede producir a los lectores la sola mención de la palabra tesis, y lo mido por el mío, pero creo que no hay que exagerar ni siquiera en los repudios más justificados: a fin de cuentas, las ilustraciones de cualquier Libro de Horas también tienen su "tesis", y su intención didáctica, si llega a resultarnos invisible, es de puro evidente. Incluso se me ocurre que la transparencia de su propósito no es el menor de sus encantos.

Los seis relatos que integran este libro son también ilustraciones, coloridas láminas ejemplificadoras de la doctrina sustentada en el prólogo, que pasa a ser por ello la parte fundamental de la obra. Son, en el sentido que le da Cervantes a las suyas, auténticas Novelas Ejemplares.

Piovene lleva la doctrina del pecado original, forzando toda ortodoxia, a sus consecuencias extremas, porque para él, no sólo el punto de partida de lo humano es pecaminoso, sino que toda la naturaleza del hombre lo es. El pecado

es la sustancia de que están hechas nuestras almas, así como nuestros cuerpos sólo son rosadas apariencias del polvo, y él mismo nos advierte que esto no debe ser entendido por aquello ya dicho de que "las virtudes son vicios disimulados", lo que convierte la moral en repugnante hipocresía, sino partiendo del valeroso reconocimiento de que el hombre, en cuanto hombre, no dispone de otra sustancia ética que el mal. Y añade categóricamente: "Es preciso tener el valor de admitir que la virtud brota del vicio: que el bien humano se nutre de impulsos perversos y emplea para sus fines esa única y omnipresente materia." Tan desolador reconocimiento podría precipitar a quien lo sustenta en el cinismo, si no lo complementara con esta proposición de profundo sentido religioso: "La fuerza moral consiste en transformar en virtud el vicio que le corresponde."

No es ésta, por cierto, doctrina para mojigatos. En la moral ortodoxa el bien antecede al mal, y sin ello no tendría ningún sentido el concepto de "caída". Incluso no deja de ser un serio engorro —el más grave sin duda de toda teología —el cómo pudo generarse el mal del sumo Bien. Así el llamado pecado original tuvo su arranque en la debilidad humana para el ejercicio de la libertad, pero mancilló una pureza más original aún que el pecado, que en ese sentido le está usurpando el adjetivo.

Según la tesis de Piovene, en cambio, la originalidad del pecado es irreductible: constituye la materia prima, el barro informe que ensució las manos del Creador al modelarnos; el pecado no es ajeno a nuestras almas, no penetra en ellas porque ya está en su interior, y todo lo que éticamente nos es permitido es sublimar ese mal en la virtud correspondiente. El mérito crece con el riesgo, si admitimos que toda castidad se sustenta en una superada lujuria, y que la caridad no tiene más base que el odio inicial al prójimo. Claro está que en definitiva no es menos escandaloso que el bien surja del mal, que el mal pueda haber brotado del bien. Al punto de vista de Piovene le queda al menos el recurso de acogerse al insondable misterio de la Gracia.

Pero lo que debe interesarnos frente a una obra de arte como *La Gaceta Negra* no es la validez en sí de las doctrinas teológicas o filosóficas que la engendraron, sino la eficacia de esas mismas doctrinas consideradas a través de las implicaciones estéticas que de ellas puedan derivar.

Desde luego, admitir la radical perversidad humana, y fundamentar en ella el posible desarrollo ulterior del bien, es aceptar de paso todos los estados intermedios, desde la perversidad hasta la ternura, matizados con las tonalidades de más profunda expresividad: compárense el dramatismo proveniente de las diversas densidades opacas de un cielo anubarrado, en el que se ciernen escasos rayos de luz, con la uniformidad inexpresiva de un cielo límpido en la plétora luminosa del mediodía.

Lo problemático del bien, librado al esfuerzo humano, y el reconocimiento del vicio como base de nuestra naturaleza, supone como inevitable consecuencia la dramaticidad de nuestro ser, y de ahí dimana un apetito de desequilibrio,

una tensión hacia lo angustioso, puesto que reconoce como falaz esa supuesta instancia más alta estatificada en lo que llamamos felicidad.

Dramático digo, y no trágico, puesto que el dramatismo es de por sí dinámico, y a lo largo del libro de Piovene no se advierte ni por un momento ese cuajarse del destino en la inmovilidad de lo fatal, implícito en cada escena de la tragedia antigua. Los personajes de Piovene actúan no contra un sino implacable que les saliera al paso, sino más bien como si lucharan para liberarse, hasta donde ello les sea posible, del que les amenaza desde sus adentros. La angustia que dimana de lo inestable de su vivir —y acaso sea éste su rasgo más característico— tiene para ellos algo de liberación.

En libro así concebido sobre tan crueles principios puede descontarse que la ingenuidad no tendrá en él cabida. De la ingenuidad dijo Henry James que es en la obra de arte como los ceros, cuyo valor depende de las cifras a que vaya unida. Y en este libro de Piovene todo son cifras desveladamente significativas, que adicionan sus valores sin perder por ello el que les es privativo. Y sin embargo, en cada una de sus páginas, hay algo —como sucede en las obras del mismísimo Henry James— de un encanto que en su afinadísima sutileza produce efectos semejantes a los de la ingenuidad: es un elemento imponderable que se manifiesta precisamente en la forma de permanecer oculto, que no se interpone sino para acercarnos con su diafanidad a cada uno de los detalles de lo descripto. En ello reside uno de los principales secretos de su estilo, cuyos personajes tienen esa nitidez de dibujo botticelliano, lo que no impide que de ese perfil tan decisivo trascienda como una vibración indicadora de que aquello no debe ser tomado sino como lo que es: un límite detrás del cual debe buscarse una realidad aún más auténtica.

Este efecto de limpidez transparente resulta más admirable por no provenir de una prosa "lisa", como diría Borges, sino por el contrario de otra de muy deliberada y de evidente taracea estilística, que no rehuye la imagen poética, a cuya eficacia queda librado el milagro que se pretende. Y éste es el momento de alabar, junto con el estilo de Piovene, la flexibilidad del de su traductor, Enrique Pezzoni, que ha conseguido ese algo inverosímil que es la traducción a nuestro idioma (¡y del italiano!) de un libro que no parece traducido.

Se me ocurre que otro elemento que contribuye al particularísimo encanto de esta obra es el sentido de secreta ironía que Piovene emplea, no tanto con respecto a los personajes cuanto hacia sí mismo. Da la sensación de asistir a su propio relato, atento, no sólo a las posibles debilidades de estilo, sino también a los excesos de tensión. Sin esa cautela algunos de sus relatos, tales como "Historia de una muchacha" o "Historia de un monje español", correrían el gravísimo riesgo de desbarrancarse en la truculencia del melodrama, porque la sustancia que los constituye es de por sí tremenda. En el primero de los mencionados, la sordidez del primo Alessandro, la persistencia de la tía, tienen un

dejo balzaciano, por la manera en que la estrechez lugareña ciñe hasta el ahogo a la muchacha que no halla otro camino de liberación que el del crimen.

Desde el punto de vista de una objetividad ajena a los propósitos del autor, cabría señalarle la problemática coincidencia de estilo en que incurren personajes tan diversos como el fraile español, la señora Farthing, y Giovanni Dorigo: todos emplean metáforas de una misma índole, recurren a idénticos procedimientos literarios, y revelan una educación muy semejante, a pesar de los medios sociales tan diversos de donde proceden, y —lo que no deja de resultar sospechoso— se expresan de un modo que en nada difiere del empleado por el propio Piovene. Sin duda esa uniformidad de lenguaje no constituye un mérito, y no resaltaría tanto si cada relato no estuviera escrito en la peligrosísima primera persona, salvo el primero, que es además, por muchas otras razones, el más logrado de todos, y el que los unifica y da título al libro. En él, su autor consigue de modo magistral, mediante la versión directa de una realidad inmediata, aludir a los trasfondos inexpresables de pesadilla que de ella trascienden. El lector advierte que en cada página lo fundamental no está en lo que se dice, sino que acecha en ese "algo más" que se intuye sin que llegue a condensarse en imágenes cuya concreción aventaría el misterio.

Esas fotografías de gentes vulgares que pueblan las paredes de la casa de la señora van der Goes tienen un inquietante aire de hormigas invasoras: de algún modo aluden al insecto de la metamorfosis de Kafka. Lo común de su humanidad las hace inhumanas, y se adivina que el protagonista, Giovanni Dorigo, corre en esa casa un peligro inexpresable, que sobrepasa en mucho al simple temor al ridículo por servir los designios de una vieja loca.

Porque el hecho de que la señora van der Goes sea una pobre chiflada al servicio excesivo de una causa tan aparentemente noble como es la lucha para la abolición de la pena de muerte, en modo alguno tranquiliza al lector: más bien agrava la cosa. Esa señora, con sus sombreros inverosímiles y su frenesí filantrópico, es al final más siniestra que el propio verdugo: interviene más que él, y en forma más enérgicamente voluntaria, en cada ejecución, "participa" en ella con un secreto sadismo, en su indignación paladea cada uno de los detalles con un fervor repulsivo, vive cada muerte ajena con una sospechosa intensidad. Su morbosa oposición al castigo es una forma de adquirir el derecho a intervenir en él. La señora van der Goes no necesita como sus colaboradores escribir un relato de los aspectos turbios de su existencia para el periódico que sostiene en su campaña, y cuyo nombre da el título al libro *La Gaceta Negra,* para demostrar que en cada uno de nosotros está implícito un criminal; no necesita recurrir a este o aquel episodio, ya que rezuma por todo su ser el negro relente de la muerte ajena. Y ese ser sórdido que resultaría intolerable en manos menos indiscretas, en las de Piovene, en las que la ironía hace las veces de piedad, se salva por el ridículo que llega a conmovernos.

Libro poético y humano, con amargura atemperada por la gracia de la

forma, en el que la perversidad se afina en comprensión, tiene por sobre todos sus otros méritos el que comparte con los anónimos autores de *Las mil y una noches*: el don irreemplazable y generoso de saber narrar.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

JULIO ARDILES GRAY: *Elegía* (Jano, Buenos Aires - Tucumán, 1952).

La aparición de cada nueva novela argentina replantea problemas que por su vigencia —a esta altura del desarrollo de nuestra cultura— continúan siendo problemas vitales, cuando menos, para la literatura. Y al decir novela pienso también en las restantes formas de nuestra literatura de ficción. Son problemas siempre tan presentes en nuestro ánimo, que casi alcanzamos a tener la imagen física del creador en trance de enfrentarlos y decidirse a vencerlos.

A algo parecido alude Daniel Devoto comentando *Barrio Gris* de Joaquín Gómez Bas. "La novela —y su latitud, que es su signo principal— es el género —dice— que obliga a las mayores precauciones, y más aún nuestra incierta novela argentina" [1]. Subrayemos lo de "incierta", con lo que el comentarista mencionado está, a mi juicio, caracterizando la exacta realidad del género entre nosotros. Razones de orden histórico y cultural —si es que en esto historia y cultura no son una sola y única cosa— y cuya dilucidación escapa por cierto de los márgenes de un comentario, se mueven en el fondo de esta cuestión. Alguna vez se las aclarará y entonces veremos, más nítidamente, cómo la precariedad, la casi mendicidad de nuestra novelística no es sino una de las líneas rotas de nuestra trayectoria espiritual.

La verdad, en pocas palabras, es que los argentinos no somos, hasta ahora, novelistas como lo son los ingleses, los rusos, los franceses. O los americanos del Norte, cuya novela, desde Hawthorne a Faulkner, no hubiera sido posible sin la continuidad de su desarrollo. El argentino —novelista o no—, al tomar contacto con la realidad histórica del país, siente, como tal vez no lo sienta nadie más, que esa realidad es la suya propia y, por apartado que —voluntariamente o no—, se haya mantenido de ella, arriba a un punto en que se ve *forzado* a asimilarla y a integrarla a su propia realidad. Es consciente entonces de su trágica orfandad de tradición, de su orfandad, diría, de todo clasicismo. Mientras (para insistir en tal paralelo, precisamente por su disparidad) la cultura norteamericana describe desde hace mucho una amplia parábola, equivalente, aunque no idéntica, a la de las culturas europeas, la nuestra aparece aún perpleja, sumida en incógnitas que no sabe develar y, en los últimos tiempos, fluctuando, cuando mira al exterior, que es siempre, entre el septentrión continental y Europa; luchando desesperadamente por cobrar formas y ser ella misma. Y esto, con un

1 SUR, Nº 217-218.

sentimiento de impotencia y desintegración. No sabemos aún, es evidente, a qué atenernos, cómo ser europeos y ser americanos (y sudamericanos y argentinos) y, en tal ambivalencia, ser auténticos.

Huérfanos del tiempo cultural, somos aún, y lo seremos todavía, contemporaneidad, vivencia actual y cruda, poco más que organismo salido de su estado larval. Y a esa crudeza la sentimos a cada paso, también al leer o al escribir, puesto que nuestra realidad no ha sido transmutada y, por el contrario, configura todavía una verdad concreta, cotidiana, *vulgar*: ni arte ni literatura elevándola a símbolo o a alegoría (esto es, a valor con aspiración de permanencia y norma), o a mito poético de validez universal, ajeno, aunque originado en ello, a lo localista y a lo telúrico.

Y recaemos en lo de antes: a cada nueva novela argentina creemos, secretamente, encontrarnos ante la aventura, no en el sentido chestertoniano sino en el de empresa riesgosa y desalentadora. Es que lo que para el novelista de otras latitudes no son sino condiciones de género o tipo, ante el argentino se yerguen infundiéndole el pavor de presencias fantasmales. La primera, quizá, se revela en la cuestión lenguaje: la elección, ya se sabe, se plantea entre lenguaje culto (si no castizo) y lenguaje real o localismo; es el eterno "vos o tú"; entre el riesgo de artificiosidad o el de costumbrismo y desmedro. No menos angustiante parece ser toda necesidad de ubicación geográfica y aun cualquier precisión espacial. Al respecto, he de declarar que, personalmente, me ha sido casi siempre imposible, como lector, ubicar en un relato argentino un clima poético, aceptar, con naturalidad, cualquier ficción en una ciudad o en una calle por mí conocidas y largamente transitadas y donde, lo confieso, por lo "excesivo" de mi conocimiento, no podía fincar sin esfuerzo poesía alguna.

Habiendo así aludido a esos fantasmas (pese a tales, enemigos mucho más reales que inocentes molinos de viento) del novelista argentino y sin olvidar en éste inhibiciones tales como las que le llevan, en trance de universalidad, a eludir hasta mínimas referencias localistas en nombres y apellidos, digamos de una vez que Ardiles Gray triunfa de ellos. Y, esto, que entre nosotros, por todo lo dicho, es forzoso considerar antes que la obra misma (en tanto que sería una cuestión marginal en otras literaturas), es ya un mérito indudable. Pero lo interesante es que Ardiles Gray lo hace sin mostrar lo arduo de su esfuerzo, que en tal caso no habría triunfo; en una palabra, que no parece marginar nada —ni problema de lenguaje ni ningún otro— y sí solamente no haber necesitado hacerlo. Bien es cierto que su relato no tiene ubicación geográfica alguna; ni temporalidad. Pero esto, que no es en sí mismo un mérito y que en cambio puede ser un demérito, no resulta en *Elegía* ni artificioso ni rebuscado, no molesta en modo alguno. La imprecisión en este caso se hace tono poemático y es que *Elegía* es una obra de poeta más que de novelista. Y aquí reside su fragilidad. *Elegía* es de tal transparencia que casi resulta esquemática, falta de un auténtico, fuerte, aliento vital. Dicho en otra forma, no aspira o no logra constituir esa realidad irreal dentro de la gran realidad del mundo que es una cabal novela:

se queda en canto, en elegía —ya lo dice su título— de la niñez irrecuperable, del dolor de ser adulto: el mito de Peter Pan. Destaquemos en cambio la ponderable economía con que Ardiles Gray ha construído su obra: en lo arquitectural, con la simplicidad, y casi desnudez, de su estilo; desnudez que, sin ánimo de comparaciones, recuerda la prosa de Gide, de Hesse, de buena parte de la literatura de hoy. Y en lo anecdótico, en la fluidez y secreta emoción del relato. Relato en que los pequeños protagonistas, María, cuya voz se oye sin que nunca a través de la suya se siga la voz del creador —en esto Ardiles Gray sí es un auténtico novelista: recreador y puro "relator"— y Daniel, una inquietante presencia infantil, dicen tristemente, a ratos líricamente, su adiós a la felicidad de no saber. Dejándose solamente contemplar vivir y sentir (más sentir que vivir, realmente), sin paráfrasis, su drama inapelable y eterno.

Con ésta, si no lo ha hecho ya con su obra anterior, Ardiles Gray entra a figurar dignamente en el "riesgoso" mundo de la novelística argentina.

CARLOS ALBERTO GÓMEZ

VALENTÍN FERNANDO: *Desde esta carne* (Sudamericana, Buenos Aires, 1952).

CUANDO la mirada se proyecta sobre el quehacer estético de América sólo recoge un caos, una veriedad de formas y, en consecuencia, realizaciones que, a menudo, apenas si responden a una pesquisa honda. Es cierto que existe la preocupación de cavar en el abismo, pero de éste se extraen sombras. El resultado inmediato es una presencia de libertad estética. Y tanto, que nos atrevemos a asentar la siguiente reflexión: *A nosotros, los americanos, todo nos está permitido.* Gozamos de la más absoluta libertad para enfrentarnos con las formas mundiales y trabajar con ellas, ya sea para nuestro bien, ya sea para nuestro mal. América, esa tierra que sólo ha sabido decir su espíritu —las excepciones hacen aun más singulares las posibilidades de aquello que podría manifestarse— con balbuceos pueriles, cuenta, para construir su existencia, con un camino: el de la libertad de expresión. Desde ese plano de privilegio se considera el desfile de formas que pasan ante sus ojos. Elige. Tiene ese beneficio. Le ha sido otorgado. Y, al mismo tiempo que escoge, alimenta la certidumbre de que la forma por ella asumida es nada más que un modo superficial de su elección. Pues en el momento en que se decide, su libertad le dice que yerra. Ya que libertad y equivocación son las bases sobre las cuales se edifica la búsqueda, y el americano aún no ha dejado de practicarla. Aquélla le da un orbe de tentaciones, y la equivocación, al limitarlo, conforma un constante proceso eliminatorio. El ámbito formal se reduce, el círculo se cierra. La idea de que todo nos está permitido y que nos sitúa, originariamente, en calidad de semidioses, nos ubica, tras esa distorsión del provecho de la libertad, en el triste

reino de los ángeles desterrados. Pero como en todo ángel moran un desmedido orgullo y una pasión demente, con la debilidad que nos invade nos ponemos a trabajar envueltos por la feroz pereza que nos toma de la garganta, solos, solos, sin reconocer en nadie pretensiones mayores que las nuestras, complaciéndonos con nuestra misión de huérfanos, sabiendo que no tenemos antepasados y que, si surgen, en nuestra condición de semidioses, debemos ahogarlos, sepultarlos, olvidarlos. ¿Qué nos queda entre las manos? Nuevamente, la libertad: otra vez, la equivocación.

Las reflexiones precedentes nos han sido suscitadas por la última obra de Valentín Fernando, titulada *Desde esta carne*. Su labor creadora comenzó en 1945 con *El ancho camino,* continuó con un libro que, desgraciadamente, muy pocos hemos tenido la fortuna de leer y apreciar, premiado en 1947 en un concurso auspiciado por la revista "Contrapunto", denominado *La calle tiene sus hijos,* fué proseguida luego con *Cara o seca,* y ahora se afianza y embellece con *Desde esta carne*. Ratificando todas un cosmos novelístico en implacable ascenso.

Señalar que las novelas de Valentín Fernando se encuentran configuradas por Buenos Aires, y que ésta les presta su vigor, su lirismo y su pasión es, tal vez, dar apenas la medida de su mundo. Porque la novelística de Valentín Fernando se fundamenta en la captación de la esencia misma de Buenos Aires y, supuestamente, en la del país. *Desde esta carne* sigue esa senda, lanzándose en la aprehensión de la música secreta que alberga la ciudad. Que sea, en este caso, un paisaje definido, un ámbito hosco, ello sólo implica continuidad en el acercamiento, su perfección. Paralelamente, sus personajes son maduros, ricos, sin fisuras. Las líneas psicológicas están trazadas sin ninguna vacilación, con grata fluidez. Desde el Santo hasta esa dulce Ana, que apenas si asoma en la novela, pero que se acopla a ella con su trama de congruente serenidad, las criaturas que pueblan *Desde esta carne* están acogidas por la vida en su sentido más íntegro. Los planos arquitectónicos que la organizan se ensamblan en el tiempo con hábil cadencia melódica. Acaso, uno de los protagonistas de la novela, Pola, se muestre un poco cargado de tintas y presente escenas de un ritmo cinematográfico algo desmesurado, como, por ejemplo, el encuadre del crimen en los diques, mas ello no es óbice para que la novela manifieste todo su pujante ímpetu narrativo, el acecho continuo al interés del lector, acuciándolo a penetrar en su ambiente y a no apartarlo de él hasta su liquidación.

La crítica menor le ha reprochado a Valentín Fernando el patronazgo de Faulkner. En verdad, éste no se encuentra distante, pero reducido a fórmula argentina. ¿Es ello un demérito? Asimismo, esa misma crítica lo ha calificado de existencialista. ¡Desdeñable reproche! ¿Tenemos tan cerca a Kierkegaard como para olvidarnos de Dostoievsky? ¿Nos hallamos más próximos de Sartre que de nosotros mismos? ¿Es que la culpa es un patrimonio historicista o una conquista —afirmativa o no— de la propia alma? Queden, en fin, para mejor oportunidad, precisar estos interrogantes.

Por nuestra parte sólo podemos afirmar que *Desde esta carne* es una novela

dinámica, en perenne tensión, sin concesiones, bien argentina, y que nos regocijamos de haber entrado en ella.

Recordamos, hasta hacerlo inolvidable, el capítulo V de la Segunda Parte. Sus páginas bastan para consagrar a un escritor.

F. J. SOLERO

NIGEL BALCHIN: *Las tinieblas descienden* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

LA relectura de *El fin de la aventura*[1] nos había hecho pensar en la posibilidad de relatar el mismo asunto desde un distinto ángulo, esto es, recomponer la historia con los mismos personajes, elementos y situaciones —aun los milagros que tanto repudio y sonrisitas irónicas provocaron— *pero desde el punto de vista marital.* Nigel Balchin parece haber asumido esta interesante tarea —que no sabemos si es anterior o posterior a la novela de Graham Greene—. Naturalmente que todas las injusticias tácitas que la actitud siempre poco deportiva de ese tipo de rivales hace cometer a Greene en perjuicio del "primero en discordia", se vuelven en este caso contra el tercero —"egoísta, histérico, sentimental", frente al marido, "incrédulo y varonil".

El clima y el ambiente son los mismos de *El fin de la aventura* —Londres durante la última guerra, los bombardeos, las ruinas, una macabra mezcla de rutina e inseguridad. Sólo que en este caso el Servicio Civil reemplaza a la Iglesia Católica (¿no será la burocracia el verdadero opio de los pueblos?), las tinieblas a la redención y la muerte a la fatalidad bautismal.

Salvadas las distancias, creemos que después de la novela de Greene, la lectura de este libro —escrito en ese estilo más documental que creador de las buenas novelas policiales— es una interesante alternativa. Lo que nos asusta un poco es la insistencia en los problemas del triángulo amoroso, que si en Greene alcanza una trascendencia debido a su posición espiritual, en Nigel Balchin, menos artista y menos trágico —en el sentido nietzscheano— se manifiestan con una desesperante desnudez y un desolado materialismo; ya que por civilizado que parezca, ese tipo de cariño marital que consiste en "superar con un alto espíritu sajón la angustia de los celos y el sentido de la propiedad" y en no dar ninguna importancia —salvo la que el *fair play* y la dignidad del propietario aconsejan— a las infidelidades carnales, no es en el fondo tan espiritual como parece.

CARLOS VIOLA SOTO

1 SUR, Buenos Aires, 1952.

RICARDO GÜIRALDES: *Rosaura* y *Siete cuentos* (Losada, Buenos Aires, 1952).

EL resurgimiento literario de Ricardo Güiraldes ha incitado a la reedición de sus obras, labor que viene cumpliendo la editorial Losada. *Rosaura* aparece tratando de acercarse a un público que la desconoce, agregándose para complementar el librito siete cuentos.

En un fragmento de carta, Güiraldes nos aclara: "Ni bien concluí mis publicaciones, para descansar de las frases prietas y de los argumentos, si no brutales, tensos en anhelos o en risa, escribí *Rosaura*: un alma simple, un jardín ingenuo y cursi por sobre el cual pasan la primavera, el verano y el otoño. Una chica que representa el alma del pueblo, un tren que representa la atracción de un más allá funesto. Me bañe de ternura..." [1]. "En el *Cencerro*, como en los *Cuentos* y *Raucho* había desterrado en absoluto las palabras prostituídas por el bajo uso: suave, tierno, melancolía y la generalidad de los vocablos de ese tono. Eran para mí palabras manoseadas como nalgas y me encabritaba contra su atracción. En *Rosaura* me vengué de estas ausencias. *Rosaura* era intencionalmente tierna, cursi, melancólica... Y concluí con el lugar común más romántico: la niña que se suicida por el mocito hermoso y cruel" [2].

Luego confiesa su urgencia y despreocupación: "Hice *Rosaura* en veinte días, a capítulo por día. En esos momentos, Horacio Quiroga, que empezaba a lanzar una edición popular de novelas cortas, me pidió colaboración. Le mandé *Rosaura* a quien por motivos de venta se cambió el nombre, intitulándola: *Un idilio de estación*". Así *El Cuento Ilustrado* publicó la primera versión de *Rosaura* [3], que años más tarde, y con ese nombre ya como definitivo, se tiró en San Antonio de Areco [4], en edición limitada a doscientos ejemplares de gran tamaño.

Rosaura encierra mucho de los principios ya divulgados por Güiraldes y tantas veces repetidos con la función de sus primeras colaboraciones: "Quisiera que mis cuentos fueran extractados, breves, concisos. Lo que más me gusta de la mano es el puño". Lobos será el lugar donde se desarrolla la acción de la novela. Delineado y presentado con singular característica, ese pueblo, como cualquier otro de la provincia de Buenos Aires, como su Areco familiar, nace frente al enfoque rígido, blanco, dormido, monótono. Allí vive Rosaura Torres, hija del dueño de una cochería, la principal por sus vehículos. Luego, un jardín que irá, junto con la protagonista, sufriendo los rigores del tiempo, casi paralelamente con el estado interior de su dueña. La estación de ferrocarril, con rigor de costumbre campesina, nos acerca al tren, algo importante, "surtidor

1 GUILLERMO DE TORRE: *Una carta-autobiografía de Ricardo Güiraldes*, en "Buenos Aires Literaria", Nº 2.

2 Fragmento incluído por ÁNGEL J. BATTISTESSA en su valioso ensayo, *Güiraldes y Laforgue*, en "Nosotros", VII, Nº 71, febrero de 1942.

3 "El Cuento Ilustrado", año I, Nº 4, Buenos Aires, mayo 3 de 1918, con un dibujo en la tapa e ilustraciones de Alberto Güiraldes.

4 *Rosaura*. Novela corta. Tapa con dibujo de A. Güiraldes. Francisco A. Colombo, S. A., de Areco, 1922.

de emociones bonaerenses" (p. 25). Un pasajero, Carlos Ramallo, provocará las ilusiones en la tierna muchacha, que se va acentuando entre el paseo característico de la estación y un baile del club social. El romanticismo de Rosaura sufrirá las clásicas y desgarradoras consecuencias de un amor no correspondido. La muerte llega al final y el tren con su *ojo ciclópeo* cubrirá de silencio los gritos de una pasión idealizada. Trazos impresionistas tienden a marcar "el repetido aburrimiento del pueblito", incluso las comunes repeticiones de lugares, de situaciones, de elementos, de frases y de palabras [1].

A esta edición se incorporan *Siete Cuentos*. De los conocidos como *Seis relatos,* la edición que publicara Alfonso Reyes, para los *Cuadernos del Plata* [2], en 1929, se incluyen cuatro cuentos.

Esta noche, Nochebuena, formaba parte de una antología titulada *Cuentos de Navidad inéditos de distinguidos autores* (Buenos Aires, 1917), que imprimió una Sociedad de Beneficencia. *Diálogos y palabras,* inédito en esa época; *Politiquería* (de "Plus Ultra", I, núm. 8, Buenos Aires, 1916) [3] y *Telésforo Altamira* (en "La Nota", pero no en 1916 como dice Adelina del Carril, en la "Nota Preliminar", sino el 10 de enero de 1919).

Las otras dos piezas, *Al rescoldo* y *Trenzador,* pertenecían a los *Cuentos de Muerte y de Sangre* (Buenos Aires, 1915), siendo reemplazados por *Cuento al caso,* "publicado en 'Leoplán' en 1937", dice Adelina [4] y *"Fabián Tolosa,* creo recordar que todavía es inédito". Tampoco es exacto, pues *Cangrejal* y *Fabián Tolosa,* se presentaron en el periódico de arte y crítica "Argentina" (Buenos Aires, núm. 1, noviembre de 1930, pág. 5), con una nota firmada por Córdoba Iturburu, María Rosa Oliver, Emilio Pettoruti y Leonardo Estarico, como homenaje a Güiraldes, referencia que debe haber pasado inadvertida para su esposa, por entonces residente en la India. Una colaboración en "Caras y Caretas", *Colegio,* es el séptimo elemento que da origen al cambio de título.

Todos los escritos reunidos son fragmentos algo primitivos de nuevas realizaciones, principios de pinturas, ensayos recortados sobre un ambiente que llevaba en sí el autor, el campo y el misterio de sus hombres, dentro de su pampa, "La tierra de siempre". Algo censurables ahora, estos cuentos, constituyen sin embargo antecedentes para ver su obra posterior, lo que significa una grata sorpresa y un buen criterio al colocarlos en manos de los estudiosos y los admiradores de Ricardo Güiraldes.

HORACIO JORGE BECCO

1 No es necesario reiterar los ejemplos, por otra parte, justificados y comparados por Battistessa en el estudio citado.

2 R. GÜIRALDES: *Seis relatos,* con un poema de Alfonso Reyes y una fotografía. "Cuadernos del Plata" (Editorial Proa, San Antonio de Areco, 26 de julio de 1929).

3 Reproducido como homenaje en el periódico "La Vida Literaria", Buenos Aires, I, Nº 3, octubre de 1928.

4 Hay un error en la fecha. El cuento apareció con una noticia de su esposa en "Leoplán", II, Nº 21, el 30 de octubre de 1935.

POESÍA, TEATRO

RAÚL GALÁN: *Carne de tierra.* Dibujos de Luis Szalay (La Carpa, Tucumán, 1952).

RAÚL Galán pertenece al grupo de poetas, novelistas y ensayistas denominado La Carpa. Desde hace varios años estos artistas tucumanos desarrollan una labor literaria y cultural en el norte argentino aún no valorizada plenamente. Entre ellos se destacan Julio Ardiles Gray, la ya desaparecida poetisa María Adela Agudo y Guillermo Orce Remis.

Carne y tierra, sustantivación de una realidad entrevista a través del mundo poético, trata de rescatar antiquísimas esencias americanas —más precisamente criollas— a través de una forma ya regular, ya marcadamente libre y equilibrada, obteniendo hallazgos temáticos y expresivos de calidad pareja.

Poco importa que, a veces, asome como al descuido la reminiscencia cordial de Rilke o el toque lírico de Milosz en las composiciones de metro libre o, en los sonetos, la apretada conjunción metafórica del poeta español Miguel Hernández. En otros casos, giros expresivos típicamente peninsulares nos recuerdan a Rafael Alberti cuando escribe: "mariscal de las flores", mientras que el poeta español ha dicho: "mariscal del acero de la vida", o al mismo Hernández: ("un claro caballero de rocío") y, si se quiere, a Vicente Barbieri en su *Oda a Schubert:* ("Mariscal del llanto").

Pero lo que vale en un poeta, por encima de todo intento de aproximación cultural —y no erudita—, es la propia aproximación y el seguro florecer de una personalidad.

Fluidez lírica y frescura sustantiva realzan el valor intrínseco en la poesía de Raúl Galán:

Aquí nuestros difuntos
besan hojas húmedas de los álamos
y la viuda alumbra,
con su farol sonámbulo,
huellas perdidas hace muchos, muchos años.

("Prólogo")

Las expresiones típicamente argentinas dan filiación americana a la mayoría de sus versos. Los elementos locales (el lapacho, los chañares, los coyuyos, los cardones, la Puna, los tolares, los jacarandáes, los cañaverales, el trapiche, etc.) identifican al poeta con su paisaje y le ofrecen nuevas posibilidades expresivas y temáticas para futuras creaciones.

En algunos poemas se destaca un intento de poesía metafísica y una añoranza de lo mejor que el hombre ha ido dejando en la vida:

¿Pero se vuelve alguna vez a parte alguna?
¿No lo dije ya? ¡No se regresa, no se regresa nunca!
¿Quién podría devolverme los ojos aptos,
los abiertos y vibrantes ojos tendidos al milagro?
("Se llaman maravillas")

Entre sus sonetos de rigurosa formalidad resaltan aquellos que poseen los ya señalados matices ambientales que el poeta recupera sin énfasis, en algunos casos, enlazado a lo tradicional ("Guahchi, Torito") sin caer en una trillada ostentación popular. En otros casos un asombro diáfano, unido lejanísimamente a San Juan de la Cruz, da la pauta de la segura validez del autor:

Por aquí pasó Dios enamorado.
Lo dice el ademán y la figura
de este viejo cardón arrodillado.
("La Quebrada")

En sus poemas más extensos percibimos cierto cansancio motivado por excesivos y supérfluos elementos que, a nuestro parecer, recargan innecesariamente la composición. En algunos sonetos, la rima demasiado laboriosa quita naturalidad y deriva al poema y lo hace un deliberado juego retórico.

Por último cabe recordar, a nuestro juicio, uno de sus mejores poemas: "Colla muerto en el ingenio", en el cual, sin menoscabo poético, el autor destaca el problema social de los ingenios azucareros del Norte:

¡Ay, qué exilado está de sus quehaceres,
tan gravemente muerto y de cuidado,
sin flores y sin llanto de mujeres!

Se murió sin querer, casi forzado,
¡y vino el capataz rompiendo vales
a dejarlo cesante por finado!

¡Cómo lo han de llorar los carnavales!
Lo extrañarán a fondo sus quebradas
y las carpas de diez cañaverales.

En resumen, *Carne de tierra,* de Raúl Galán, es un ejemplo de la mejor poesía creada en el interior y, a la vez, el mejor alegato a favor de la espiritualidad de un país, al cual le urge, por encima de todos sus localismos, una formación cultural humanista.

NICOLÁS CÓCARO

SAMUEL EICHELBAUM: *El gato y su selva, Un guapo del 900, Pájaro de barro* y *Dos brasas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1952).

EVIDENTEMENTE, las deficiencias temáticas y de composición de la obra de Eichelbaum son comunes a todo el teatro argentino. No así sus valores, que sin traernos "el recuerdo *cuando menos* de los nombres de Ibsen, Strinberg, O'Neill y aun Pirandello" —salvo en cuanto a influencias no demasiado depuradas— según arriesga Bernardo Canal-Feijóo en el prólogo, responden a una concepción clásica del teatro, esto es, a una imprescindibilidad de la forma teatral en cuanto a la expresión de ciertas ideas o situaciones que llevan implícita la fatalidad de su forma expresiva.

Porque es una condición fatal del teatro —como de la poesía— que la estructura formal y el contenido esencial no puedan separarse. En teatro, como en poesía, se debe pensar en términos de poesía o de teatro (hay ideas teatrales e ideas poéticas). En tales géneros existe, pues, una intransferibilidad formal, en cuanto una idea no es válida si puede prescindir de su forma genérica.

Discrepamos, por lo tanto, con Canal-Feijóo en que esos valores consistan en una unidad conceptual trascendente (ya que la simplicidad y lateralidad del concepto es evidente), ni en que "la concepción dramática eichelbaumiana esté traspasada de una filosofía profundamente moderna, actualísima". Antes bien, creemos que si una unidad filosófica existe en estas cuatro piezas, ella es —y esto hace su validez artística— posterior y no anterior a la realización dramática, fruto de ella y no causa determinante. Consideramos además que sus virtudes no necesitan justificarse por expedientes literarios, ajenos a sus elementos genéricos —uno de los cuales consistiría en sobrestimar su "filosofía"— y que sus valores están en su realización técnica —atribuyendo a ésta su verdadero alcance creador.

En tal sentido, las deficiencias del lenguaje teatral, los parlamentos alambicados y "filosóficos", la ingenuidad de algunas situaciones y problemas planteados, así como la rigidez de sus diálogos, ceden ante la capacidad dramática del autor, que hace "vivir" sus personajes a una alta temperatura teatral, infundiéndoles ese carácter ontológico que los hace válidos a fuerza de mortales y universales por su misma aguda individualidad.

Eichelbaum no ha *elegido* los personajes del sainete. Simplemente, no ha podido prescindir de ellos, se le han impuesto, ya que, como los personajes del folletín, gozan de una profunda existencia en cuanto son mortales al mismo tiempo que simbólicos, cotidianos y míticos; en cuanto son de alguna manera una imagen parcial, larvada y grotesca, pero nada superficial, de lo que quieren representar —errada en extensión, no en profundidad—. A esas figuras desmañadas, pero auténticas, del teatro nacional, Eichelbaum, merced justamente a su talento dramático, las ha transportado a otra dimensión, infundiéndoles un carácter trágico, haciendo que justamente, a través de sus limitaciones y sus parcialidades simbólicas, alcancen la jerarquía del mito.

La lectura de las cuatro piezas que integran este volumen, pone de manifiesto la auténtica belleza teatral de *Un guapo del 900* —convertida ya en uno de los clásicos de nuestra escena—, la humanidad y verdad teatral de sus personajes, así como la endebilidad de *Pájaro de barro* y *El gato y su selva* y la brillante realización técnica de *Dos brasas* —pese a las reminiscencias demasiado claras de O'Neill.

CARLOS VIOLA SOTO

LITERATURA GENERAL

MICHEL GORDEY: *Pasaporte para Moscú* (Emecé, Buenos Aires, 1952).

UN libro sobre Rusia? ¿A favor o en contra?

Una pregunta sucede a la otra de modo casi inevitable. Parecería que sobre ese tema no pudiera hacerse otra cosa que jugar una especie de Martín Pescador, en el que al final tendríamos que decidirnos, sin escapatoria posible, por uno de los dos bandos, y lo que es más grave, tal como sucede en el juego, por bandos que ocultan su verdadera naturaleza bajo el disfraz de símbolos arbitrarios: ¿Rosa o clavel? ¿Libertad o Justicia? Y a decidirse de inmediato sin entrar en averiguaciones acerca del significado que se le asigna a tan hermosas palabras.

Por eso debo confesar mi desconfianza inicial hacia todo libro sobre Rusia, porque la inmensa mayoría de ellos van, sin término medio, del ditirambo al denuesto, y en ambos casos sólo merecen mi menosprecio. Acerca de cualquier país del mundo, sin excepción, puede escribirse un terrible libelo polarizando todas las observaciones sobre sus inevitables fallas humanas. Con no menor objetividad pueden cantarse loas de ese mismo país, si se eligen para ello las características que convengan. Todo eso me parece bastante poco serio, y confieso que a la literatura de propaganda, sea en un sentido positivo o negativo, prefiero la que se confiesa a sí misma literatura de ficción.

En el particularísimo caso de Rusia, el ansia de objetividad del más honesto observador tropieza con el inconveniente de que sus gobernantes consideran a la tal objetividad como un prejuicio burgués, y, en el mejor de los casos, como algo que debe ser dirigido de acuerdo con determinadas exigencias de la dialéctica que rige la lucha de clases. Imaginemos qué le hubiera sucedido a Galileo, en trance de estudiar la ley de la caída de los cuerpos, si cada una de las masas que manejaba para ello hubiera podido ocultarle lo que le acontecía en cada punto de su trayectoria, y que en cambio se encontrara en condiciones de irle transmitiendo sus propias opiniones —que a lo mejor eran aristotélicas— acerca del propio comportamiento. La elegante

simplicidad de su fórmula difícilmente hubiera podido lograrse. Es que la objetividad es terriblemente difícil de conseguir cuando el objeto no se resigna a su condición de tal y trata de interferir las averiguaciones que sobre él se practican. Es muy verosímil que el desesperado observador termine por preferir su subjetividad a la ajena, y acabe por tomarla por la objetividad que se le ha vuelto imposible.

En ese sentido nadie ha causado más daño a la experiencia rusa que sus propios dirigentes al impedir con tan celosa eficacia el acceso a la observación de los fenómenos sociales, políticos y económicos que la integran. Por graves que puedan ser sus equivocaciones y fracasos, nunca lo serán tanto como sus enemigos se complacen en propalar, puesto que se obstinan en suponer lo peor.

Por eso el conocimiento directo de esas fallas arrojaría ante el mundo un saldo favorable: la persistencia en el misterio resulta en la práctica la adhesión más eficaz a la causa enemiga. Pero los jerarcas del Kremlin parecen opinar de otra manera. Acaso descuenten con toda sutileza la necesidad de fe que alienta en las masas, el anhelo de creencia en lo desconocido, el atractivo de un supuesto Edén que se vería disminuído a la cruda luz del conocimiento.

De ahí que la visación, tan inesperada para el propio interesado, del pasaporte de Michel Gordey —periodista francés de origen ruso, que por lo tanto conocía el idioma del país que se proponía visitar— por parte del consulado soviético en París, pudo parecer el primer resquicio de un postigo que se abría sobre el misterio. Su aventura relatada en este libro nos descorazona bastante. Todas las obras que hasta el presente han abordado este tema merecieron de inmediato el entusiasmo de uno de los campos y el repudio del opuesto. Esta obra de Michel Gordey acaso logre por primera vez uniformar los pareceres, unificándolos en un menosprecio general proveniente más de sus méritos que de sus defectos, pues alternativamente molestará las convicciones de ambos bandos al señalar, ya serias fallas en la organización del Paraíso, ya posibles vislumbres esperanzadores en las negruras totales del Infierno.

La impresión general que para mí se desprende de la lectura meditada de este libro es la buena voluntad de su autor: una buena voluntad llevada hasta el exceso en muchas oportunidades, de modo que puede parecer tan intempestiva para cada una de las partes como la buena fe de los ingenuos que osan intentar componendas en un matrimonio mal avenido. Gordey nos habla, a todos los que vivimos de este lado de la famosísima cortina, de las opiniones predominantes del lado opuesto. Nos dice lo que piensa el hombre medio ruso. Pero desgraciadamente nos lo dice con un aporte de datos para los cuales no era en modo alguno imprescindible que le visaran su pasaporte: nos lo asegura a través de lo que pudo adivinar partiendo de lo que oficialmente se le aseguró. ¿Qué contacto efectivo tuvo Gordey con el auténtico pueblo ruso? Recorred las cuatrocientas y pico de páginas de su bien intencionado informe y veréis que en ningún momento tuvo oportunidad de hablar con cualquier obrero que no fuera un "stakhanovista" previamente elegido por las autoridades del

establecimiento, que no consiguió entrar en contacto con ningún campesino, que ni siquiera se le toleró el acceso en algún "kolkhoze" modelo, que no pudo entrevistar a un solo estudiante universitario, ni asistir a una clase en cualquier escuela pública, que cada "hombre de la calle" al darse cuenta inmediata, por razones de diferencia en la indumentaria, de que estaba delante de un extranjero se encerró frente a él en un prudente e inviolable mutismo, que los únicos periodistas con quienes estuvo en contacto, del único tipo, por otra parte, existente en toda Rusia, eran de las mismísimas opiniones estereotipadas de cualquier comunista de Montmartre o de Boedo, y con igual disposición a cambiarlas por las opuestas a la primera voz de mando. Sólo tuvo una conversación con un ciudadano soviético medio en el transcurso de un viaje en tren, y ese ciudadano era tan neutro y prudente que sus opiniones, en verdad, no merecían las incomodidades de tan largo viaje.

Lo cierto es que toda esta obra tiene un ambiente que la asemeja a las de Kafka. Su protagonista parece de continuo a punto de ir a lograr su objetivo: ya está por llegar, pero su ansia de comunicación sólo consigue, perdido entre las tumultuosas multitudes, hacer más evidente su silencio: en medio de Rusia está más alejado de lo ruso que lo que pudo estarlo meditando sobre ese tema en su escritorio de París. Ni siquiera necesita un acompañante de la "Intourist" que se interponga entre él y la realidad: es la misma realidad humana la que ha sido trabajada con tal eficacia que por sí sola se le escurre de entre las manos cuando cree tenerla más asida. Lo cierto siempre está un poquito más allá, como si la cortina de hierro no estuviera en los límites de Rusia, sino formando unos inexorables párpados en los ojos del visitante, separándolo de cada visión posible. Nada de eso desanima a Michel Gordey: insiste ante las autoridades para que le permitan tener acceso a los lugares neurálgicos que le interesan; sólo obtiene evasivas o silencios por respuesta, pero ni estos silencios ni aquellas evasivas le impiden escribir las nutridas páginas de este libro acumulando indiferencias, suposiciones, pálpitos, todo ello con la habilidad del periodista consumado que trata de trasmutar la sospecha en certidumbre, la mera posibilidad en dato concreto, pero, eso sí, sin mala fe, de tal modo que el lector atento alcance a distinguir sin duda el límite entre lo visto y lo deducido.

Acaso la parte más sagaz del libro sea la que se refiere al análisis del nivel de vida, precios y salarios, pero es tal el cúmulo de distingos imprescindibles, de consideraciones previas para aclarar las diversidades de criterios entre el mundo oriental y el occidental, que resulta imposible distinguir, a través de esa niebla de prudencias indispensables, el perfil preciso de una conclusión orientadora.

Además, dejando de lado el valor que puedan tener las cifras de una estadística que escapa a toda posibilidad de contralor que no sea la de los propios estadígrafos: ¿qué es lo que debe entenderse por equiparación de niveles en un sistema de vasos no comunicantes? Solamente después de un comercio li-

bre entre naciones regidas por regímenes económicos distintos, podría hablarse de la superioridad de un sistema sobre otro. En nada parecido puede pensarse, por desgracia, en un mundo como el actual.

Dolorosamente divertido es el capítulo consagrado al teatro, al través del cual Gordey tuvo en realidad su mejor ocasión de asomarse a la vida rusa.

La técnica escénica parece haber alcanzado allí una perfección que supera a la de cualquier otro país del mundo, lo que resulta fácilmente creíble si se tiene en cuenta la tradicional pasión del ruso por el teatro que contó con servidores del genio de Stanislavsky, y además el generoso y peligroso mecenazgo estatal que no ha reparado en gastos para transformar cada escenario en un foco de irradiación de cultura dirigida. Desde el ballet de gran espectáculo, en proporciones insospechadas por nosotros, hasta el teatro de cámara, todo es allí cuidado al detalle en forma que se acerca a la perfección.

Melancólicamente contrasta esa perfección técnica con el contenido de la mayoría de las obras a cuyo servicio se dedica. Varias de ellas son analizadas por Gordey, y en primer lugar la titulada *Ilya Golovine* de Serguey Mikhalkoff, merecedora del premio Stalin. Relata en forma muy transparente la dramática historia del compositor Shostakovich, sometido a la crítica de Jdanov por su música *formalista y burguesa* y el proceso de su acatamiento a las directivas estéticas del Partido. Lamento no poder reproducir aquí su argumento desolador, acogido con entusiasmo noche tras noche por el público moscovita. Desolador digo, no porque las ideas del camarada Jdanov no tengan la ventura de coincidir con las mías, sino por la mentalidad que suponen en el compositor, que no alcanza su convencimiento final como resultado de un debate consigo mismo, o con otro músico que logre convencerle de sus supuestos errores, sino por el hecho contundente de los efectos que sobre su vida material tiene el no coincidir con la crítica del Partido, catástrofe desencadenada por un artículo crítico aparecido en "Pravda".

Vemos así el perfeccionamiento técnico de un arte puesto al servicio de la aniquilación de otro arte, todo ello regido por personas siniestramente ajenas a los intereses, para ellas insospechados, de la fantasía creadora: el arte contra el arte, negro reverso de la allí detestada fórmula del arte por el arte.

El mérito de Michel Gordey consiste en mantenerse por encima de toda indignación; trata de aclarar, de explicarse, de acomodar la mente de su lector para intentar comprender el fenómeno soviético tanto en materia de arte como de ciencia, a la que por desgracia dedica mucho menos espacio. Pero la inevitable conclusión para el lector desprevenido es que todo perfeccionamiento técnico, así sea en materia científica como artística, desvinculado de su propósito primordial de perseguir la desinteresada verdad o la desnuda belleza, se transforma en un demoníaco instrumento de destrucción, tanto más peligroso cuanto mayor sea la eficacia mecánica de su funcionamiento.

Conmovedora resulta la visita a Stalingrado, esa ciudad con la que, suceda lo que sucediere, tan insaldable deuda debe reconocer cada hombre libre del

mundo, y el ansia de febril reconstrucción que anima a cada uno de sus habitantes. Pero ¡ay! tampoco allí pudo Gordey entrar en contacto sino con personas previamente seleccionadas, que en este caso, además de los indispensables "stakhanovistas", eran algunas "tcherkassovianas", mujeres que, siguiendo el impulso de la ciudadana Tcherkassova, están como poseídas por el furor constructivo, y trabajan un mínimo de 50 horas extras por año en reedificar su ciudad. La iniciadora, que lejos de tener la menor relación con nada que se vincule al arte de construir, era una simple celadora de jardín de infantes, comenzó su campaña trabajando con 17 compañeras, en las mismas condiciones que ella, en la reconstrucción de la casa del sargento Pavlov. Repito que me resulta conmovedor este misticismo edificatorio, pero ello no me impide abrigar serios temores acerca de la estabilidad de la casa del sargento Pavlov: he visto cierto número de casas construídas por aficionados, y sé a que atenerme con respecto a grietas, goteras y desmoronamientos. Pero en Rusia, si la democracia no parece tenerse bastante fe a sí misma, en el sentido de tolerar el libre examen de las doctrinas ortodoxas del Partido, se la concede sin límite a la capacidad individual para cualquier tipo de trabajo. Las celadoras de jardines de infante trabajan de albañiles, y mientras tanto los infantes de los jardines se dedican de lleno a la crítica literaria, porque los libros para niños tienen siempre unas hojas en blanco para que los pequeños lectores puedan dirigirse a las editoriales del Estado haciéndoles llegar sus opiniones particulares sobre cada obra. Confieso que si cuando yo era criatura, con todo lo ávido que me sentía por cualquier clase de lectura, hubiese tenido que hacer la crítica de cada libro que pasaba por mis manos, es muy probable que hubiese optado por el analfabetismo.

Y ya que he rozado el tema literario, terminaré esta nota con la mención de un hecho patriótico. Los inapelables jerarcas de la cultura dirigida soviética han declarado persona no grata al mayor de los genios nacidos en Rusia: Fiodor Mikhailovich Dostoievski. Por un resto de pudor, aun no han osado expulsarlo de las bibliotecas, como han hecho con millares de autores indeseables, pero, desde hace más de quince años, las prensas oficiales, únicas que pueden imprimir libros allí, no reimprimen una sola obra del autor del *Príncipe Idiota.* Nos refiere Gordey que "en numerosas ocasiones pude ver en manos de mis vecinos, en los teatros, restaurantes o tranvías, viejos ejemplares desgarrados, desencuadernados, de las novelas de Dostoievski. Estos lectores —jóvenes en su mayoría— habían debido desplegar grandes esfuerzos para obtener esos libros raros".

Esta tenaz supervivencia del Espíritu, ardiendo entre las manos de muchachos sólo nutridos de bazofia propagandística, es para mí la más aleccionadora y reconfortante nota de todo el libro.

E. G. L.

MARIE NOELE KELLY: *Mirror to Russia* (Country Life Ltd., Londres, 1952).

"MIS contactos —por forzosamente leves que fueron— con el encanto nativo y la bondad esencial del pueblo ruso y mi conocimiento de novelas, piezas de teatro y poesía rusa despertaron en mí el anhelo de aprender más, que se transformó en interés apasionado por las ciudades e iglesias históricas rusas y las creaciones del arte ruso —visibles, si bien mudas, manifestaciones del alma rusa."

En tales disposiciones, con inteligencia despierta, ojos abiertos y corazón sensible, a pesar de los incontables obstáculos y las rígidas formalidades que el régimen soviético opone a toda veleidad, por parte de un extranjero, de conocer el país, lady Kelly, esposa del embajador de Gran Bretaña en Moscú, ha recorrido de 1948 a 1951 casi toda la Rusia europea, recogiendo impresiones que nos comunica en un interesante libro profusamente ilustrado con excelentes fotografías. Ya que nadie, excepto las contadísimas personas de las que el régimen hace un uso calculado y oportunista, puede viajar por la Unión Soviética, estas notas serán leídas con interés y gratitud, especialmente por los muchos rusos privados de la dicha, tan común antaño, de vivir y trabajar en su propio país.

Buena parte del libro consiste en descripciones de iglesias medievales (ahora casi todas desafectadas; algunas de las más hermosas han sido convertidas en graneros y cuarteles), de los espléndidos palacios imperiales y de las mansiones señoriales transformadas en museos; pero la autora ha logrado evitar repeticiones monótonas, subrayando tal o cual detalle característico o gracioso, o haciendo comparaciones muy reveladoras con monumentos y edificios vistos en otros países. Hay un largo capítulo dedicado al Cáucaso, a sus maravillosas bellezas naturales y a su antiquísima civilización cristiana casi totalmente desconocida fuera de sus límites. Ya que a lady Kelly le gustan comparaciones, hubiera podido hacer un paralelo entre el Cáucaso y Escocia: en los dos países, además de ciertas semejanzas de naturaleza y de clima, existen las mismas distinciones y hasta el mismo antagonismo entre la población de los valles y los salvajes montañeses, la misma pobreza unida a la misma hospitalidad, el mismo amor por el baile y la música y hasta los mismos instrumentos musicales...

A pesar de la modesta afirmación de la autora, el libro no es un Baedecker. Del arte inspirado por la fe lady Kelly habla como se debe, es decir, como los que tienen una experiencia religiosa personal. Por otro lado, el elemento humano se mezcla continuamente a sus muy pertinentes observaciones estéticas e históricas. Creemos asistir conmovidos a esa primera Misa de la Noche de Pascuas celebrada en la Catedral de Pskov después de su reciente restauración, o acompañar a la autora en su piadoso peregrinaje a las criptas del Monasterio de la Laura de Kiev y luego a Yasnaia Poliana. En páginas evocadoras describe la naturaleza del inmenso país en sus diversos aspectos —los bosques, las aguas "más transparentes que el cielo", el claro de luna sobre las murallas gra-

nate y las iglesias blancas de Novgorod, el Volga "bíblico, titanesco, eterno", las estepas, que compara y contrapone a la pampa argentina, la cordillera del Cáucaso que le hace recordar los Andes y Nahuel Huapi, y aquella isla del Mar Caspio, tapiz movedizo de lotos rosados.

Los que conocen la Rusia pre-revolucionaria notarán muchos cambios: el principal es la falta de alegría y de espontaneidad (incluso, dice lady Kelly, citando a Froissart, *"ils s'amusent moult tristement"*), más sensible cuanto más se aleja el viajero de la capital. Observando la ausencia de casas de campo, la autora parece no darse cuenta de que las innumerables fincas de los estancieros rusos, cuyo prototipo, más o menos lujoso, podría ser la Yasnaia Poliana de los Tolstoi, fueron arrasadas en los primeros años de la revolución, o bien sirven ahora de oficinas para los "kolkoses".

Contrariamente a la inmensa mayoría de libros sobre Rusia escritos por viajeros ignorantes del idioma, *Mirror to Russia* carece casi por completo de errores. Señalaré uno, pues es muy general. Hablando, al pasar, de Rasputin, lady Kelly lo califica de monje. Huelga decir que nunca lo fué. Era un campesino muy astuto y completamente amoral, poseedor de un extraño poder hipnótico que utilizó para caer en gracia a ciertos prelados que le abrieron las puertas del palacio imperial. Incorporarlo a una orden religiosa es tener una idea bastante rara de la disciplina monástica rusa.

El libro de lady Kelly no trata de cuestiones políticas o sociales. Sin embargo, algunas observaciones suyas son en extremo significativas. Durante sus jiras turísticas, el embajador de Gran Bretaña se vió acompañado día y noche por tres "sombras" silenciosas —barrera infranqueable entre él y el mundo externo— que hasta compartieron su baño en el Mar Negro, por otra parte, sin mayor placer. Llama la atención que en los trenes cada coche tiene una "guardia", cuyo deber es cerrar con llave los coches mientras que el tren está en marcha. En las estaciones, la puerta se abre y la guardia queda de pie en el estribo, vigilando las entradas y salidas. No existen, por lo menos para los extranjeros, ni mapas ni planes de ciudades. Por lo demás, gran número de ciudades y hasta provincias enteras están "fuera de límites" para los turistas. A este propósito, cuando un joven agregado diplomático inglés preguntó a un alto funcionario soviético por qué tantos lugares en Rusia estaban "fuera de límites", éste le contestó: "Pero en Inglaterra *todo* está fuera de límites, pues todo es propiedad privada". En el barco que recorría el Volga, sir David y lady Kelly tropezaron con un grupo de comunistas italianos y franceses; "tenían caras angulosas, magras, enfermizas y tenían ojos fríos y huraños. Leían Marx en ruso, el día entero". Interesante este detalle de las recepciones diplomáticas en el Ministerio de Relaciones Exteriores, donde los varios *buffets* están escalonados según la importancia de los invitados. Clases, no; privilegios, sí.

En la pequeña ciudad provinciana de Murom, lady Kelly conversó en inglés con un grupo de colegialas. Contando este episodio, comenta un manual soviético de lengua inglesa, donde encuentra en una definición del patriotismo la siguiente frase: "El amor apasionado de la Patria suscita inevitablemente el

odio candente hacia el extranjero..." ¿Es éste el mensaje de la paloma? A nuestro entender, tal posición, lejos de ser patriotismo, es el más desenfrenado e inquietante nacionalismo. Para nosotros, el patriotismo podría resumirse en las nobles palabras de un sudamericano: "¡Qué lindas son las patrias de todos los hombres!"

DEMETRIO BAGRATION

LAURETTE SÉJOURNÉ: *Palenque, una ciudad maya.* Traducido del francés por Ernestina de Champourcin. (Fondo de Cultura Económica, México, 1952).

FUERZA y gracia son los dones que han presidido la elaboración de esta bella monografía. La autora no reduce su ciencia a "un tipo oscuro de matemática" (muy significativo el epígrafe de Vaillant con que el libro se inicia), y la metrópoli intelectual del imperio maya, extinguida más de seis siglos antes del descubrimiento de América, revive con vibración de presencia inmediata. Salimos de la lectura agradecidos al cicerone que no ahoga con su voz la de las cosas mismas, y al peculiarísimo sabor de esa atención, crítica y reverencial a un tiempo, que sabe ver y que sabe enseñarnos a ver por nuestra propia cuenta.

Así, ese milagroso siglo y medio en que triunfa la civilización maya —síntesis viva y perfecta, raro ejemplo de una sociedad poderosa que supo mantenerse en su punto, configurarse a la medida del hombre, servir a lo mejor del hombre— nos deslumbra desde el libro de Laurette Séjourné porque antes la ha deslumbrado creadoramente a ella misma. De los varios hilos que se entrecruzan en su evocación, uno hay, muy evidente, de asombro ante la rara paradoja que, entre todas las de América, es la cultura maya, y dentro de ella, en particular, la de Palenque. Rara esa mesura y humanidad en un pueblo que vive tan directa y primariamente nociones astronómicas abrumadoras, y que llega a utilizarlas como arma espiritual irresistible en la formación y expansión de su imperio. Rarísima, inverosímil, la mezquindad de los recursos materiales con que lleva a cabo esa conquista incruenta. Portentoso, en fin, el simple hecho de que una sociedad humana pudiera afirmarse, con la más equilibrada madurez de visión, inmersa en una geografía tan hostil, océano de vegetación desbordada y agresiva. Muy lógico parece que este oleaje de frenética vitalidad reclamara su presa (palacios, graderías, columnatas: himno de piedra, iluminado de gracia señorial, que es, aún hoy, documento de una extraña fe en el poder del espíritu) y acabase por devorarla.

Pero en el arte de Palenque, a la vez animado y sobrio, arte que exalta al hombre, que no lo aplasta bajo signos trascendentales como el hierático gigantismo de Copán, la autora procura destacar más bien los primores de la estatuaria, fruto supremo de esta suprema cultura indígena. En región donde abundaba la piedra —que Palenque supo, por lo demás, labrar con maestría—,

el artista prefirió la flexibilidad del estuco. Ese pueblo que un día decide consagrarse a "construir monumentos a la gloria del tiempo", pero que no se siente subyugado por el terror, ni siquiera por la obsesión de lo eterno, escoge una materia, humana hasta en su fragilidad, en que "las modulaciones de su cántico vehemente se imprimirían con mayor fidelidad que en otra cualquiera". Y así han llegado hasta nosotros, así llegan al lector, esas manos y rostros llenos de vida y de alma, sin duda pertenecientes "a seres que supieron elevarse hasta una luminosa espiritualidad", allá, en la selva hostil, y a un paso de los dioses y pesadillas aztecas.

Fórmulas como "espiritualidad" y "humanidad", gratas a la autora, nos hacen entrever el secreto de su ecuación personal: la que le ha permitido salir airosa en el doble empeño de trazar en toda su individualidad el perfil de una cultura lejana, y comprenderla, por una parte, enlazándola con todo un grupo de culturas afines, nutridas por un fundamental pitagorismo que florece en densas construcciones de cronología y astronomía (¡esa lucha ideológica entre Palenque y Copán, que acaso fué, en última instancia, lucha entre dos calendarios!) y, por otra parte, contemplando su plenitud de sentido universal, es decir, articulándola, a través de nuestra propia experiencia de hoy, en el conjunto de la familia humana. Ante el frágil prodigio de este pueblo con vocación de belleza y racionalidad, nos sentimos oscuramente impelidos a ver en toda civilización lograda un haz inestable de locuras y aciertos, de fuerzas y flaquezas que, en el mejor de los casos, encuentran sólo por un instante su feliz equilibrio. ¡Cuánto hervor de energía intelectual! Pero en su misma madurez advertimos de pronto cómo se insinúa en el espíritu maya la enfermedad que acabará por herir mortalmente tan delicada construcción: el doble filo de un orden, entre matemático y ritual, que parece tener sujeto el universo exterior —el de las cosas y el de la conducta humana visible y legislable— y que llega a desecar y petrificar las almas en horarios y códigos sin sentido.

Acaso no menos atrayente que el cuadro de esas ruinas ilustres es la historia misma de los descubrimientos que las han devuelto a la luz, incluyendo los decisivos de este último par de años. Movida historia de unas almas curiosas y estudiosas fascinadas por el hechizo de Palenque, historia de sucesivos apasionamientos, que llega hasta nuestros mismos días, hasta este México que conserva tan vivo su pasado, sus muchos pasados superpuestos. Si Laurette Séjourné nos muestra, en el orgánico conjunto de la sociedad maya, al gobernante-sacerdote como un verdadero atesorador de tiempo, México entero aparece a su vez, en este panorama de sus conquistas arqueológicas, acreciendo cada día las fabulosas riquezas de su historia lejana. Pocos relatos tan conmovedores como el de ese auto-descubrimiento y, en nuestro caso especial, el de las distintas vías de acceso sucesivamente exploradas para cercar e iluminar el enigma de la cultura maya: cronología, epigrafía, estudio ahincado de la transformación de los estilos artísticos. Historia de un asedio infatigable —ingenio, perseverancia, espíritu de sacrificio— que mucho ha dado ya, aunque tanto quede todavía por hacer.

La autora conoce los pormenores de su tema, y los maneja suelta y flúidamente. No parece que haya en estas páginas cosa alguna que el erudito pueda objetarle, y todo habla con originalidad y transparencia al lector culto no especializado. Y como arqueología de verdad, como ciencia de verdad, la de este libro no se reduce a informarnos sobre unas remotas aventuras colectivas. Mientras va desplegándolas ante el hombre de hoy, lo invita sin cesar, socráticamente, a preguntarse qué es ese hoy y qué es el hombre mismo. Esta marcha dual del pensamiento, que explícitamente afirma y tácitamente interroga, aguija al lector, golpea contra las barreras de lo que ya se sabe o se presume saber, lo problematiza todo, lo pone todo en movimiento. La lección negativa, la de docta ignorancia, se reitera una y otra vez, y se funde en originalísimo acorde con lo mucho y bien destilado que Laurette Séjourné nos ofrece positivamente. No hay para qué insistir aquí en esas virtudes. Recomendarlas a la percepción directa del lector vale más que diluir en elogios las justas e intensas palabras del libro, y el esplendor de sus dibujos y fotografías.

Otros estudios de la misma autora han iluminado ya distintas facetas del presente y pasado de México. A lo largo de su obra, fina y segura, el rostro íntegro del vivir mexicano —presente y pasado, desde luego, pero también ¿por qué no? el porvenir, auscultado con ansiedad dolorosa y a la vez con fe y con amor— parece irse dibujando ya, en rasgos que, aunque aislados, se llaman los unos a los otros y se aluden con íntima unidad. Que el retrato se agrande y se complete. Y que no sea tarde.

ANTONINO REY

Crítica de Arte

EXPOSICIONES

La joven Galería Krayd —inaugurada el año pasado en Buenos Aires—, ha iniciado su temporada de 1953 con dos exposiciones consecutivas de escultura, la primera de las cuales se titulaba "Formación de un concepto escultórico moderno" mientras la segunda presentaba las "Orientaciones actuales". Plausible esfuerzo: se ofreció al público un panorama sintético de la evolución del arte de la creación de volúmenes en este país, desde el 1900 hasta nuestros días. Y este programa se cumplió bien. Porque si, como es natural, no han estado representados en esa muestra todos los escultores argentinos —lo cual hubiera requerido locales enormes y esfuerzos de organización que no se pueden pedir a la iniciativa privada—, en cambio los visitantes de la Galería Krayd apreciaron los aspectos principales de un proceso evolutivo de singular interés, sintetizados en cierto número de obras características. En este medio siglo se ha asistido a una transformación total de los enfoques y las realizaciones de los escultores,

tanto aquí como en el resto del mundo. En vertiginosa sucesión de etapas se ha alcanzado esa "liberación del material" de la cual hablaba el admirable teórico húngaro Mohóly-Nagy y que, desde el punto de partida de la escultura concebida como masa modelada (Rodin), condujo a los experimentos con planos en movimiento (Calder). Y se avanzó más aún, pues a esa "liberación" sucedió una verdadera "disolución del material" desde el momento en que los escultores empezaron a definir en el espacio volúmenes aéreos, intangibles (en las figuras perforadas) o lograron sugerir volúmenes virtuales —"espacios hipotéticos", como diría Elie Faure— mediante sutiles construcciones cuya materia se ve reducida a la escasa corporeidad de las generatrices de hilo o alambre. En este punto, la escultura parece haber llegado a su límite de desmaterialización y por ende sólo habla —bellamente— al espíritu, como por otra parte también lo hace la mejor pintura no-figurativa contemporánea.

En la primera muestra del ciclo de la Galería Krayd se vieron obras de Correa Morales, Dresco, Yrurtia, Zonza Briano, Lamanna, Falcini, Fioravanti, Bigatti, Sibellino y Curatella Manes. Todos ellos, con excepción del último nombrado, fueron o son formadores de volúmenes positivos, animadores de la masa. Como es sabido, la escultura nacional se inició, con Correa Morales (1852-1923), en la escuela del realismo sensible. Y durante mucho tiempo se mantuvo aferrada a la tradición naturalista cuyos orígenes se remontan —en esta fase histórica— al Renacimiento. La influencia de Rodin, perceptible en varios de los argentinos citados, no modificó esencialmente dicha orientación tradicional, que sigue siendo respetada por toda una falange de escultores para quienes el modernismo se cifra apenas en una mayor simplificación de los efectos y una discreta estilización de las formas naturales. Sólo empezó a manifestarse una inquietud verdaderamente moderna en las creaciones de Antonio Sibellino (n. 1891), las de Pablo Curatella Manes (n. 1891) y las de Alfredo Bigatti (n. 1898). Estos artistas —los dos primeros precediendo cronológicamente al tercero— entraron sin esfuerzo en la tendencia escultórica post-rodiniana, iniciada en buena medida por Bourdelle, que había comprendido las posibilidades de renovación de su arte, derivables de los modelos arcaicos griegos y románicos, y supieron aprovechar las sugestiones inherentes a la experiencia cubista, que mostraba el camino conducente a una escultura abstracta y muy construída, cuyo valor dependía más del equilibrio y la armonía de los volúmenes que de los modelados sensibles o la exaltación de un ideal anatómico. Es indudable que los hallazgos de Brancusi, Lipschitz, Archipenko y otros innovadores europeos estimularon a los argentinos y les dieron alguna base para sus propias buscas. Sibellino, un artista de alta categoría y vastas posibilidades, llegó en cierto momento a la no-figuración, que pronto había de abandonar atraído por la expresión de contenidos emotivos tales como los que animan *La muerte del hijo*, un bello relieve del año 1924. Curatella Manes, por su parte, interesado desde un principio en la creación de ritmos arquitectónicos en sus figuras abstractas, entró temprano en el territorio de la escultura sin representación, en el cual se ha mantenido consecuentemente hasta nuestros días (*La tierra argentina*,

relieve, 1937) aunque, de vez en cuando, consiente en volver a figuraciones muy plásticas. Aunque esta faceta de su talento no estaba representada en la muestra de la Galería Krayd, nadie ignora que cuando Curatella Manes creó su *Rugby* y su *Danza,* y quizá antes, dió los primeros ejemplos argentinos de escultura perforada (en que actúan por igual los volúmenes plenos y los vanos) y semisuspendida, tan dinámica que casi podría clasificársela de kinética. En este sentido, la obra de ese artista, insuficientemente conocido aquí porque vivió larguísimos años en Europa, debe considerarse precursora de muchos de los esfuerzos de la juventud contemporánea. Bigatti, también iniciador de una tendencia valiosa pero menos "actual", prefiere —fiel a la enseñanza recibida en el taller de Bourdelle— tomar sus datos esenciales del modelo natural y ceñirse al concepto clásico de la escultura maciza. Sin embargo, no está atado al principio imitativo y crea fuertes organismos plásticos que apuntan a la monumentalidad, aun en el caso de tratarse de piezas de menor tamaño (*Cabeza de mujer,* 1940).

Podría decirse que la primera muestra de la Galería Krayd compendiaba los esfuerzos escultóricos argentinos desde el comienzo del siglo hasta el estallido del segundo conflicto mundial. El cotejo siguiente evidenciaba la diversidad de orientaciones de los escultores nacionales (o extranjeros radicados aquí) en el período de la postguerra. Parece innecesario subrayar que en el momento presente no existe unidad de criterio entre los artistas jóvenes. Muchos de ellos siguen adictos a la tradición naturalista y se muestran escasamente interesados en los aportes de las corrientes modernas: constructivista, abstracta, expresionista o no-figurativa. Otros cultivan un arte angustiado o doliente, que parece tener su origen en el expresionismo germánico, o trabajan en la misma dirección que Bigatti o Sibellino. Algunos están completamente lanzados en la escultura sin representación. Y es a éstos a quienes se dió el mayor espacio en la Galería Krayd, lo cual se justifica en la medida en que, siendo mucho menos conocidas sus buscas, pueden suscitar mayor interés público. Los escultores figurativos que participaron de la muestra son José Alonso, Líbero Badii (cuya sintética *Figura* es como una transición hacia la no-objetividad), Pablo Edelstein, Magda Frank (autora de una patética efigie humana), Noemí Gerstein, talentosa, enérgica y fina evocadora de una *Ciclista,* Juan Labourdette, Aurelio Macchi, que revelaba cualidades notables en un *Busto* femenino tratado en vigorosos y sensibles planos, y Josefina Zamudio. De más está decir que cada uno de los nombrados entiende la figuración a su modo y que, con excepción de José Alonso, ninguno encara el modelo natural en las formas tradicionales: ora apuntan a la gran abstracción, ora al deformismo expresivo, ora a la estructuración geométrica, de acuerdo con los principios sustentados por diversas escuelas modernas de probada autoridad.

En cuanto a los no-figurativos, son ellos Julián Althabe, Martín Blaszko, Julio Gero, Glaudio Girola, Enio Iommi, Gyula Kósice, Juan Otano, Jorge Souza y Gregorio Vardánega. Sus obras son creaciones puras del espíritu y no contienen imitación de la realidad ni alusión a ésta. Tal, el principio que las

hermana. Pero dentro de ese planteo caben innumerables soluciones, tanto las que se logran mediante la contraposición rítmica de sólidos que animan el espacio con sus impulsos y sus tensiones, como las que se alcanzan con sucintas indicaciones de movimientos o definiciones de volúmenes espaciales dotados de la esencialísima vida de las formas. Todas esas construcciones corpóreas o esas estructurales virtuales hechas de hilos o de varillas metálicas cautivan la atención y a menudo suscitan un vivo placer estético. Algunas han producido al suscrito —preciso es confesarlo— la desazón que inspira lo "ya visto", lo que no es original y sigue demasiado de cerca precedentes conocidos. Con esta reserva, es grato señalar entre lo más logrado de la muestra el aporte de Souza (*Continuo*), Iommi (*Continuidad de dos círculos*), Althabe (*Espacios asimétricamente cruzados*) y, muy especialmente, Vardánega (*Dos elementos interceptando una espiral espacial*). Todo este sector de la exposición de la Galería Krayd indica que en estos momentos se despliega mucho ingenio y mucho talento en la creación de la nueva escultura y que, a ese respecto, Buenos Aires está finalmente "al día".

KAZUYA SAKAI (Galería Picasso). En la línea del húngaro Vasarely y del francés Edgard Pillet se coloca este joven pintor japonés, muy informado de las últimas tendencias de la pintura de Occidente y convertido a ellas después de una breve fase naturalista. Es en la Argentina donde el artista ha realizado esa conversión. Un año atrás, exponía aún cuadros en que la plástica pura pugnaba por desprenderse de los últimos elementos figurativos. Hoy, sólo pide medios expresivos a la forma-color. Considerada por un espíritu occidental, parece más lógica la actitud de Kazuya Sakai, más acorde con la esencia de la tradición artística japonesa, que la adopción por los pintores del Japón de las concepciones realista o impresionista. Un descendiente de Takayoshi o de Takanobu ha de estar más a sus anchas en la pintura pura que en la imitativa: mas quizá estemos equivocados, pues el Oriente siempre será motivo de perplejidad para nosotros. Sea lo que fuere, Kazuya Sakai revela un sentido muy seguro de los equilibrios y las tensiones formales y compone bien, rigurosamente. Posee, además, un gusto refinado del color. Hace resonar armoniosamente las notas cromáticas en el lienzo animado por asociaciones de planos dominantemente rectos, con algunos juegos de curvas plenas y serenas. Sus óleos son estrictamente bidimensionales, sin efectos espaciales o de profundidad y están pintados con tintas planas, carentes de modulación. Resultan por ello un poco "decorativos"; mas esto se corregirá probablemente en breve plazo. La exposición de la Galería Picasso está completada con dibujos a tinta china, sin figuración, y algunos bocetos al pastel, de rico y aterciopelado color. Puede esperarse mucho de Kazuya Sakai, si se mantiene en las posiciones que hoy ocupa y desarrolla su personalidad, por ahora un tanto indecisa.

YADWIGHA (Sala V, Galería Van Riel). Yadwigha Alicia Delande, nacida en Polonia, otrora alumna de Urruchúa, en Buenos Aires, y André Lhote, en París, se sitúa en el otro polo de la pintura: cultiva la figuración, de concepto anecdótico y tono primitivista, mas no cae en el costumbrismo o en lo pintoresco porque universaliza sus formas gracias a una visible preferencia por la síntesis y las equilibra plásticamente, tratando de establecer grandes ritmos estáticos en sus composiciones. Tiene más imaginación y sensibilidad que dominio técnico y habrá de recorrer aun mucho camino antes de poder expresarse con el vigor y la claridad a que evidentemente aspira. Lo más plausible en ella es la comprensión del tema, que ve a menudo con ternura y a veces con un delicioso sentido de humor. Ha sabido descubrir aspectos típicos de las barriadas porteñas y los traduce en imágenes dotadas de cierta gracia candorosa que incita a recordar a los pintores-narradores populares: no sólo, por cierto, a Bauchant o al Aduanero Rousseau, sino también a ciertos giottescos.

LEOPOLDO PRESAS (Witcomb). El joven y talentoso pintor argentino que se inició con los integrantes del grupo "Orión" y cuya carrera mereció ser seguida con interés y simpatía ha dado un violento golpe de timón hacia formas del modernismo que tienen similitud con las adoptadas anteriormente por Clavé y que también han seducido a Bruno Venier, Vicente Forte, Santiago Cogorno y otros. Dichas formas tienen su lejano origen en el cubismo a la francesa, que aspira a combinar los requisitos armónicos de la plástica pura con cierta sintética figuración. Este enfoque del arte de pintar es sano y abre vasto campo a las expresiones individuales. No hace mucho, Leopoldo Presas pintaba cuadros mantenidos en los tonos sordos, muy finos y muy quebrados, a la manera italiana, y desprovistos de estructura *evidente*. Ahora, en sus lienzos domina el trazo-contorno, que determina arabescos lineales complejos dentro de los cuales queda ubicado un color fresco y perfectamente individualizado. Hay más vida, más alegría, o eventualmente más drama, en esta nueva pintura de Presas, aunque está mucho más alejada que la anterior del enfoque naturalista. Lo cual demuestra una vez más que la vitalidad de un cuadro no depende de su tema, ni de las destrezas imitativas o representativas del pintor, sino del dinamismo formal y cromático que puede poner en juego el artista al animar la superficie pintada.

JULIO A. PAYRÓ

Cinematógrafo

"ESCALA EN STROMBOLI"

"Stromboli. Isla de Italia, archipiélago de las Lipari. De formación enteramente volcánica, está muy poco habitada. Fué conocida de los griegos con el nombre de Strongyle (redonda), a causa de su forma circular. Dícese que las erupciones del volcán de esta isla son muy vistosas, pero que no ofrecen peligro alguno." Tales son los datos que nos proporciona el Diccionario Enciclopédico Abreviado Espasa Calpe, que tengo a mano. Pero lanzarse a la pesca de datos, si hemos prestado atención al *Stromboli* de Rossellini, es un afán bastante absurdo. Nada ignoramos de la isla (un volcán sentado directamente en el agua) después de haberla contemplado en el espejo de la pantalla. La historia es sencilla. Una mujer joven, linda, seductora, pese a que ni se pinta (sólo la vemos usar un peine), ni lleva "modelos" que realcen su belleza (Ingrid Bergman, estrella de la película, tampoco los necesita), se encuentra, debido a los accidentes imprevistos de la guerra, en un campo de concentración italiano. Esta joven tiene un pasado, como se dice vulgarmente. Y, desde luego, un presente. El soldado italiano que la ha visto a través del alambre de púa y se ha enamorado de ella lo prueba: pierde la cabeza; una cabeza de dios griego. Tan sólo entiende dos palabras de inglés; ella dos de italiano. Con eso basta. Él se ofrece como marido y le propone a la novia llevarla a vivir a una isla del mar Tirreno. (¡Qué nombre atractivo!) Ella duda entre esa propuesta y un visado prometido por el Consulado Argentino. Advierte al dios griego: "Usted no sabe quién soy ni de dónde vengo". El dios griego se ríe y contesta: "No me importa. Si usted no se porta bien..." y completa la frase con el ademán de dar una paliza. Veremos, más tarde, que cumple la promesa al pie de la letra. Asistimos, pues, a un casamiento en la iglesia. Después, partida inmediata de la pareja para Stromboli. En el barquito que los lleva, se encuentran con el guardián del faro de la isla, joven italiano con cabeza de dios mucho más griego. Visiblemente impresionado por la desconocida, le lanza miradas cuya interpretación es clara.

Llegada a Stromboli. Desencanto, desolación (bastante justificada, por cierto), reproches, sollozos de la recién casada. No está acostumbrada a vivir en un chiquero —dice. Sorpresa del flamante marido, que no ha pensado en ese detalle. Su casa se parece, en efecto, a la de Cadet Rousselle (el héroe de la tan conocida canción francesa):

Cadet Rousselle a deux maisons
Qui n'ont ni poutres ni chevrons.

Ésta quizá tenga vigas y cabrios, pero ha quedado completamente abandonada, destartalada, sucia y sin un mue-

ble. Las demás casas del pueblo no tienen un aspecto acogedor. Y tampoco sus habitantes. Cierto que la vista es hermosa. El mar, el volcán, las rocas. Las rocas, el volcán, el mar. Sublime paisaje. Pero, ¡ay!, no se vive de bellezas panorámicas. El único civilizado del lugar lleva sotana. Por esa vía, la joven sólo puede recibir consejos de paciencia y mansedumbre cristiana. El dios griego, lleno de buena voluntad, le hace dar una mano de cal a la casa, la amuebla lo mejor que puede y vuelve a su trabajo de pescador. Mientras tiende las redes, allí en lo azul transparente del mar, ella se entretiene escuchando a los hombres que refaccionan la casa (todos son viejos) y le hablan de las maravillas de Nueva York, donde cualquiera anda en automóvil, y donde los hijos de varios de ellos se han establecido. Estos viejos también han conocido esa deslumbrante ciudad, pero han vuelto. Nueva York no es una ciudad para viejos, dicen. La extranjera comprende el éxodo de la población, pero no el regreso o la nostalgia del suelo natal. Se esfuerza, sin embargo, en embellecer sus cuartos: cortinas, flores dibujadas por ella en las paredes, cactus y palmas los adornan para recibir al dueño de casa. Él se muestra más sorprendido que encantado. Las comadres de Stromboli se escandalizan y diagnostican que tan inmoderado afán de adornos es una falta de "modestia" pecaminosa. Se niegan a poner un pie en casa de la extranjera. Todo esto se agrava por una visita de la imprudente joven a una vecina que, según parece, posee la única máquina de coser utilizable en Stromboli. Da la casualidad que tan raro privilegio en este caso va acompañado de muy mala fama. Por el solo hecho de ir a hacerse coser una pollera al antro de perdición, la extranjera queda contaminada. Y al marido le gritan "cornudo" en la calle (cuando esto ocurre en la película, el público de Mar del Plata reacciona a la altura del de Stromboli). Y con ese motivo el muchacho enloquecido cumple su promesa de zurra. A este episodio le sigue uno de pesca, muy fotogénico y detallado. Y al regresar de la pesca verdaderamente milagrosa por la cantidad y el tamaño de los peces, la pecadora confía (no "confiesa", como diría Gide) al pescador, que está encinta. Él demuestra gran alegría al oírla. Pero poco después sobreviene una erupción del volcán muy inoportuna. Piedras llameantes caen sobre el pueblo. Terror, huída. Todos se refugian, se amontonan en las barcas de pesca y se alejan de la playa. Las mismas barcas que el día antes llevaban su enorme carga de pescados lleva ahora una carga de letanías. Todos rezan. Cuando el volcán permite el regreso, y cada uno vuelve a su casa, la extranjera declara a su marido que no permanecerá en esa isla infernal. El marido, rústico pero eficaz, deja la única puerta de su casa clavada por fuera antes de ausentarse para su trabajo. En tales condiciones, la esposa podrá difícilmente abandonar el techo conyugal —piensa. Pero no se le ocurre usar el mismo procedimiento con la ventana. Funesto error. La prisionera se asoma por esa abertura, divisa al otro joven dios (más griego que nunca), lo llama a gritos. Transformado en salvador, el guardián del faro se apresura en desclavar la puerta. Juntos buscan el amparo de

una roca para refugiarse en su cavidad y conversar en privado. Sospecho que la tijera de la censura abrevió este episodio. Resulta, asimismo, evidente que el sexo débil ha resuelto utilizar al sexo fuerte para librarse de un representante, por demás dominante, de este último. El guardián del faro está dispuesto a prestar su ayuda y a facilitar la huída. Pero a condición de que la muchacha espere el momento en que él quede libre de sus ocupaciones, y ella no admite esperas. Con su valija y algunas liras parte pues, sola su alma, hacia la Ginostra (aldea que se encuentra sobre el flanco opuesto de la montaña). Toma el camino más peligroso, porque costea el volcán. Trepa con dificultad. El viento y pronto el humo la envuelven y sofocan. Pierde la valija y la cartera en la lucha. Pero se obstina. Tose, gime, avanza a tropezones. Finalmente, sale de la zona del humo y cae agotada en esa tierra cruel. Ya es de noche. El cansancio la vence y se duerme. Se despierta deslumbrada por el sol naciente, mira a su alrededor, y el esplendor del espectáculo la maravilla. Se lleva las manos al vientre; siente que otra vida comienza en sus entrañas. "¡Qué misterio! ¡Qué belleza!", piensa, temblando de emoción ante la naturaleza y ante sí misma. Dos amaneceres. Clama a Dios, entonces, que le dé coraje para salvar a su hijo.

El film termina en un crescendo de exaltación lírica, sentimiento que en la vida real debió de embargar el corazón del director y el de su intérprete. Pues no existe dicha más humanamente profunda que la que implica el triunfo del amor sobre la muerte: alcanzar lo perdurable en la carne, tan perecedera.

El film íntegro es de un realismo absoluto. Los habitantes de Stromboli colaboran en él junto con el volcán, las rocas, los peces, el mar, las barcas. Forman un todo. Naturaleza áspera y bella en su desolación. Hombres ásperos y primitivos. En ese pedazo de roca que emerge del agua salada, la fe cristiana se ha justificado también y se ha transformado en una intransigencia obtusa y agresiva. Si van misioneros a predicar el Evangelio a tribus salvajes, uno se pregunta: "¿Por qué no van a Stromboli?" ¿Y por qué no a otras regiones de nuestro mundo civilizado que están aún en la etapa de Stromboli, bajo muchos aspectos?

La seductora extranjera es una mentirosa, sospechamos. Le cuenta a los empleados del Consulado Argentino que es viuda de un arquitecto; al cura de la isla, que fué querida de un oficial alemán. Claro que lo uno no impide lo otro. Y como todo animal perseguido, se defiende como puede. Pero su afán de embellecer la casa en que vive, su deseo de coser a máquina una pollera de algodón no nos parecen grandes crímenes. Sin embargo, son considerados como pecados mortales por los habitantes de Stromboli.

La traducción de la historia a la pantalla tiene una severa belleza. Los italianos (De Sica y Rosselini) consiguen descubrir la belleza hasta en medio de lo sórdido. Hay siempre en sus films una vibración, un temblor humano que se comunica al público y opera ese milagro. Nos preguntamos a veces: "¿Es esto belleza?" Y nos contestamos: "Es vida". Y dar la sen-

sación de la vida, en arte, es uno de los recursos más seguros para alcanzar la belleza. Por otra parte, la enigmática grandeza de Stromboli resulta muy fotogénica, como lo es la de la isla de Arán. Y Rosellini, como Flaherty, han logrado hacer de la pantalla el espejo de esa grandeza. Salimos del cine como de un puerto, después de una escala. Sólo que en esta escala hemos vivido un drama.

Le había oído decir a una amiga que su casera era parienta del José Barnau mencionado en la película. Quise conversar con ella para ver si la stromboliense de carne y hueso se parecía a las de Rossellini. Y el hecho es que durante esta conversación volví a encontrarme en el ambiente del film. La señora A. B. se presentó en el cuarto, donde yo la esperaba, secándose la mano con la punta del delantal, para dármela. Tez mate, ojos negros y pelo negro canoso, expresión resignada y fatalista de alguien que ha pasado años al pie de un volcán (supongo). Resumo nuestro diálogo sin cambiarle una coma.

—Me dicen que usted es de Stromboli.

—Sí señora, de Stromboli.

—¿Hace tiempo que vino?

—Tenía quince año.

—¿Se acuerda de Stromboli?

—E come no.

—¿Cuántos habitantes había allí en su época?

—Cinquecento, forse.

("Tre mille", corrige el marido que está presente y es de Stromboli. "En la Ginostra hay cinquecento. Pero la Ginostra ni tiene playa, todo roca". Lo dice con aire de desprecio y conmiseración.)

—¿Hay higos? ¿Hay uvas en su tierra?

—¡E come no! ¡Tanta! Se guarda seca. Linda uva. Si el volcán no la estropea. El volcán comunica con otro [no sé si se refería al Etna, al Vesubio o a los dos. La continua supresión de la s me deja en la duda] por debajo, signora. Cuando uno anda, el otro no anda. Pero cuando no anda ninguno de lo do, Dio me libre, è mala señal. Se dice... ¿qué va a pasar?

—¿Ustedes tenían miedo?

—¡Ma que miedo! Se estamo acostumbrado. ¡E que va hacer!

—¿Cómo qué va hacer?

—¡E si! De chico, se mirábamo la piedra de fuego que caían del volcán, de noche. Parevan propio estrella. La criatura, ma que cosa, se divierte con todo.

—¿Comían mucho pescado?

—Todo ibamo a la pesca. Lindo pescado. Y en el propio medio de la ciudad hay una calle tan grande come la avenida Luro.

—¿Quién pasa por esa calle?

—Ne automobile, ne coche, sicuro. En la isla se anda a pie... con perdón de la palabra. A vece descalzo. Pero había un caballo, me lo ricordo. Era blanco.

—¿Y su marido pescaba mucho cuando estaba en Stromboli?

—Mi marido se ne andó a Nueva York, prima. Despué fué en Australia. ¡E que va hacer!

—Sí —interrumpe el marido—. Y si ganara bastante danaro tornaría a Stromboli. Tengo tierra allí. [Rocas, pienso.]

—Y el volcán, ¿cómo es?

—Mi marido ha subido arriba, cuando era muchacho. Dice que parece un

patio e cosi piano. Pero soffia un viento, ¡Dio me libre! Soffia tan fuerte que empuja si uno se acerca troppo, y el volcán lo traga. ¡Ma que cosa!

—Y ese José Barnau por quien preguntan en la película, ¿es su hermano?

—¡E... chi lo sa! Forse mi hermano, o mi primo, o mi sobrino. La familia e cosi grande, ¡Dio me libre! Todo somo pariente en la isla o conocido.

La señora A. B. me propone llevarme a su cuarto para mostrarme un cuadro pintado por un compatriota. Se reconoce perfectamente en la tela el volcán de la película rodeado de mar, las casitas blancas anidadas en su flanco y las velas blancas de las barcas que parecen hacer juego con ellas.

—Stromboli —me dice con orgullo—. Mira la iglesia. Hay do. En la Ginostra ¡ma qué! una solamente. Y adesso se dice que vano mucho turista. La nostra playa e piu grande que la de Mar del Plata. ¡Ma qué cosa!

(El marido aprueba con la cabeza.)

Mi amiga me cuenta que la señora A. B. se escandaliza con suma facilidad. Si ve, por ejemplo, a las dueñas de casa pasearse por los cuartos en combinación. Comentando esta falta de *tenu,* le dice a la cocinera: "¡Qué asquerada!" La manifiesta necesidad de censurar que siente la señora A. B. no le impide ser, en otros aspectos, una excelente mujer. Pero se indigna sin poderlo remediar si no se respetan ciertas convenciones. Y nada de bromas sobre ese capítulo. Educa a su nieta en ese respeto. La segunda generación de B. nacida en suelo argentino se ha mezclado con sangre argentina. Razón de más para vigilarla. Y cuando a la niña (tres años) se le pregunta por su mamá (que, dicen, abandonó el hogar conyugal un poco a la manera de la protagonista de la película), contesta: "Es una sinvergüenza". Stromboli puro. La tradición se mantiene.

No he leído ninguna crítica sobre esta película y creo que no fueron todas muy favorables. El idilio que la acompañó creó una atmósfera de polémica. A nosotros nos llegan las películas con tanto atraso que en el ínterin Ingrid Bergman ha tenido tiempo de darle a Rossellini tres niños. Cierto que dos vinieron pisándose los talones. En lo que a mí respecta, el film me parece excelente. Le digo bravo a Rossellini, a Ingrid Bergman, a los dos dioses griegos, al cura estoico, a los habitantes de la isla, a los peces del mar Tirreno, a las barcas, a las redes, al niño invisible que llora con tanta convicción, y al volcán tan visible, que derrama sus temibles estrellas sobre la montaña, de noche.

Mar del Plata 16 de abril de 1953.

V. O.

Aclaración

A QUIENES LEYERON A MARÍA ROSA OLIVER EN EL Nº 222 DE *SUR*

La Srta. María Rosa Oliver, invocando 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, rectifica en el Nº 222 afirmaciones hechas por mí en el "Calendario" de marzo-abril. Como esencialmente la Srta. Oliver me presenta como un enemigo de la paz, debo declarar:

1º Que no he atacado a la paz como tal sino a la "paz" de los comunistas. No todas las paces son iguales. Ya hace más de un siglo se dijo, mientras las horcas se levantaban en toda Polonia, "la paz reina en Varsovia".

2º Que no he nombrado siquiera al Consejo Mundial ni al Consejo Argentino por la Paz. Me referí a la defensa de la paz que está en la "línea" comunista. Si la señorita Oliver se siente afectada, a título de miembro de esos Consejos, por lo que escribí en el "Calendario", es porque esos consejos son —como sostenemos los anticomunistas— organismos colaterales del Partido Comunista.

ALFREDO J. WEISS

Calendario

El terrible Paul Léautaud. — "Ochenta años, la edad de Léautaud, es la juventud de los filósofos", decía no hace mucho Jean Mistlet en *La Table Ronde*. Lo cual no significa por cierto que Léautaud sea un filósofo pero sí que, de serlo, está en plena juventud. ¡Y con qué bríos! Las páginas de su *Journal Littéraire,* que desde hace tiempo vienen publicando distintas revistas, lo revelan como un verdadero *enfant terrible*. Ya han provocado más de un pequeño escándalo; lectores de moral severa se quejaron con energía de algunos episodios cuya crudeza era excesiva, o cuyo recato era mínimo. Parece que Léautaud describía con exceso de detalles anatómicos y aun fisiológicos sus, *hélas!,* pasadas lides amorosas. Algunas de sus expresiones chocaron tanto que François Mauriac debió pedir públicamente disculpas en nombre de *La Table Ronde*.

Pero no se trata sólo de esa inclinación a las descripciones eróticas, que los extranjeros suelen considerar como una de las más características debi-

lidades francesas; hay también en el *Journal* —y esto sí es característico, pero del *enfant terrible*— una absoluta falta de miramientos para con las figuras célebres. Por ejemplo, en las páginas que publica el Nº 62 de *La Table Ronde* aparece Valéry; el de la madurez, la gloria y la Academia, el Valéry de 1926, no el de los años de juventud en que fuera amigo de Léautaud (o mejor, sí; ese Valéry joven también es nombrado; pero sólo para recordar su condición de *antidreyfusard* furibundo, que reclamaba: "Que lo fusilen y que no se hable más del asunto", que decía pestes de los *youpins* y que rompió con Marcel Schwob porque éste tenía en su casa un retrato del coronel Picquart).

El Valéry de 1926 es, a través de la versión de Léautaud, un hombre que conserva el exterior de los años mozos, que tiene los mismos modales, los mismos gestos de entonces, que como entonces ríe, bromea, hace ironías, emplea palabras gruesas. Pero ¡por adentro! Lo único que le interesa es sacar la mayor cantidad posible de dinero mediante las letras. Aconseja a Léautaud: "Haga como yo. Pocos ejemplares, mil por ejemplo, en papel de lujo, y muy caros. Ganará mucho más". Tiene, por supuesto, sus disculpas, y las expone: "Mi público es... solamente gente rica. Procedo en consecuencia. ¡No tengo recursos, querido amigo! ¡Y con tres hijos! ¡De algún modo tengo que arreglármelas!"

En esos años Valéry —según Mme. de Harting— habla sólo de derechos de autor (Joyce también se ocupaba siempre de ese tema, casi como una obsesión, en los últimos años de su vida). Léautaud avanza sospechas: "Hasta terminaré por creer que es cierto lo que dicen: que negocia sus originales con los *amateurs* que se dirigen directamente a él. Ya no recuerdo quién me dijo últimamente que hace manuscritos del mismo texto, con tachaduras distintas, para venderlos". Y algunas páginas más adelante, precisa: "Según me cuenta Télin, un día el librero Lang fué a ver a Valéry para decirle que un amateur quería tener el manuscrito de *Eupalinos* y que pagaría un buen precio, cuatro mil o cinco mil francos. Pero no existía manuscrito de *Eupalinos*. El original que había servido para la impresión había sido hecho a máquina sobre los papeles de Valéry, destruídos luego por éste. Valéry explicó el asunto a Lang, agregando: 'Si quiere, puedo hacer un manuscrito. ¿Cinco mil francos, dijo?'... Hizo lo mismo con *La Jeune Parque*. Recibió diversos pedidos para el manuscrito, y él mismo redactó varios manuscritos, con variantes y correcciones diferentes en cada uno".

Valéry entraba ese año en la Academia. Sucesor de Anatole France, estaba obligado a hablar de él en su discurso de recepción. Maldita la gracia que le causaba, comenta Léautaud. Valéry, en efecto, no perdonó nunca a France el haber excluído a Mallarmé de la *Anthologie des Poètes Parnassiens*, y le mostró además, en todo momento, un tremendo desprecio literario. Pero supo manejar tan bien las cosas que ni una sola vez nombró a France en su discurso. Léautaud aprovecha la ocasión para decir: "Pobre France. No quedará gran cosa de él; rara vez un escritor habrá sido puesto en su verdadero lugar tan poco tiem-

po después de su muerte. Lo cual prueba que las bellas frases, el saber, la erudición y el gusto, aun el más perfecto, no valen mucho".

Cuando Léautaud toma un personaje no lo suelta tan fácilmente; por eso sigue acumulando comentarios, observaciones, juicios contra Valéry: recuerda que éste le dijo que mientras esperaba la recepción oficial en la Academia, cobraba... "—¡Oh! —interrumpe Léautaud— no debe de ser gran cosa... —¡Eh! ochenta y tres francos 08, amigo mío. —¿Por mes? —Por mes. No es de desdeñar. Me los dan en rollitos muy bien hechos..." En otra oportunidad Valéry confiesa a Léautaud: "Todo lo que escribo, es de encargo". En otra oportunidad Léautaud anota: "Hay muy a menudo, en Apollinaire, verdadera poesía. En Valéry nunca hay otra cosa que versificación".

Médisance, sin duda, y de sobra hay en el *Journal* de Léautaud; pero ya que todos somos pecadores, es preferible que sepamos cuáles son las fallas reales de los hombres que nos interesan, en vez de tener que imaginarlas, haciéndolas quizá peores de lo que son en realidad. Sobre todo cuando se trata de escritores que nunca se distinguieron especialmente por su olor a santidad.

MILLER: SUPERFICIAL Y ABURRIDO. — Hace no muchos años todavía los libros de Henry Miller caían como bombas en un mundo acostumbrado sin embargo a los platos fuertes literarios. Sus más esforzados panegiristas se empeñaban en demostrar que no era pornográfico sino obsceno, y que esa obscenidad provenía de su desbordante exceso de vida. Miller, nos explicaban, no puede atenerse a lo convencional; todo lo que hay en el mundo le interesa, todo reclama por igual su atención, y los llamados "temas prohibidos" no pueden existir para él; las barreras convencionales se disuelven ante su genio en fermentación, en ebullición, en cambio cósmico permanente. Los enemigos de Miller levantaban los tradicionales clamores que, desde *Madame Bovary,* señalan casi con regularidad matemática la aparición de toda obra literaria magistral; se tapaban el rostro en nombre de la moral ultrajada, lograban que sus libros fueran prohibidos, que no encontraran editores. Era, al parecer, un argumento más a favor de Miller.

Las cosas han cambiado bastante hoy. Dwight Macdonald, que no está por cierto atado por prejuicios extraliterarios, juzga en estos términos, en *Partisan Review,* el último libro publicado por Miller en Estados Unidos (*The books in my life*): "Miller... debería escribir cada vez menos, y no cada vez más... si (como él lo sostiene) el público comienza a leer menos, los escritores deben comenzar a escribir menos. Pero aunque Miller encabeza su libro con una serie de sombrías citas de Santo Tomás de Aquino, Emerson y otros autores sobre la vanidad de escribir, no se las aplica a sí mismo... Algunos sufrimos de inhibiciones para escribir; Miller sufre de una ausencia total de inhibiciones. En sus buenos días escribió algunos cuentos de calidad, y los *Trópicos* tienen partes que no son malas, pero sus últimos libros no son en modo alguno producciones literarias; son

más bien transcripciones taquigráficas del palabrerío que suelta en un bar un viejito un poco borracho, un poco inteligente, un poco cordial. Este 'libro' está formado de recuerdos borrosos, pensamientos imprecisos y soñolienta introspección, del tipo que vagabundea por la mente cuando nos afeitamos o tomamos un baño tibio... Alguien señaló ya que lo general es siempre aburrido y que el interés sólo comienza en lo concreto. Esto rige, creo, para filósofos y para novelistas; y sin duda para Miller, que carece de la vitalidad intelectual necesaria para transportar sus copiosas generalizaciones al plano de lo específico".

Habría que aclarar que, editado en los Estados Unidos, *The books in my life* no puede darnos un Miller íntegro, ya que habrán suprimido los pasajes demasiado escabrosos que pudiera tener (sin duda habría de tenerlos siendo de Miller) para que fuera posible publicar la obra. Pero si realmente se hubiera perdido algo esencial de Miller con esa supresión, si su calidad disminuyese hasta alterarse, sabría preguntarse hasta dónde fué Miller sólo un éxito de escándalo.

NUEVA REVISTA LITERARIA FRANCESA. — Bajo los auspicios de la casa editora Juillard ha aparecido en París *Les lettres nouvelles,* revista literaria mensual. La dirige Maurice Nadeau, conocido sobre todo entre nosotros por su *Historia del surrealismo,* que aquí tradujo y editó Rueda; y es su jefe de redacción Maurice Saillet, antiguo crítico literario de *Combat* y colaborador permanente del *Mercure de France.* Sus propósitos son definidos: quiere servir ante todo a la literatura, aplastada hoy "...bajo las ideologías y los prejuicios, arma de propaganda o escapatoria...", y mantenerla en su dignidad. Enuncia principios: la literatura es expresión, la literatura es creación, la literatura es arte; los precisa e insiste en la necesidad de que exista en este momento una literatura que se caracteriza por la probidad, pues "no hay otro criterio en Francia, en la hora actual, para defender e ilustrar una literatura que sólo puede ser, pasada, presente o venidera, una literatura en marcha".

Esta declaración que encabeza el Nº 1 está respaldada por textos de indiscutible calidad: entre otros, un hermoso poema de Henri Michaux (*Raturiers*), un cuento del poeta británico Dylan Thomas, un trozo del *Voyage au pays des Tarahumaras* de Antonin Artaud. Especialmente digna de señalarse es *La Gazette d'Adrienne Monier,* sección donde la erudita librera, que tanto hizo por Joyce y los escritores de la antigua *N.R.F.,* opina con toda libertad sobre hechos y cosas del momento. Véase lo que piensa, por ejemplo, a propósito de las declaraciones de la *Nouvelle N.R.F.* y los premios literarios.

Les lettres nouvelles anuncia para sus números siguientes textos de E. M. Forster, Samuel Beckett, Pierre Reverdy, Jacques Prévert, Jorge Luis Borges, Ignazio Silone.

FUEGO GRANEADO SOBRE ÉTIEMBLE. — De la gran tesis de Étiemble sobre Rimbaud, que comprenderá tres tomos con más de 1.500 páginas, ha apa-

recido hasta hoy "conforme a un método desde ahora honrado por Gallimard", como anota Aimé Patri, sólo el segundo tomo. El único volumen aparecido ha centrado sobre el autor un fuego graneado. Se sabe cuál es el método de Étiemble: en pacientísimas búsquedas, con tenacidad de benedictino, acumuló doce mil fichas (algunos dicen quince mil, otros veinte mil) sobre Rimbaud y sobre los autores que se ocupan de él. Una vez obtenida toda la información posible, comenzó a atacar sistemáticamente los reductos de la tradición rimbaudiana, basados las más de las veces en equívocos, en malentendidos o en interpretaciones erróneas, cuando no en simple y pura mala fe. Étiemble quería destruir el "mito" de Rimbaud; terminó atacando al propio Rimbaud y no sólo a su mito. No es entonces de extrañar que todo el mundo reaccione, y que la forma más común de reacción sea aquella que relata *La Table Ronde*, de uno de los profesores que escuchaban a Étiemble desarrollar su tesis en la Sorbona: *Rassurez vous, le mythe tient fort bien.* A mero título ilustrativo pueden citarse algunos ejemplos. En *Preuves* (Nº 24), Aimé Patri dice que "...las interpretaciones negativas pueden ser tan parciales y unilaterales como las interpretaciones positivas que ellas combaten, y que los furores de la Iconoclastia no ceden en nada a los de la Idolatría. Discutiendo a propósito del soneto de las Vocales la tesis del abate Gengoux (cuyo delirio interpretativo, que refiere al ocultista Eliphas Levi toda la inspiración del poeta, me guardaré de defender), Étiemble, en plena euforia racionalista, no teme escribir: *Physique étrange, plus étrange physiologie qui m'enseignent que le bleu c'est le noir!* (p. 121). En ese momento Étiemble olvida que Rimbaud mismo declaró: *Alors je retirai du ciel l'azur, qui est du noir...*" Dice más adelante: "Étiemble es particularmente desdichado cuando quiere oponer 'Rimbaud-la Razón' a 'Breton-la Irrazón' y cree poder vincular con Goethe al frenético de las Ardenas. Aparte de que se buscaría vanamente en Rimbaud la nombrada 'serenidad' goetheana, Étiemble olvida que Breton mismo declaró que hacía suya la célebre fórmula atribuída al poeta alemán: '¡Más luz!'

Roland de Renéville, cuyo famoso *Rimbaud le voyant* provocó hace ya años el aún más famoso *Rimbaud le voyou* del infortunado Benjamín Fondane, escribe en *La Nouvelle N.R.F.* (Nº 2): "...el propósito negativo de la labor a que se ha entregado Étiemble... toma en su obra un sitio tan predominante que uno no puede evitar preguntarse si el fin declarado no encubre otro, secreto...; parece que (Étiemble) se ha dejado llevar por una especie de rabia interior y que, creyendo escribir una tesis, ha compuesto un panfleto. Su crítica de los críticos da casi en seguida la impresión de ser sólo un pretexto para ajustar cuentas con Rimbaud... La propensión a disminuir su 'héroe', a acoger sólo lo que puede, en su opinión, envilecerlo y aun aniquilarlo, lleva a Étiemble a las burlas más fáciles... llega, para descansar (¿y quién no se lo perdonaría, después de las quince mil fichas?) a consagrar al poeta un breve retrato, con riesgo de caer, con nosotros, en el mito: "Sus ojos fríos pero 'celestes' ornan el rostro-virgen

—escribe—. Pústulas, sin duda, lo decoran; ¡ah, pero 'celestes' sin embargo!",

En *La Revue de Paris* escribe Bernard de Fallois, tras haber coincidido con Renéville en que Étiemble está animado de un furor iconoclasta contra Rimbaud: "Étiemble no es el único crítico en quien el culto de la verdad va acompañado por fallas del gusto. Un día esas fallas terminan por volverse contra la propia verdad. Esa desventura no es nueva. Tampoco lo es su tesis. Todo el mundo se acuerda de un encantador héroe de Marcel Aymé que hablaba de Baudelaire más o menos en los mismos términos. Pero M. Lepage era gracioso, era breve, sostenía una paradoja. Étiemble es serio, terriblemente serio. Tiene catorce mil fichas. Esos son raros méritos".

¿Hace falta seguir citando?

A. J. W.

Bibliografía

I. FILOSOFÍA, RELIGIÓN

Brehier, Emile: **La filosofía de Plotino.** Trad. Lucía Piossek Prebisch. (Sudamericana, $ 30.—).
Jouffroy, Théodore: **Sobre la organización de las ciencias filosóficas.** Trad. Miguel Ángel Virasoro. (Losada, $ 20.—).
Marcel, Gabriel: **El misterio del ser.** Trad. María Eugenia Valentié. (Sudamericana, $ 28.—).
Nohl, Herman: **Introducción a la Ética.** Trad. Marianna Frenk. (Fondo de Cultura Económica, $ 12.—).
Séneca: **Tratados filosóficos.** Trad. Pedro Fernández de Navarrete. (El Ateneo, $ 60.—).
Weil, Simone: **La gravedad y la gracia.** Trad. María Eugenia Valentié. (Sudamericana, $ 20.—).

II. CIENCIA

Bengolea, Adrián J. y Velasco Suárez, Carlos: **El sondeo duodenal.** (Kraft, $ 150.—).
Calder, Ritchie: **El perfil de la ciencia.** Trad. César de Madariaga. (Sudamericana, $ 26.—).
Canals Frau, Salvador: **Poblaciones indígenas de la Argentina.** (Sudamericana, $ 80.—).
Lewis, W. Arthur: **La planeación económica.** Trad. Daniel Vázquez Díaz. (Fondo de Cultura Económica, $ 9.—).
Wolffheim, Nelly: **El jardín de infantes de orientación psicoanalítica.** Trad. Martín A. Fuchs. (Fondo de Cultura Económica, $ 14.—).
Woltereck, Heinz: **La vida inverosímil.** Trad. Antonio Ramos Oliveira. (Fondo de Cultura Económica, $ 20.—).

III. LITERATURA

a) Ensayos

Bignone, Ettore: **Historia de la literatura latina.** Trad. Gregorio Halperín. (Losada, $ 100.—).
Bryant Conant, James: **La educación en un mundo dividido.** Trad. Raúl Alberto Piérola. (Nova, $ 32.—).
Burnham, James: **Los maquiavelistas.** Trad. Carlos María Reyles. (Emecé, $ 22.—).
Coluccio, Félix: **Antología ibérica y americana del folklore.** (Kraft, $ 55.—).
Cousinet, Roger: **La vida social de los niños.** Trad. Nelly E. García Álvarez. (Nova, $ 14.—).
Fernández Suárez, Alvaro: **Los mitos del Quijote.** (Aguilar, $ 20.—).
Ghiano, Juan Carlos: **Constantes de la literatura argentina.** (Raigal, $ 18.—).

Koremblit, Jorge: **Luis Dellepiane y su pensamiento político.** (Raigal, $ 5.—).
Kuhn, Helmut: **Encuentro con la nada.** Trad. Raúl Alberto Piérola. (Sudamericana, $ 20.—).
Leumann, Carlos Alberto: **La literatura gauchesca y la poesía gaucha.** (Raigal. $ 25.—).
Orrego Vicuña, Eugenio: **Historia del ingenioso hidalgo Don Miguel de Cervantes.** (Aguilar, $ 32.—).
Ortiz, Ricardo M.: **El pensamiento económico de Echeverría.** (Raigal, $ 18.—).
Pahlen, Kurt: **Sudamérica. Un mundo nuevo.** (Kraft, $ 60.—).
Paz, Juan Carlos: **La música en los Estados Unidos.** (Fondo de Cultura Económica, $ 12.—).
Russell, Bertrand: **Elogio de la ociosidad y otros ensayos.** Trad. Juan Novella Domingo. (Aguilar, $ 23.—).
Russell, Bertrand: **El impacto de la ciencia en la sociedad.** Trad. Juan Novella Domingo. (Aguilar, $ 16.—).
Unamuno, Miguel de: **De esto y de aquello** (T. III). (Sudamericana, $ 44.—).
Yankélévitch, Vladimir: **Ravel.** Trad. Vicente Salas Viu. (Losada, $ 25.—).

b) Novelas, Cuentos

Alvaro, Corado: **La edad breve.** Trad. Enrique Pezzoni. (Sudamericana, $ 22.—).
Balboa, Manrique: **Montielero.** (Kraft, $ 28.—).
Bullrich, Silvina: **La tercera versión.** (Emecé, $ 20.—).
Burgos, Fausto: **Aventuras de Juancho el Zorro.** (Raigal, $ 10.—).
Caspary, Vera: **Bedelia.** Trad. Vicente Diego Abad. (Emecé, $ 12.—).
Castro, Ernesto L.: **Campo arado.** (Losada, $ 20.—).
Constant, Benjamín: **Cecilia.** Trad. Silvina Bullrich. (Emecé, $ 18.—).
Córdoba, Alberto: **La Malhoja.** (Raigal, $ 20.—).
Costain, Thomas B.: **El cáliz de plata.** Trad. Manuel Gurrea. (Kraft, $ 36.—).
Draghi Lucero, Juan: **Las mil y una noche argentinas.** (Kraft, $ 60.—).
Fewr, Nicolás: **El sol sale por Occidente.** (Kraft).
Heidenstam, Carl Gustav V. von: **Los paladines de Carlos XII.** (Aguilar, $ 30.—).
Herling, Gustavo: **Un mundo aparte.** Trad. Arturo Bray. (Kraft, $ 32.—).
Hopkins, Linton C.: **El secreto del candelero.** Trad. F. Muñoz Caravaca y A. Esclasans. (Aguilar, $ 30.—).
Hudson, Guillermo E.: **El ombú.** Trad. Alfredo M. Santillán. (Kraft, $ 60.—).
Hull, Richard: **El asesinato de mi tía.** Trad. Ivonne B. de Barousse. (Emecé, $ 12.—).
Jerome, Jerome K.: **El arte de cuidar y gobernar a las mujeres.** Trad. Emilio M. Martínez Amador. (Aguilar, $ 30.—).
Jones, James: **De aquí a la eternidad.** Trad. Floreal Mazía. (Sudamericana, $ 54.—).
Kafka, Franz: **La muralla china.** Trad. Alejandro Ruiz Guiñazú y Alfredo Pipping. (Emecé, $ 24.—).
Kennedy, Margaret: **Lucy Carmichael.** Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. (Emecé, $ 28.—.
Mallea, Eduardo: **Todo verdor perecerá y Seis relatos.** (Aguilar, $ 30.—).
Martínez Olmedilla, Augusto: **El plano inclinado. El oro de Gualdacín.** (Aguilar, $ 30.—).
Merejkovski, Demetrio: **Novelas completas.** Trad. Luis Morete, Constantino Piquer y José Francés. (El Ateneo, $ 60.—).
Miró, Gabriel: **Las cerezas del cementerio.** (Losada, $ 10.—).
Montgomery, L. M.: **Anne la de tejados verdes.** Trad. Lydia y José García Díaz. (Emecé, $ 18.—).
Morris, Ira: **Una historia en Chicago.** Trad. Zohar Ramón del Campo. (Kraft, $ 32.—).
Mujica Láinez, Manuel: **Los ídolos.** (Sudamericana, $ 18.—).
Palacios, Lucila: **El corcel de las crines albas.** (Emecé, $ 18.—).
Pérez Galdós, Benito: **Realidad.** (Aguilar, $ 30.—).
Pérez Galdós, Benito: **Tormento.** (Aguilar, $ 30.—).
Romos Mejía, María Elena: **Un hombre y su destino.** (Kraft).
Rice Guinness, Alex: **Bajo el signo del odio.** (Emecé, $ 12.—).
Romains, Jules: **Verdún.** Tomo XVI de Los hombres de buena voluntad. Trad. Luis Echávarri. (Losada, $ 22.—).
Rosemberg, Tobías: **El alma de la montaña.** (Raigal, $ 15.—).
Shaw, George Bernard: **El vínculo irracional.** Trad. Miguel de Hernani. (Sudamericana, $ 34.—).
Troyat, Henri: **La nieve está de duelo.** Trad. Hellen Ferro. (Emecé, $ 16.—).
Turgueniev, Iván S.: **Un Rey Lear en la estepa. En vísperas.** Trad. Rafael Cansinos Assens. (Aguilar, $ 30.—).
Twain, Mark: **Novelas completas y ensayos.** Tomos I y II. Trad. Armando Lázaro Ros. (Aguilar, $ 200.— c|u.).
Wakeman, Frederic: **El libertino.** Trad. María Martínez Sierra. (Sur. $ 19.—).
Walsh, Thomas: **Pesadilla en Manhattan.** Trad. Raquel G. Heinzmann de Busto. (Emecé, $ 12.—).

c) Poesía

Álzaga, Agustina Larreta de: **El otro paisaje.** (Emecé, $ 16.—).
Bernárdez, Francisco Luis: **Himnos del Breviario Romano.** (Losada, $ 8.—).
Donne, John: **Poemas.** Versiones de William Shand y Alberto Girri. (Botella al Mar, $ 20.—).
Pérez, Ana Mercedes: **Cielo derrumbado.** (Botella al Mar, $ 15.—).
Pérez Pardella, Agustín: **El hombre número veinte.** (Botella al Mar, $ 15.—).
Seoane, Luis: **Fardel de eisilado.** (Botella al Mar, $ 20.—).
Silva, José Asunción: **Poesías completas.** (Aguilar, $ 40.—).
Traba, Marta: **Historia natural de la alegría.** (Losada, $ 15.—).
Umaña Bernal, José: **Diario de Estoril.** (Losada, $ 20.—).
Wilcock, J. R.: **Sexto.** (Emecé, $ 14.—).

d) Teatro

Anouilh, Jean: **Teatro II. Piezas Rosas: El baile de los ladrones. La cita en Senlis. Leocadia.** Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre. (Losada, $ 22.—).
Calderón de la Barca, Pedro: **Autos sacramentales** (Tomo III). (Aguilar, $ 200.—).
Jardiel Poncela, Enrique: **Tres comedias escogidas.** (Aguilar, $ 39.—).

IV. HISTORIA, GEOGRAFÍA

Bloch, Marc: **Introducción a la historia.** Trad. Pablo González Casanova y Max Aub. (Fondo de Cultura Económica, $ 9.—).
D'Ors, Eugenio: **La civilización en la Historia.** (Sudamericana, $ 48.—).
Ramos Oliveira, Antonio: **Historia social y política de Alemania.** (Fondo de Cultura Económica, $ 16.50).
Tácito: **Obras completas.** Trad. Carlos Coloma y Vicente Blanco García. (El Ateneo, $ 70.—).
Tamayo, Jorge L.: **Geografía de América.** (Fondo de Cultura Económica, $ 24.—).
Toynbee, Arnold J.: **Estudio de la historia.** Volumen II. Trad. María Raquel Bengolea. (Emecé, $ 90.—).

Libros recibidos

Acosta, Juan B.: **Ipotiyave.** Cuentos y leyendas correntinos (Ed. del autor).
Alvaro, Corrado: **La edad breve.** Trad. Enrique Pezzoni (Sudamericana).
Álzaga, Agustina Larreta de: **El otro paisaje** (Emecé).
Anouilh, Jean: **Teatro. Piezas Rosas: El baile de los ladrones, La cita en Senlis, Leocadia.** Trad. Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre (Losada).
Asla Moreno, Raquel de: **El Alféizar** (Ed. del autor).
Bartholomew, Roy: **El colibrí** (Ed. del autor).
Bernárdez, Francisco Luis: **Himnos del Breviario Romano** (Losada).
Borthiry, Enrique David: **Un cielo de yeso** (Ed. del autor, Mar del Plata).
Briant Conant, James: **La educación en un mundo dividido.** Trad. Raúl Alberto Piérola (Nova).
Bullrich, Silvina: **La tercera versión** (Emecé).
Burgos, Fausto: **Aventuras de Juancho el Zorro** (Raigal).
Burnham, James: **Los maquiavelistas.** Trad. Carlos María Reyles (Emecé).
Calder, Ritchie: **El perfil de la ciencia.** Trad. César de Madariaga (Sudamericana).
Canals Frau, Salvador: **Poblaciones indígenas de la Argentina.** (Sudamericana).
Cano, José Luis: **Antología de poetas andaluces contemporáneos** (Cultura Hispania, Madrid).
Carew Hunt, R. N.: **El comunismo en teoría y en la práctica.** Trad. Antonio Soto (Difusión).
Carreño, V. y Menezes, C. de: **María de los Ángeles** (Emecé).
Castro, Ernesto L.: **Campo arado** (Losada).
Cimorra, Clemente: **Cuatro en la piel de toro** (Helios).
Constant, Benjamín: **Cecilia.** Trad. Silvina Bullrich. (Emecé).
Corte, José C.: **Los sueños de la urbe** (Castellvi).
Costain, Thomas B.: **El cáliz de plata.** Trad. Manuel Gurrea. (Kraft).
Gousinet, Roger: **La vida social de los niños.** Trad. Nelly E. García Alvarez. (Nova).

De Labougle, Ricardo: **Dos mundos frente a frente** (El Ateneo).
Depasse, Louis: **Al asalto del Fitz Roy.** Trad. José Federico Finó. (Peuser).
Diez de Medina, Fernado: **Literatura boliviana** (Alfonso Tejerina, La Paz).
Draghi Lucero, Juan: **Las mil y una noche argentinas** (Kraft).
Duhamel, Georges: **El viaje de Patricio Periot.** Trad. Luis Echávarri. (Peuser).
D'Ors, Eugenio: **La civilización en la Historia** (Sudamericana).
D'Urbano, Jorge: **Como escuchar un concierto** (Atlántida).
Echeverría, Esteban: **Reflexiones sobre la organización económica de la Argentina.** (Raigal).
Falcioni, Rodolfo: **La puerta del infierno** (Hipocampo).
Fernandez Suárez, Alvaro: **Los mitos del Quijote** (Aguilar).
Fiori, Alfredo: **Con el corazón en la mano** (Alfi).
Gaitán Durán, Jorge: **Asombro** (Nuevo Mundo, París).
Garasa, Delfín Leocadio: **En el abismo** (Egomet).
Garet Mas, Julio: **Oda a Delmira Agustini** (Florensa & Lafon, Montevideo).
Ghiano, Juan Carlos: **Constantes de la literatura argentina** (Raigal).
Gide, André: **Así sea o La suerte está echada.** Trad. Julio Cortázar. (Sudamericana).
Hudson, G. W.: **El ombú.** Trad. Alfredo M. Santillán. (Kraft).
Hull, Richard: **El asesinato de mi tía.** Trad. Ivonne Belgelsdorff de Barousse. (Emecé).
Jones, James: **De aquí a la eternidad.** Trad. Floreal Mazía. (Sudamericana).
Kafka, Franz: **La muralla china.** Trad. Alejandro Ruiz Guiñazú y Alfredo Pippig. (Emecé).
Kennedy, Margaret: **Lucy Carmichael.** Trad. Lucrecia Moreno de Saénz. (Emecé).
Kirschbaum, Manuel: **Las diversiones exasperadas** (Dilema).
Koremblit, Jorge: **Luis Dellepiane y su pensamiento político** (Raigal).
Latorre, Carlos: **La ley de gravedad** (Botella al Mar).
Leumann, Carlos Alberto: **La literatura gauchesca y la poesía gaucha** (Raigal).
Losada, Benito Raúl: **Canciones y luz Menor** (Caracas).
Los Gazales de Hafiz. Trad. Enrique Fernández Latour. (Kraft).
Machado de Assis, J. M.: **Quincas Borba.** Trad. Bernardino Rodríguez Casal. (Emecé).
Manuel, Roland: **Placer de la música (II).** Trad. Amparo Alvajar de Ortega Velarde (Hachete).
Manuel, Roland: **Placer de la música (III).** Trad. Amparo Alvajar de Ortega Velarde. (Hachete).
Marcel, Gabriel: **El misterio del ser.** Trad. María Eugenia Vanlentié. (Sudamericana).
Martínez Sierra, María: **Gregorio y yo** (Gandesa, México).
Medina, Generoso: **Música primera** (Ed. del autor, Montevideo).
Mujica Láinez, Manuel: **Los ídolos** (Sudamericana).
Nicol, Eduardo: **La vocación humana** (El colegio de México).
Ortiz, Ricardo M.: **El pensamiento económico de Echeverría** (Raigal).
Oyarzún, Luis: **Ver** (Cruz del Sur).
Pahlen, Kurt: **Sudamérica. Un mundo nuevo** (Kraft).
Palacios, Lucila: **El corcel de las crines albas** (Emecé).
Pecci Saavedra, Miguel: **Una valiosísima novela paraguaya: "La Babosa"** (Ed. del autor).
Ragazzi, María: **Cuarta vigilia.** Trad. Carlos Juan Vega. (Mundo Moderno).
Remarque, Erich María: **Arco de Triunfo.** Trad. Selma Pereyra de Calimani. (Peuser).
Romero, Luis: **La Noria** (Destino, Barcelona).
Rossel, Pedro Ignacio: **Entre Mar** (Botella al Mar).
Rosemberg, Tobías: **El alma de la montaña** (Raigal).
Sis, Lea: **El rey de papel** (Patricios).
Toynbee, Arnold J.: **Estudio de la Historia, Volumen II.** Trad. María Raquel Bengolea (Emecé).
Traba, Marta: **Historia natural de la alegría.** (Losada).
Troyat, Henri: **La nieve está de duelo.** Trad. Hellen Ferro. (Emecé).
Umaña Bernal, José: **Diario de Estoril** (Losada).
Van der Meersch, Majencio: **El coraje de vivir.** Trad. E. Rau. (Mundo Moderno).
Vittorini, Elio: **El Simplón guiña el ojo al Frejus.** Trad. Attilio Dabini. (Losada).
Walsh, Thomas: **Pesadilla en Manhattan.** Trad. Raquel G. Heinzmann de Busto. (Emecé).
Waltz, René: **La création poétique** (Flammarion).
Weil, Simone: **La gravedad y la gracia.** Trad. María Eugenia Valentié. (Sudamericana).
Wilcock, J. R.: **Sexto** (Emecé).
Wilder, Robert: **Y cabalga sobre un tigre.** Trad. Floreal Mazía. (Hermes).
Wolffheim, Nelly: **El jardín de infantes de orientación psicoanalítica.** Trad. Martín A. Fuchs (Nova).
Yankélévitch, Vladimir: **Ravel.** Trad. Vicente Salas Viu. (Losada).

INDICE

Pág.

Recuerdos sobre Rainer María Rilke, por *Rudolf Kassner* 1
Rilke, por *Herbert Steiner* 23
El Rilke de Angelloz, por *Alfredo Terzaga* 26
Los Estados unidos y el futuro de Rusia, por *George F. Kennan* 30
Voces, por *Antonio Porchia* 50
Sexta Vigilia, por *Octavio Paz* 58
El desesperado; Serpiente, por *Alberto Girri* 61
Mediodía, por *Héctor Miguel Angeli* 63
Infernales, por *Álvaro Fernández Suárez* 64
Conversación con Rudolf Kassner, por *Werner Bock* 98
El dorado, por *Alberto Salas* 103
Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt, por *Juan José Sebreli* 109

CRÓNICAS Y NOTAS

A propósito de una cita suprimida y de un aforismo de los Upanishads, por *Victoria Ocampo* 121
Papeles, por *Enrique Anderson Imbert* 123
Gardel, por *Julio Cortázar* 127
Joyce Cary, por *Eva H. Krapf* 129

LIBROS

Basilio Tatakis: "Filosofía Bizantina", por *María Eugenia Valentié* .. 131
Guido Piovene: "La Gaceta Negra", por *Eduardo González Lanuza* .. 133
Julio Ardiles Gray: "Elegía", por *Carlos Alberto Gómez* 137
Valentín Fernando: "Desde esta carne", por *F. J. Solero* 139
Nigel Balchin: "Las tinieblas descienden", por *Carlos Viola Soto* 141
Ricardo Güiraldes: "Rosaura y Siete Cuentos", por *Horacio J. Becco* .. 142
Raúl Galán: "Carne de tierra", por *Nicolás Cócaro* 144
Samuel Eichelbaum: "Teatro", por *C. V. S.* 146
Michel Gordey: "Pasaporte para Moscú", por *E. G. L.* 147
Marie Noële Kelly: "Mirror to Russia", por *Demetrio Bagration* 152
Laurette Séjourné: "Palenque, una ciudad maya", por *Antonio Rey* 154

CRÍTICA DE ARTE

Exposiciones, por *Julio E. Payró* 156

CINEMATÓGRAFO

"Escala en Stromboli", por *V. O.* 161

ACLARACIÓN

A quienes leyeron a María Rosa Oliver, por *Alfredo J. Weiss* 166
CALENDARIO, por *A. J. W.* 166
BIBLIOGRAFÍA. LIBROS RECIBIDOS 171

Este número 223 de
SUR terminóse de
imprimir el día 11
de Agosto 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

VER Y ESTIMAR

CUADERNOS DE CRITICA ARTISTICA

Dirigida por JORGE ROMERO BREST

APARECIÓ EL NÚMERO 32

SUMARIO: Jorge Romero Brest: *El monumento al prisionero político desconocido* ● Blanca Pastor: *Entrevista a Léger* ● José Pedro Argul: *La pintura europea contemporánea,* de *Jorge Romero Brest* ● Magdalena Blele: *Lecciones de Estética,* de F. Kainz ● Samuel Oliver: *Form,* de Max Bill ● Blanca Stabile: *Aebi* ● Elena Poggi: *Clorindo Testa* ● Alicia Pasini: *Litografías europeas* ● Alfredo E. Roland: *Butler y Soldi* ● Miscelánea.

Número suelto . . $ 5.—
Suscripción anual „ 20.—

Tucumán 1539 - Bs. As.
T. E. 35-9243

SUSCRIPCION ANUAL A SUR

Argentina y países limítrofes	*Otros países*
$ 50,00 m/n.	5 Dólares

Es muy conveniente suscribirse ahora porque el suscriptor recibirá libre de cargo el *Número Especial dedicado a las Letras Italianas,* cuyo precio de venta será de $ 28.—.

Este número constará de poemas, relatos, ensayos y crónicas enviados especialmente para SUR por los más importantes escritores italianos de la hora actual.

EDITORIAL SUR S. R. L.

EL CUARTO EN QUE SE VIVE

("THE LIVING ROOM")

POR

GRAHAM GREENE

Tan perfecta desde el punto de vista técnico como sus novelas más perfectas, en esta primera y reciente obra de teatro de Graham Greene se plantea el problema del amor humano cuando entra en conflicto con las leyes divinas. Al parecer, los dos amantes de **El cuarto en que se vive** podrían ser felices y prescindir de Dios, como lo han hecho hasta que comienza el drama. Pero la noción de un bien y de un mal sobrenaturales acaba por imponerse a ellos, dando importancia y relieve a su conducta. Al final, sucumben a ese Dios en que no creen. Ese Dios manifiesta su presencia sin trastornar el orden establecido, el orden natural de las causas y los efectos, convirtiendo unos amores adúlteros, más bien triviales, en una relación cargada de ansiedad, de insatisfacción, de pesadumbre, que por su vehemencia misma está destinada a concluir trágicamente. En la última escena, un incidente conmovedor nos indica que la heroína ha recibido el don misterioso de la Gracia. Dios se ha compadecido de ella. De nuestros pensamientos, y no de nuestros actos, depende nuestra salvación.

El cuarto en que se vive ("The Living Room") ha sido el gran éxito teatral de la temporada inglesa de 1953.

Precio .. .. $ 15.—

BORGES, JORGE LUIS: *Otras inquisiciones* .. .. $ 22.—
CAMUS, ALBERT: *Bodas* .. .. „ 12.—
CAMUS, ALBERT: *La peste.* 3ª edición .. .. „ 18.—
DEL VASTO, LANZA: *Judas.* 2ª edición .. .. $ 16.—
FAULKNER, WILLIAM: *Luz de Agosto* .. .. „ 28.—
FERNÁNDEZ SUÁREZ, ÁLVARO: *Se abre una puerta* .. „ 16.—
GOYANARTE, JUAN: *Lunes de carnaval* .. .. „ 16.—
GREENE, GRAHAM: *El fin de la aventura* .. .. „ 22.—
GREENE, GRAHAM: *El revés de la trama.* 3ª edición .. „ 24.—
PAVESE, CESARE: *Entre mujeres solas* .. .. „ 16.—
WAKEMAN, FREDERIC: *El libertino* .. .. „ 19.—

ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN

San Martín 689 **T. E. 31-3220**